

Aus dem Institut für Kunstgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin,

Direktor Prof. Dr. Horst Bredekamp

DISSERTATION

Der Begriff des Fake

Erlangung der Doktorwürde

Kulturwissenschaften

Vorgelegt von Stefan Römer, M.A.

Dekan Prof. Dr. Hartmut Häußermann

Gutachter: 1. Prof. Dr. Horst Bredekamp

2. Prof. Dr. Stefan Germer

eingereicht : Februar 1998

Datum der Promotion: 9.7.1998

Abstract:

Der Begriff des Fake

Der Begriff des »Fake« meint eine mimetische Nachahmung eines anderen Kunstwerks, die im Gegensatz zur Fälschung selbst auf ihren gefälschten Charakter hinweist. Eine Künstlerin reproduzierte Fotografien von Walker Evans; diese eigenen Fotografien präsentierte sie auf ähnliche Weise wie das Vorbild; der Titel, »Sherrie Levine After Walker Evans«, weist die Arbeit als Aneignung aus, die die gewandelten kontextuellen und konzeptuellen Bedingungen des identischen Bilds reflektiert. Das Fake zielt demnach mittels einer genauen Bilduntersuchung auf einen kunsthistorischen Erkenntnisprozeß: Die Reproduktion wird nicht mehr moralisch als Fälschung verurteilt, sondern das Fake wird als Kritik der Institution der Kunst und ihrer Ideologie des Originals betrachtet.

Das erste Kapitel widmet sich den neuen künstlerischen Strategien zu Anfang der 1970er Jahre und diskursanalytisch der historischen Fälschungsliteratur, dem Verhältnis von Original und Fälschung, um in Abgrenzung davon den Begriff »Fake« einzuführen. Im zweiten Kapitel werden sieben ausgewählte Beispiele von Fakes auf ihre konzeptuelle Formation hin untersucht. Im letzten Kapitel werden die weitreichenden Konsequenzen dargelegt, die das Fake für die Bild- und Kunsttheorie im Verhältnis zu gesellschaftlichen Entwicklungen bedeutet.

The Concept of Fake

The concept of Fake describes a mimetic imitation of another work of art which, in contrast to forgery, hints at its faked nature. A female artist reproduced photographs by Walker Evans and presented these photographs like the original; the title, "Sherrie Levine After Walker Evans" identifies the work as an appropriation which reflects the contextually and conceptually changed conditions of the identical image. Accordingly, the fake aims at an art historical cognitive process by means of an exact examination of the respective artwork: The reproduction is no longer morally condemned as forgery, but the fake is regarded as criticism of the institution of art and its ideology of the original.

The first chapter deals with the new artistic strategies at the beginning of the 1970s and, in a discursive analysis, the historical literature of Fake as well as with the relation of original and forgery in distinction to the concept of "Fake". In the second chapter seven examples of Fake are examined for their conceptual formation. The third and last chapter is a description of the far reaching consequences of Fake for image and art theory in relation to social developments.

Schlagworte

Fake, konzeptuelle Kunst, Appropriation art, Fotografie.

Keywords

Fake, Conceptual art, Appropriation art, Photography.

Für Stefan Germer

INHALT:

1	Von der Fälschung zum Fake	3
2	Strategien der Fälschung	
2.1	Das Fake des Falschen.....	11
2.2	The Fake as More, by Cheryl Bernstein.....	11
2.2.1	F for Fake: Elmyr de Hory und Orson Welles.....	20
2.2.2	Original + Fälschung: Sigmar Polke/Achim Duchow.....	27
2.3	Die Rede vom Original und seiner Fälschung	37
2.3.1	Geschichten von Fälschern und Fälschungen	37
2.3.2	Künstlerische Reproduktionspraxis bei Feldmann und Broodthaers.....	62
3	Historische Erscheinungs- und Rezeptionsformen von Fake	
3.1	Sherrie Levine: »After Walker Evans«	
3.1.1	Levines Konzept der Bildaneignung.....	75
3.1.2	Exkurs: Die diskursive Formation der Appropriation art	78
3.1.3	Rezeptionsgeschichte: »feministische Enteignung«	88
3.1.4	Levines falsche Originale	96
3.2	Richard Prince: »Spiritual America«	
3.2.1	Princes Reproduktion des amerikanischen Mythos	99
3.2.2	Rezeptionsgeschichte: affirmativ, kulturkritisch oder frauenfeindlich	102
3.2.3	Princes ikonologische Praxis.....	114

3.3	Louise Lawler: »An Arrangement of Pictures«	
3.3.1	Lawlers Konzept des Bildarrangements	118
3.3.2	Rezeptionsgeschichte: Decodierung des Repräsentationsregimes	121
3.3.3	Lawlers differenzierte Komplizenschaft	133
3.4	Peter Weibel: »Inszenierte Kunst Geschichte«	
3.4.1	Weibels Zerstörung und Übertrumpfung der Appropriation art	138
3.4.2	Exkurs: Zur Kritik aneignender Kunststrategien	142
3.4.3	Rezeptionsgeschichte: Weibels »Lektion«	148
3.4.4	Weibels Institution.....	157
3.5	Guillaume Bijl: »Four American Artists«	
3.5.1	Bijls reproduzierter Raum	162
3.5.2	Rezeptionsgeschichte: Irritation für »Kleinbürger«	165
3.5.3	Bijls Anti-Bühne	174
3.6	Das Institut als Fake	
3.6.1	Die Fluggesellschaft: Ingold Airlines.....	179
3.6.2	Die Wunderkammer: The Museum of Jurassic Technology	187
4	Resümee	196
5	Anhang	
5.1.1	Literatur- und Filmverzeichnis	206
5.1.2	Selbstständigkeitserklärung.....	221
5.1.3	Danksagung.....	222
5.1.4	Lebenslauf.....	223

1 Von der Fälschung zum Fake

»Lev Nikolaevic Tolstoj sagt, wenn man die Dinge betrachte, um sie zu beschreiben, so sehe man sie nicht.«¹ Viktor Šklovskij

Die vorliegende Untersuchung basiert auf der Annahme, daß der Begriff der Fälschung hinsichtlich seiner kulturellen Verwendung einer Revision unterzogen werden muß, die sich mit den Auswirkungen von einschneidenden Ereignissen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begründen läßt. In den sogenannten westlichen Gesellschaften umfaßt das Feld der Fälschungen im weitesten Sinn den unüberschaubaren Bereich der Unterscheidungen zwischen dem Echten oder Wahren und dem Gefälschten oder Unwahren. Vom Reichstagsbrand bis zu den angeblichen Hitler-Tagebüchern, von der Konstantinischen Schenkung, aus der durch Urkundenfälschung der römische Kirchenstaat hervorging, bis zum Trojanischen Pferd, das eines der ältesten Beispiele strategischer Täuschung darstellt, impliziert die Unterscheidung zwischen wahr und falsch unmittelbar politische Folgefragen.² Neben diesen bedeutungs- und wirkungsvollen historischen Beispielen lassen sich auch sogenannte Alltagssituationen beschreiben. Eine Geschichte der karrierefördernden Maßnahmen müßte vor allem die kleinen Korrekturen des Gewesenen behandeln.³ In all diesen Fällen wird die Abhängigkeit der Täuschung und Fälschung von moralischen Bewertungskategorien deutlich, die auch den gesellschaftlichen Rahmen für die Kunstfälschung bestimmen. Diese Bewertungskategorien finden sich am klarsten in Gesetzbüchern formuliert. Seit dem 15. Jahrhundert steht nicht die Fälschung unter Strafe, sondern der Betrug, der den Handel mit falschen – das heißt unter falschen Urhebernamen angebotenen – Kunstwerken betrifft. Daß auch in der Gegenwart Kopien von alten und modernen »Meistern« eine starke Konjunktur aufweisen, kolportieren die Feuilletons.

Seit Horkheimer und Adorno den ideologiekritischen Begriff der »Kulturindustrie«⁴ geprägt haben,

¹ Viktor Šklovskij, Dritte Fabrik (1926), Frankfurt/M. 1988, 100.

² Eine Anthologie zum Thema: Karl Corino (Hg.), Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik, Reinbek bei Hamburg 1988. Vgl. auch: Werner Fuld, Lexikon der Fälschungen, Frankfurt/M. 1999. Fuld's Versuch, alle möglichen Phänomene als Fälschungen zu brandmarken, ist deshalb fragwürdig, weil sein angelegter Maßstab eine nicht näher definierte Moral des »gesunden Menschenverstands« ist; vgl. Stefan Römer, Trouble mit der Wahrheit für einen echten Richter des Wahren. Das Lexikon der Fälschungen, Kunstforum International, Bd.145, Mai–Juni 1999, 453f.

³ Vgl. dazu allein schon die diversen Handbuchreihen zu: »Bluff im Büro« und »Alles Bluff? Mitreden beim Thema: Philosophie«; Bob Levine, Panache and the Art of Faking it. How to make the greatest impression on the largest number of people in the shortest period of time, New York 1982. Auch ernsthafte Untersuchungen liegen vor: Anthony Grafton, Fälscher und Kritiker. Der Betrug in der Wissenschaft (1990), Frankfurt/M. 1995; Federico Di Trocchio, Der Große Schwindel. Betrug und Fälschung in der Wissenschaft (1993), Frankfurt/M. u. New York 1994; Horst Biallo, Die Doktormacher. Namen und Adressen, Preise und Verträge, Behörden und Betrogene, Gesetze und Strafen, Wien 1994.

⁴ Max Horkheimer/ Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente

mischt sich in die Debatten über Kunst und Kultur in kapitalistisch orientierten Staaten der Begriff der *kulturellen Verfälschung*. Dies läßt sich auf die von Guy Debord seit den 50er Jahren praktizierte¹ und in den 60er Jahren formulierte linke kritische Kulturtheorie beziehen, die in der »Gesellschaft des Spektakels« das synchrone Miteinander von Unterhaltung und Ausbeutung beobachtete. Demnach werden die produzierenden und konsumierenden Mitglieder der westlichen Industriestaaten unausweichlich in diese Ökonomie des nur Dargestellten involviert², denn verantwortlich dafür hielt Debord – unter Bezug auf Feuerbachs »Das Wesen des Christentums«³ – die Trennung von »getäuschem Blick« und »falschem Bewußtsein«, die durch das Entweichen der Realität in die Vorstellung erzeugt wird.⁴ Insofern als auch alle ehemals aufklärerischen, avantgardistischen oder subversiven künstlerischen Praktiken dem Kapitalverwertungsprozeß der Rekuperation zugeführt werden, sind sie, so Debord, bereits bei ihrem Erscheinen korrumpiert, verfälscht und Symbol der falschen Kultur: »In der wirklich *verkehrten* Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen.«⁵ Es darf nicht vergessen werden, daß diese Theorie aus einer etwa fünfzehnjährigen kollektiven künstlerischen Praxis abgeleitet wurde, die es einerseits konsequent vermied, in Ausstellungen zu erscheinen, sich andererseits aber mit der Verfahrensweise des *détournement* massenmediale Bilder mit dem Ziel aneignete, sie für ihre eigene kritische Funktion zu instrumentalisieren.

Sowohl die Theorie der *Kulturindustrie* als auch die der *Gesellschaft des Spektakels* intendierte in Anlehnung an die Marxsche Theorie der politischen Ökonomie eine Kritik der kapitalistischen Gesellschaft mit ihren industriellen und medialen Reproduktionsweisen. Da die Hegemonie des Kapitalismus konstatiert wurde, mußten alle seine kulturellen Erzeugnisse grundsätzlich dem Verdacht des Falschen unterliegen. Das Problem dieser unspezifischen Generalisierung liegt – obwohl die Wirkung ihrer Kulturkritik für die hier behandelten künstlerischen Arbeiten nicht vernachlässigt werden darf – in den daraus folgenden Betrachtungsweisen.

Bezeichnenderweise hatten Mitte der 70er Jahre Theorien über »Die Agonie des Realen«⁶, wie es Jean Baudrillard nennt, und Berichte von »Reise[n] ins Reich der Hyperrealität«⁷, wie es bei Umberto Eco heißt, Konjunktur. Beide sprechen mit ähnlichem semiotischen Hintergrund davon,

(1944), Frankfurt/M. 1988.

¹ Vgl. die Verwendung des Begriffs der »Verfälschung« der Werke »subversiver Individuen« als Praxis der »herrschenden Ideologie« im Gründungsmanifest der Situationistischen Internationale: Guy Debord, Rapport über die Konstruktion von Situationen (1957), Hamburg 1980, 9ff.

² Vgl. die 6. These, Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels (1967), Hamburg 1978, 7.

³ Vgl. das einleitende Feuerbach-Zitat, *ibid.*, 5.

⁴ Vgl. die ersten Thesen, *ibid.*, 6.

⁵ *Ibid.*, 8.

⁶ Jean Baudrillard, Agonie des Realen, Berlin 1978.

⁷ Umberto Eco, Reise ins Reich der Hyperrealität (1977), in: ders., Über Gott und die Welt, München 1987, 35ff.

daß die USA längst »hyperreal« geworden seien¹, dort aber paradoxerweise ein besonderer Kult des »real thing«² herrsche. Wenn Eco von den nachgebauten Renaissancegebäuden amerikanischer Millionäre oder dem exakt verdoppelten »Oval Room« des Weißen Hauses im Mausoleum des ehemaligen Präsidenten Johnson spricht, scheint er selbst von dem Schauer erfaßt, den Besucher der »Kuriositätenkabinette oder »Wunderkammern«³ wohl spürten, auf die er anspielt. Er erwähnt jedoch nicht, daß sich ähnlich gefälschte oder angeeignete Stilelemente, allerdings durch maßlose Restaurierung erzeugt, bereits auf englischen Schlössern fanden, die römischen Vorbildern nacheiferten.⁴ Selbst wenn man davon absieht, daß auch die Architektur der Renaissance sich als Reflex vorgängiger Stile verstand, sollte die oft unzulässig nivellierend auf einen historisierenden Stil reduzierte postmoderne Architektur und Kunst der 80er Jahre unbedingt von früheren Stil- oder Bildkompilationen unterschieden werden.⁵ Festzuhalten ist, daß von all diesen Aneignungs- und Kompilationsstrategien unterschiedlicher Stile und Strategien eine starke Faszination auszugehen scheint, sonst würden sie nicht immer wieder zum Gegenstand von kulturellem Streit.

Beide Effekte, derjenige, in einen fatalen Kulturpessimismus zu verfallen, der die ganze Kultur als falsch im Sinne von nicht dem Ideal entsprechend verwirft, worin sich rechte und linke KulturkritikerInnen treffen, aber auch der jedes kulturelle Produkt dem Verdacht der Fälschung auszusetzen, um sich als Richter aufzuspielen, sind gleichermaßen begrenzt und hinderlich für die folgende Untersuchung. Eine affirmative Rezeption von hyperrealen Modellen findet sich gegenwärtig in der strategischen Zukunftsgläubigkeit: diese verbindet sich oft mit der Computertechnologie und der Gentechnik, in denen die Bedeutung von falsch oder Fälschung immer auf einen an sich schon zweifelhaften Naturbegriff rekurriert.⁶ Diese Rhetoriken bewegen sich außerhalb der Bezeichnung von Kunstfälschungen, die traditionell immer ein Original

¹ Jean Baudrillard, Hyperreal und imaginär, in: ders, Agonie des Realen, a.a.O., 24ff. Baudrillards These lautet, daß die USA Disneyland benötigen, um sich vorzumachen, daß das Übrige real sei, in Wirklichkeit aber eine Simulation dritter Ordnung ist; *ibid.*, 25.

² Eco, Reise ins Reich der Hyperrealität, a.a.O., 41. Ecos These lautet, daß das »amerikanische Begehren«, das »Wahre und Echte« zu wollen, das »absolut Falsche« erzeugen muß; *ibid.*, 41.

³ *Ibid.*, 38.

⁴ Vor allem Cavaceppi restaurierte die bis zur Unkenntlichkeit verstümmelten römischen Originale so, daß sie den englischen Lords zur scheinbar römischen Ausstattung ihrer Schlösser verhalf; vgl. Carl Justi, Winckelmann und seine Zeit, Leipzig 1898, II (zweite Aufl.), 307.

⁵ Hinweise über die veränderten Bedingungen sind aus dem Vergleich zeitgenössischer Literaturströmungen mit früheren literarischen Fälschungen zu gewinnen; vgl. die Anthologie: Utz Riese (Hg.), Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA, Leipzig 1993; mit: Walter Widmer (Hg.), Lug und Trug. Die schönsten Lügengeschichten der Weltliteratur, Köln, Berlin 1963. Und: Steffen Dietzsch, Die kleine Geschichte der Lüge, Leipzig 1998.

⁶ Deshalb kann ich Geiers Lektüre von Cyberphänomenen nur bedingt folgen, da er mit Fake etwas tatsächlich Falsches gegenüber einem scheinbar ursprünglichen Zustand meint. Geier skizziert jedoch sehr hilfreich das weite Feld der Literatur; vgl. Manfred Geier, Fake. Leben in künstlichen Welten. Mythos, Literatur, Wissenschaft, Reinbek bei Hamburg 1999.

voraussetzen.

Die gegenwärtige Konjunktur eines neuen Fälschungsbegriffs meint ein Falsches, das innerhalb einer bestimmten sozialen Gruppe als falsch verstanden wird, ohne daß ihm ein etwaiges Original gegenübergestellt würde, weil man sich der Vermitteltheit und deshalb der Scheinhaftigkeit bewußt ist; scheinbar paradoxerweise wird es trotzdem als »fake« bezeichnet.

Mein eigenes Interesse dieser Untersuchung gilt dem Thema des Fake im Feld der Kunst. Seit der dreiseitigen Kunstkritik »The Fake as More, by Cheryl Bernstein« (1973) ist der Begriff »Fake« in einer neuen Konnotation virulent, auch wenn er erst seit Anfang der 90er Jahre zunehmend im europäischen Kunstfeld gebräuchlich ist. Ich orte in diesem Feld der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einige grundsätzliche und folgenschwere Änderungen des Original-Paradigmas, die nicht ohne Wirkung auf den Fälschungsbegriff geblieben sind. So wurden in Museen seit den 1950er Jahren bewußt Fälschungen ausgestellt, ästhetisierende Reproduktionen der Pop art attackierten seit den 60er Jahren die traditionelle Authentizität, und künstlerische Praktiken bedienten sich in den 70er Jahren bewußt der Fälschung. Zeitgleich mit dem Beginn dieser Geschichte des Fake kommt die theoretische Untersuchung der Fälschung in den 70er Jahren zu einem Endpunkt. Es zeichnen sich Veränderungen ab, die sich nicht mehr mit den traditionellen kunstgeschichtlichen Beschreibungsweisen erfassen lassen. Denn sie beginnen, Fälschungen als substantielle theoretische Fragestellung zu begreifen. Solange eine Fälschung als ein Original anerkannt wird, hat es der Fälscher geschafft, genau den Kriterien der sogenannten Experten zu entsprechen. In diesem Fall handelt es sich aber nicht um eine Fälschung, sondern noch um ein Original. Ist die Fälschung jedoch als solche erkannt, dokumentiert die Form ihrer Täuschung sehr präzise die Kunstkonvention dieser Zeit.

Spätestens in dem Moment, in dem in einem Museum bewußt Fälschungen ausgestellt werden und ihnen somit eine gewisse institutionelle Funktion zugesichert wird, ist jener Einschnitt sanktioniert, der die Epoche des Originals abzulösen trachtet, auch wenn die Museen dies ab den 50er Jahren zunächst nur zur Selbstlegitimation intendierten. Dieser historische Wandel darf in seiner Reichweite nicht unterschätzt werden. Es zeichnet sich ein Paradigmenwechsel von der die Moderne beherrschenden Ethik des Originals zum postmodernen Fake ab, für den weder ein eindeutiger künstlerischer Ursprung noch ein nachweisbares Vorbild bestimmend ist.

Der englische Begriff »fake« bedeutet im Deutschen »Fälschung«¹, umfaßt aber auch »Verschleierung«, »Heucheln« oder »Vortäuschen« und »Erfinden«. Vor allem aber meint er nicht

¹ Vgl. die im Englischen reichhaltige Auswahl an Differenzierungsmöglichkeiten: zwischen forgery, fake, counterfeit, sham etc.: »We could use the terms 'fake', 'copy', 'forgery' and 'pastiche' for these varieties. They are not exclusive categories: fakes frequently include elements of pastiche; fakes, copies and pastiches often include forged signatures or monograms. When they are of comparable quality, a forgery or a pastiche may be indistinguishable in effect from a fake. In these terms *The Supper of Emmaus* [von Han van Meegeren] would be a 'fake'. The term 'counterfeit' refers to any or all of them.« John Henry Merryman, Counterfeit Art, in: International Journal of Cultural Property, Nr. 0 Vol. 0 1992, 13.

nur das kopierte Werk, sondern den gesamten institutionellen Prozeß des Fälschens. In seiner angloamerikanischen Verwendung haften ihm negative Konnotationen an. Beide Begriffe, Fake und Fälschung, werden etwa seit Anfang der 90er Jahre im Deutschen synonym verwendet – »Fake« ist trendy und kürzer. Das augenzwinkernd implizierte konspirative Wissen um einen geschickten, witzigen Akt der Täuschung scheint ein »Fake« zu bezeichnen, während nach der Entschleierung eines Betrugs eher verurteilend von »Fälschung« die Rede ist. Es treten bisher vor allem drei Gebrauchsweisen des Begriffs Fake auf: Der Ausruf, der die Entschleierung einer Fälschung begleitet, die Fotomontage mit illusionistischem Effekt¹ und die kulturelle Taktik, mit der der falsche Charakter von scheinbar wahren Phänomenen in der falschen Kultur vorgeführt werden soll.²

Im Gegensatz zur traditionellen Kunstfälschung handelt es sich bei der hier vorgeschlagenen Konzeption von Fake um eine künstlerische Strategie, die sich von vornherein selbst als Fälschung bezeichnet; insofern ist die juristisch verfolgte Täuschungsabsicht mit Betrugsvorsatz für das Fake weitgehend irrelevant. Daraus läßt sich allerdings keine Fixierung auf eine rein ästhetische Rezeption ableiten, die eine künstlerische Autonomie voraussetzte.

Das Thema, der sich die vorliegende Untersuchung widmet, ist die künstlerische Verarbeitung und Transmutation von bereits in Zirkulation befindlichen Bildern oder künstlerischen Strategien. Als Modellfälle dieser Verfahrensweisen aus der ersten Hälfte der 80er Jahre werden die Appropriationen von Sherrie Levine, Richard Prince und Louise Lawler untersucht, dazu Guillaume Bijls und Peter Weibels Installationen sowie die Fluggesellschaft Ingold Airlines und die Wunderkammer des Museum of Jurassic Technology. Es stellen sich Fragen wie folgende: Was veranlaßte die amerikanische Künstlerin Sherrie Levine, Fotografien von Walker Evans zu fotografieren und als eigene und eigenständige Arbeiten auszustellen? Wodurch unterscheiden sich diese Kunstpraktiken von Originalen oder Fälschungen im herkömmlichen Sinn? Daß diese Fragen nicht mit der Feststellung des originalen Vorbildes, des Nachahmungsverhältnisses, der Reproduktionstechnik und einer stilistischen Untersuchung beantwortet werden können, ist evident. Die künstlerischen Verfahrensweisen, die zunehmend die Möglichkeit einer originären Bildfindung verleugnen, verlangen nach anderen theoretischen Ansätzen. Die alten Fragen der traditionellen Analyse (Wer ist der Urheber des Kunstwerks? Was ist sein Stil? Welche Materialien verwendete er? Wie ist die Geschichte des Werkes belegt?) müssen hier durch Fragestellungen anderen Typs

¹ Vgl. Marcel Natkin, *Fascinating Fakes in Photography*, 1939. Vgl. auch zu stellenweise manipulierten Fotografien: Eduard J. Steichen, *Ye Fakers*, in: *Camera Work* 1 (1903), in: Alfred Stieglitz, *Camera Work. The Complete Illustrations 1903–1917*, Köln 1997, 107. Unter diesen Bereich der manipulierten Fotografien fallen auch die in totalitären Regimen vorgenommenen Retuschen: vgl. David King, *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, Hamburg 1997. In diesem Kontext könnte auch die zensurierende Manipulation erotischer Fotografien angeführt werden.

² Vgl. Peter Huth/ Ernst Volland (Hg.), *Dies Buch ist eine Fälschung*, Frankfurt/M. 1989, VII; aber auch: autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blisset und Sonja Brünzels (Hg.), *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, Berlin und Hamburg 1997, 65ff.

ersetzt werden: Wie und warum stellt ein Fake eine strategische Beziehung zu einem anderen Kunstwerk her? In welcher Formation künstlerischer und theoretischer Diskussion ist diese Praxis zu situieren? Wie wirkt sich die Negation des künstlerischen Originals auf das künstlerische Subjekt aus? Wie entwirft sich die künstlerische Praxis im Verhältnis zu einem impliziten Betrachter? Wie lassen sich präzise Abgrenzungen dieser Vorgehensweise gegenüber traditionellen Konzepten analysieren, und welche Konsequenzen müssen daraus für die Kunstgeschichte gezogen werden? In welcher gesellschaftlichen Realität finden diese akademischen Fragen statt?

Es ist nicht möglich, das kunsthistorische Begriffsfeld unangetastet zu lassen, nur um eine konsistente beweiskräftige Gruppe von Kunstwerken zusammenzustellen; es geht auch nicht darum, eine zwingende Entwicklung von Ereignissen zu demonstrieren; ebensowenig ist die Präsentation neuer Methoden intendiert, die es erlauben, alte Phänomene innovativ zu verwissenschaftlichen.

Stattdessen wird im Sinne einer Ikonologie die jeweilige Rezeptionsgeschichte mit den künstlerisch-theoretischen Prämissen verglichen. Darüber hinaus wird danach gefragt, wie sich die Produktionsbedingungen des Fake gegenüber dem der Originale und Fälschungen verändert haben. Dies impliziert Fragen danach, wie die Geschichte der Institution Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft den Begriff Originalität erzeugte, wozu sie ihn instrumentalisierte, und schließlich ob und durch welchen Begriff (Sinngelalt) von Fake er ersetzt wird.

Aus diesem Ansatz geht die Irrelevanz des Begriffs der Mimesis und der philosophischen Frage nach dem Schein oder der Simulation für die Diskussion des Fake hervor.¹ Während der Begriff des Scheins die Wahrnehmbarkeit der Wahrheit problematisiert, hinterfragt das Fake zumindest die Konzeption von Theorie und Geschichtsschreibung, die der Suche nach Ursprüngen zugrundeliegt, die eigene hierarchische Positionierung dazu und den Zusammenhang zwischen dem Begriff des Originals und seiner Institutionalisierung. Daraus lässt sich schließen, daß es sich bei Fake nicht nur um etwas mehr als eine Kopie², sondern um die Aneignung der Kunst durch die

¹ Vgl. August Buck, Die Kunst der Verstellung im Zeitalter des Barocks, in: Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt/M., Wiesbaden 1981, 85–103. Buck umreißt das Thema der Simulation, der Verstellung des Menschen und seine moralische Begründung hinsichtlich der Weltklugheit, der »prudencia«, in der Diskussion des 16. und 17. Jahrhunderts, was in einer Leipziger Dissertation am Anfang des 18. Jahrhunderts erstmals umfassend akademisch behandelt wird. Dies darf nicht verwechselt werden mit der in den 1990er Jahren verbreiteten Auffassung, daß den »neuen Medien und Computertechnologien« gleichsam eine Legitimität der Simulation immanent wäre, die »uns« mittels ihres Nietzscheanischen Antiplatonismus »in diese Zone der Indifferenz von Sinn und Schein, Wirklichkeit und Bild katapultiert«; Norbert Bolz, Eine kleine Geschichte des Scheins, München 1991, 104.

² »If the existence of the copy challenges art history, it does so because in the place of a singularity, a unity, an entity of one, it raises the specter of a hydraheaded multiplicity that threatens to fracture and disperse that unity.« Rosalind Krauss, Originality and Repetition: Introduction, in: October, Nr. 37, Sommer 1986, 35. Vgl. dagegen die konventionelle Denkweise, die Kunst auf einen schöpferischen Akt und ein Original fundiert: »Faking – producing a work of

Kunst handelt – in der Intention jedoch ohne die Hermetik des *l'art pour l'art* – in letzter Konsequenz vielleicht um die Ablösung von einer auf Mimesis fixierten Kunstvorstellung.

Es muß hier auch von Anfang an eine Unterscheidung zu der medientheoretischen Verwendung des Begriffs markiert werden, die ein positives – das heißt kreatives – Fälschen von Bildern annimmt.¹ Das betrifft alle Bilder, die offensiv keinen Anspruch mehr auf die Abbildung der Realität stellen, ohne jedoch zu verleugnen, daß sie Bestandteil von ihr sind. Die hier mit Fake bezeichneten künstlerischen Praktiken zeichnen sich durch ihre Infragestellung der genannten traditionellen Kategorien der Kunstgeschichte aus, was bereits andeutet, daß es sich bei Fake um ein theoretisch relevantes Problem handelt.

Mit Fake wird ein Begriff entworfen, der entgegen seiner konventionellen Verwendung im Englischen die Strategie umreißt, auf den eigenen Doppelstatus aufmerksam zu machen, gleichzeitig der Kategorie des »originalen Kunstwerks« als auch der der »Fälschung« zu entsprechen. Ein Problem besteht darin, daß sich das Feld des Fake einer eindeutigen Stilzuweisung genauso entzieht, wie die Fixierung auf Themen, Motive oder Medien irrelevant erscheint, wodurch die Auswahl der künstlerischen Strategien erschwert wird. Dies öffnet aber auch die Möglichkeit, jede einzelne Praxis spezifisch zu untersuchen. Die Gruppe von vorgestellten künstlerischen Strategien erscheint für einen Begriff zeitgenössischer Kunst einflußreich, obwohl die behandelten Kunstpraktiken zwischen 30 und sieben Jahren zurückliegen und deshalb zum Teil keineswegs von einer Zeitgenossenschaft gesprochen werden kann.

Die Rede über die Fälschung trägt die Last, nicht nur institutionell hinsichtlich ihres Ausschlusses des Fälschen funktionieren zu müssen, sondern auch einen den Moralvorstellungen entsprechenden Wahrheitsanspruch als Kriterium der Echtheit zu entwerfen. Gerade diese doppelte Wahrheitsbehauptung, die jeder Entscheidung über echt und falsch implizit ist, verlangt eine selbstkritische Kunstgeschichte. Fälschungen scheinen eine besondere Gefahr darzustellen, weil sie das System der Bezeichnung nach Namen und ihre Archivierung als wahres System in Frage stellen. Davon wird insofern auch die Institution der Kunst bedroht, als sie auf der Unterscheidung bestimmter stilistischer Formen im Verhältnis zu einem Produktionsort und der sozialen Formation ihres Erscheinens basiert. Insofern müssen die Sozialgeschichte als unterscheidende Formation der Strategien und die Rezeptionsformen befragt werden.

Mit dem Fake wird ein Institutionswandel angenommen, der für die Kunstgeschichte eine grundsätzliche Umorientierung auf Fragestellungen zeitgenössischer Bildproduktion ermöglichen

sort that the great artist might have made – is a step above mere copying, but it still is imitation, an exercise in mere craft.« Merryman, *Counterfeit Art*, a.a.O., 21.

¹ Vgl. den widersprüchlichen Versuch Spielmanns, das Fake bei Greenaway einerseits als »[...] eine der Referenzialität entkoppelte Originalerfindung« (Yvonne Spielmann, *Framing, Fading, Faking: Peter Greenaways Kunst der Regeln*, in: Joachim Paech [Hg.], *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*, Stuttgart, Weimar 1994, 134) und andererseits als »[...] ein hybrides Original, ästhetisch eigenständig wie jede andere Collage, die mit Vorgefabriziertem, Vorgefundenem als Ausgangsmaterial arbeitet« (ibid., 148) darzustellen.

kann. Denn sie zielt nun auf eine Untersuchung des Wandels der Bilder und der dazu relationalen Konsequenzen im kunsttheoretischen Bereich.

Meine Beschäftigung mit dieser Fragestellung kann mit zwei widersprüchlichen Bildern angedeutet werden, die beide selbst in einem expliziten Verhältnis zu Formen der Fälschung stehen: Einerseits fühle ich mich, indem ich eine akademische Arbeit über »Fälschung« schreibe, dazu verdammt, etwas Unwiederholbares mit akademischem Instrumentarium zu wiederholen; Michael Badura thematisiert einen solchen Prozeß des minutiös wiederholenden Nachvollziehens mit seiner Arbeit »Aus der Dokumenten-Sammlung eines Sadisten, 1974«. Ich schreibe also dem akademischen System einen gewissen sadistischen Zug zu. Dies ist andererseits aber nicht unabhängig von meiner Faszination zu betrachten, die ich den komplexen künstlerischen, sich mit sozialen und politischen Aspekten überschneidenden Fragestellungen entgegenbringe.

2 Strategien der Fälschung

2.1 Das Fake des Falschen

2.1.1 The Fake as More, by Cheryl Bernstein

»Jedes Original ist ja eigentlich an sich schon eine Fälschung, sagte er, Sie verstehen doch, was ich meine.«¹ Thomas Bernhard

Der kurze Text *The Fake as More, by Cheryl Bernstein*² von Carol Duncan markiert den Beginn der Geschichte, die im folgenden mit dem Begriff Fake verbunden wird. Er erschien in *Idea Art*, der von Gregory Battcock herausgegebenen Anthologie von amerikanischen Kunsttheorien, und niemand ahnte, daß er selbst einen Fake darstellt. Der Text erweckt den Eindruck, die junge Kunsthistorikerin Cheryl Bernstein kritisiere eine Ausstellung des Künstlers Hank Herron, der mit Repliken von Frank Stellas Gemälden in einer typischen New Yorker Galerie debütiert. Erst 13 Jahre später, als die Diskussion um die Appropriation art ihren Zenit schon überschritten hatte, klärte der Kunsthistoriker Thomas Crow in seinem Essay *The Return of Hank Herron*³ darüber auf, daß Bernsteins Text reine Fiktion und die Kunsthistorikerin Carol Duncan die Autorin sei.⁴

Duncan fragte anlässlich der Wiederveröffentlichung ihrer kunstkritischen Essays, ob nicht das narrative Konstrukt »Cheryl Bernstein«⁵ interessanter als ihre Publikationen sei. Angeregt durch Kunstkritiken im Kunstmagazin *Artforum*, »widely regarded as the most theoretically advanced art publication of the time«⁶, entwickelte Duncan 1970 zusammen mit ihrem Ehemann, Andrew Duncan, den Plan für diesen Hoax⁷: Hank Herron, die fiktive Künstlerfigur, wird als ein in moderner Kunst und Kritik bewandertes, weißes, angelsächsisches Neuengländer charakterisiert. Die Ausstellung findet in einer gestylten und teuren New Yorker Galerie statt, die mit der Aufmerksamkeit der Hochkunstpresse rechnen kann. In einem Zuge entwarfen die Duncans auch

¹ Thomas Bernhard, *Alte Meister*, Frankfurt/M. 1988, 118.

² In: Gregory Battcock (Hg.), *Idea Art*, New York 1973, 41-45.

³ Crow bemerkt, daß der Text zu diesem Zeitpunkt zwar viel diskutiert wird, aber wohl niemand von seinem Status weiß; vgl. Thomas Crow, *The Return of Hank Herron*, in: *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Institute of Contemporary Art, Boston 1986, 12.

⁴ Nach Duncans Angaben wußte nur der Herausgeber Battcock von dem Fake; dieser starb ebenso wie der Herausgeber ihres zweiten Fakes »Performance as News: Notes on an Intermedia Guerrilla Art Group, by Cheryl Bernstein«; Carol Duncan, *Introduction Chapter 13*, in: dies., *Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*, Cambridge 1993, 213.

⁵ *Ibid.*, 211.

⁶ *Ibid.*

⁷ Gerd Raithel übersetzt »hoax« mit Täuschung, Falschmeldung, Fopperei, bevor er eine lange Liste von literarischen Fälschungen mit unterschiedlichen Intentionen vorstellt; vgl. Gerd Raithel, *Der Hoax und seine Beziehung zum Unbewußten*, in: *Merkur*, April 1986, 301ff.

die »ambitionierte und theoretisch frühreife« Kunstkritikerin Cheryl Bernstein¹, die anlässlich des Erscheinens von *The Fake as More* in Battcocks *Idea Art* mit einer Biografie versehen wurde.

Was motivierte Duncan, Frank Stellas Malerei als Objekt der fiktiven Fakes auszusuchen? Stellas abstrakte Malerei hatte ihre Position durch eine gezielte Entromantisierung und rationale Kontrolle der Mittel des Abstrakten Expressionismus erarbeitet und stand exemplarisch für einen sehr erfolgreichen, formalistischen, späten Modernismus. Es sollte im Gemälde auf der Leinwand buchstäblich um nichts gehen als das, was dort zu sehen ist. Als Antwort auf den Abstrakten Expressionismus sollte der Inhalt des Gemäldes einen rein nichtreferentiellen, objektiven Status einnehmen.² Als Bezüge gelten vor allem die *Flags* von Jasper Johns hinsichtlich ihrer schablonenhaften, motivischen Abbildung und ihrer materiellen Verfremdung. Stellas *Shaped canvases* und *Strip paintings* manifestierten zu Anfang der 60er Jahre eine der wichtigsten Positionen amerikanischer Malerei, weil sie die nichtrelationale Konzeption für die Malerei antizipierten, die auch die Minimalplastik beeinflusste. Stellas Bilder wiederholen ihr eigenes Motiv in Streifenmustern und entwickeln somit ihre charakteristische Selbstreferenz.³ Rezeptionsästhetisch zielten die großformatigen Gemälde vor allem auf zwei Effekte: Einerseits wirkt das Muster distanzierend auf die BetrachterInnen, weil es nicht sofort erkennen läßt, wie es gemalt wurde; andererseits widersetzt es sich der gewohnten Funktion des Wiedererkennens und Einordnens eines Stils. Diese beiden Aspekte verstärken die primäre Funktion des Bildes, das nur als solches wahr genommen werden soll.⁴

Ihre Konzeption machte die Bilder Stellas für Duncan dienlich, weil diese nicht nur eine eindeutige Wiedererkennbarkeit besitzen, sondern schon selbst die Wiederholung thematisieren, die Duncans fiktive Bilder erneut zum Programm machen. In dem exakt reproduzierten, aber zeitlich versetzten Wiedererscheinen ortet Duncan einen neuen Inhalt und ein neues Konzept. Ihr Text betont das Mehr – »Stellas *plus*, Stellas and *more*, and the implications to be extracted from them [...]«⁵–, um das Stellas Gemälde erweitert werden. Duncan nimmt eine entscheidende Erweiterung des traditionellen Begriffs des »Fake« vor, das auch seinen epistemologischen Kontext einbezieht, und zwar entgegen dem handwerklich konnotierten Begriff von »forgery«: »In their double orientation

¹ Vgl. Duncan, *The Fake as More*, a.a.O., 212.

² Vgl. *ibid.*, 216.

³ Frank Stella gibt selbst den Hinweis, daß er in seiner Studienzeit viel mit Samuel Becketts Arbeiten in Berührung kam, in denen die Wiederholung einen wichtigen Aspekt darstellt; vgl. Frank Stella, in: Emile de Antonio/Mitch Tuchman, *Painters Painting. A candid history of modern art scene* (basiert auf dem Drehbuch des gleichnamigen Films von E. de Antonio, 1972), New York 1984, 141.

⁴ Dazu Stella: »I make it hard for the critics. There's not that much for them to describe. First of all, basically it's a simple situation visually, and the painting doesn't do so much in conventional terms. They can't explain how one part relates to another. There's nothing in descriptive terms for them to say or for them to point out that you, the viewer, might have missed if you were slightly untrained or not so used to looking at paintings. That critical function is subverted.« *Ibid.*, 142.

⁵ Duncan, *The Fake as More*, a.a.O., 216.

between past and present, they represent an advance in another respect; in no other form but the fake can the thing be so sharply distinguished from its *self*, the *an sich*, or the essence, from the *für sich*, or reality. For by reproducing existing art forms the artist both receives the sanction of his predecessor and at the same time negates the attempt to observe any new formal development, thus shifting the entire phenomenon to a superior, that is, critical, level.«¹

Duncans Fake kommt deshalb eine so wichtige Position zu, weil die Autorin gar kein materiell reproduziertes Bild benötigt. Lediglich ihr Text evoziert in der Vorstellung der LeserInnen bestimmte Bilder und die Essenz ihrer Bedeutung. *The Fake as More* antizipiert eine ganze Serie von kunsttheoretischen Fragestellungen, die aus der Rezeption der Conceptual art in den 80er Jahre virulent wurden und bis heute nicht aus den Diskussionen verschwunden sind. Bezeichnend ist, daß es für die Kunstdiskussion völlig unerheblich war, ob die Ausstellung tatsächlich stattgefunden hat. Die Rezeption kann offensichtlich auch ohne ein reales Ereignis nur von einer Kunstkritik entworfen und historisiert werden.

Diese künstlerische Praxis widerspricht den herrschenden gesellschaftlichen Konventionen der Produktion; es gilt nach dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu nur das als Kunstwerk, was von den BetrachterInnen als solches wahrgenommen und insofern anerkannt wird.² Dabei stellt das Original in der Epoche der Moderne den künstlerischen Code dar, der als Substanz der Institution der Kunst zu verstehen ist³; der Begriff der künstlerischen Originalität bedeutet die Wiederholung der typischen Bestandteile des Codes, die mit einer gewissen Variation eine Eigenheit künstlerischer Praxis entwerfen.

Duncans Fake hebt sich zwar vom vermeintlichen Purismus der konzeptuellen Kunst ab. Um jedoch dem leichtfertigen Vorwurf zu begegnen, bei der konzeptuellen Kunst handele es sich generell um einen Ikonoklasmus, genügt es nicht, auf die Verbindung von visueller Suggestivität und intellektueller Reflexion beispielsweise von Daniel Burens Arbeiten im Stadt- und Kunstraum, John Baldessaris Fotografien, Hans Haackes Fotomontagen und Installationen, Art & Languages

¹ Ibid., 216f.

² Vgl. die Definition von Bourdieu, die Ende der 60er Jahre aus der Rezeption von Erwin Panofskys Ikonologie entwickelt wurde: »Da das Werk als Kunstwerk nur in dem Maße existiert, in dem es wahrgenommen, d.h. entschlüsselt wird, wird der Genuß, der sich aus dieser Wahrnehmung ergibt – mag es sich um den eigentümlichen ästhetischen Genuß oder um indirektere Privilegien wie den Hauch von Exklusivität, den er verschafft, handeln – nur denjenigen zuteil, die in der Lage sind, sich die Werke anzueignen.« Pierre Bourdieu, Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: ders., Zur Soziologie der symbolischen Formen (1970), Frankfurt/M. 1983, 181.

³ »Der künstlerische Code als ein System der möglichen Unterteilungsprinzipien in komplementäre Klassen der gesamten Darstellungen, die einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt offeriert werden, hat den Charakter einer gesellschaftlichen Institution.« Ibid., 173. Diese Definition Bourdieus wird durch Bürgers Definition ergänzt: »Mit dem Begriff Institution Kunst sollen hier sowohl der kunstproduzierende und -distribuierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen.« Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1974, 29.

Gemälden, Adrian Pipers Foto-Bild-Kombinationen oder Marcel Broodthaers' »Musée d'Art Moderne« hinzuweisen. Der Vorwurf des Ikonoklasmus geht vor allem auf Lucy Lippards Theorie zurück, daß die Verschiebung der konzeptuellen Kunst von der Bildfindung zu einer analytischen Untersuchung der kunsteigenen Bedingungen mit einem Verlust von Visualität und einer »Dematerialisierung«¹ gleichzusetzen sei. Dieses Mißverständnis wurde von Pamela Lee kritisiert², die Lippards These auf Hegels Formulierung reflektiert: »Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt«³. Lee weist so auf den zugrundeliegenden Platonismus von Lippards Interpretation der Konzeptkunst hin.

Bezieht man diese differenzierte Betrachtung auch auf die hier angewandte Methode der Kunstgeschichte, sollte eine bisher im wesentlichen vernachlässigte theoretische Beziehung zwischen Michel Foucault und Erwin Panofsky miteinbezogen werden. Es geht im Sinne von Michel Foucaults *Archäologie des Wissens* darum, Texte wie Objekte zu behandeln.⁴ Foucault sympathisiert mit Erwin Panofskys Ikonologie⁵, weil sich ihre Auffassungen vom Begriff der archäologischen Untersuchung von schriftlich manifestierten geistesgeschichtlichen Dokumenten ähneln.⁶ So sehr Panofsky betont, daß ein Bild nicht auf einen Text reduziert werden kann, weil nur in der visuellen Begegnung mit dem Kunstobjekt ein ästhetisches Erleben stattfindet,⁷ wird deutlich, daß er im Begriff des »organischen« Geisteswissenschaftlers die Gleichzeitigkeit von ästhetischer Erfahrung und geisteswissenschaftlicher »Archäologie« symbiotisch zu verbinden sucht.⁸ Jede Aussage über eine kulturelle Praxis formuliert eine ästhetische Erfahrung in

¹ Lucy R. Lippard, The Dematerialization of the Art Object, in: Art International, 20.2.1968.

² Pamela M. Lee, Das konzeptuelle Objekt der Kunstgeschichte, in: Texte zur Kunst, Nr. 21, März 1996, 126f.

³ Georg W. F. Hegel, Vorlesungen über Ästhetik I, Frankfurt/M. 1970, 24.

⁴ »Sie [die Archäologie des Wissens] ist nicht mehr und nicht weniger als eine erneute Schreibung: das heißt in der aufrecht erhaltenen Form der Äußerlichkeit eine regulierte Transformation dessen, was bereits geschrieben worden ist. Das ist nicht die Rückkehr zum Geheimnis des Ursprungs; es ist die systematische Beschreibung eines Diskurses als Objekt.« Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* (1973), Frankfurt/M. 1988, 200.

⁵ Vgl. Foucaults Rezension der von Pierre Bourdieu herausgegebenen Werke von Erwin Panofsky im Französischen: Michel Foucault, *Les mots et les images* (1967), in: ders., *Dits et Ecrits 1954-1988*, Tome I, Paris 1994, 620-623.

⁶ »So unterwirft der Kunsthistoriker sein »Material« einer rationalen archäologischen Analyse, die zuweilen so peinlich genau, umfassend und kompliziert ist wie eine beliebige physikalische oder astronomische Untersuchung.« Erwin Panofsky, *Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin* (1940), in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, 19.

⁷ Vgl. *Ibid.*

⁸ »Die wirkliche Antwort liegt in dem Umstand, daß intuitives ästhetisches Nachschaffen und archäologisches Forschen so miteinander verknüpft sind, daß sie abermals das schaffen, was wir eine »organische Situation« nennen. [...] In Wirklichkeit folgen diese beiden Prozesse nicht aufeinander, sie durchdringen sich gegenseitig.« *Ibid.*, 20.

Abhängigkeit von den herrschenden Konventionen des Sehens und der Rhetorik¹, weshalb ein Bild zwar nicht zu einem Text wird, jedoch nie unabhängig von Texten zu sehen ist.² Diese Einschätzung muß nicht dazu führen, die Kunst alleine von Ideen regiert zu sehen³, wenn auch die Idee in den 60er Jahren für einen Teil der Konzeptkunst zum Fetisch geworden war.⁴

Hier wird das Thema der Repräsentation berührt, in dem der visuelle mit dem sprachlichen Bereich zusammenfließt. Der Begriff der Repräsentation wird im Folgenden als die sprachliche Formulierung der beiden Fragen verstanden: Wie stellt ein künstlerisches Medium dar? Und: Wie wird das Medium selbst dargestellt (räumlich oder medial präsentiert)? Mit dieser Begriffsdefinition wird das linguistische System – das Verhältnis zwischen Signifikat und Signifikant – in Relation zur künstlerischen Aussage reflektiert. Darüber hinaus müssen aber auch die Präsentationsweise und der Präsentationskontext innerhalb der Institution untersucht werden. In Bezug darauf wird in der weiteren Argumentation dem Begriff des aktivisch konnotierten Visuellen gegenüber dem passiven Begriff des Optischen ein Vorzug eingeräumt.

Mittels realer Bezüge – künstlerisches Vorbild, Galerienkontext, Theorieschablone – richtete Duncan *The Fake as More* auf ihr Zielpublikum im künstlerischen Feld. Dies gelang ihr sogar so präzise, daß sie über ihr Ziel hinausschoß: Das Fake wurde nicht als Fälschung erkannt, im Gegenteil, die Thematisierung des Fake im Titel scheint dem impliziten Fake eine Ernsthaftigkeit oder gar Immunität zu verleihen. Ohne daß ein materielles Produkt entstanden wäre, nimmt das Mehr des Fake aus der Verknüpfung diverser Praktiken – Fiktionalisierung, Kunstkritik und

¹ »Es gibt keine Aussage, die keine anderen voraussetzt; es gibt nicht eine einzige, die um sich herum kein Feld von Koexistenzen, von Serien- und Folgewirkungen, keine Distribution von Funktionen und Rollen hätte. Wenn man von einer Aussage sprechen kann, dann insoweit, als ein Satz (eine Proposition) in einem bestimmten Punkt mit einer determinierten Position, in einem Aussagemechanismus, der über sie hinausgeht, figuriert.« Foucault, *Archäologie des Wissens*, a.a.O., 145.

² Vgl. Gilles Deleuzes Darstellung ausgehend vom Untertitel von Foucaults *Geburt der Klinik* »Archäologie des Blicks«: »Foucault war stets ebenso fasziniert von dem, was er sah, wie von dem, was er hörte oder las, und die Archäologie, so wie er sie begriff, stellt ein *audiovisuelles* Archiv dar (beginnend mit der Geschichte der Wissenschaften). Foucault hat nur darum Freude am Sprechen und am Entdecken der Aussagen der anderen, weil er auch eine Leidenschaft des Sehens besitzt: was ihn selbst vor allem anderen definiert, das ist die Stimme, aber auch die Augen. [...] Es gibt eine Archäologie der Gegenwart. Ob gegenwärtig oder vergangen, das Sichtbare ist wie das Sagbare: sie bilden das Objekt nicht einer Phänomenologie, sondern einer Epistemologie. [...] Tatsächlich jedoch gibt es nichts vor dem Wissen, da das Wissen, so wie Foucault es als neuen Begriff formt, sich durch Verbindungen des Sichtbaren und des Sagbaren definiert, die für jede Schicht, für jede historische Formation eigentümlich sind. Das Wissen besteht in einer praktischen Einrichtung, einem ›Dispositiv‹ von Aussagen und Sichtbarkeiten.« Gilles Deleuze, Foucault (1986), Frankfurt/M. 1992, 72f.

³ Insofern gilt, wie der Kunsthistoriker Horst Bredekamp neuplatonische Tendenzen in der Ikonologie konstruktiv kritisiert: »In den Formen der Kunstwerke liegt immer auch ein Sinn, aber sie bilden Philosopheme niemals ungebrochen ab.« Horst Bredekamp, *Götterdämmerung des Neuplatonismus*, in: Andreas Beyer (Hg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, 82f.

⁴ Vgl. Sol LeWitt, *Paragrafen über konzeptuelle Kunst*, in: Gerd de Vries, *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1945*, Köln 1974, 177ff.

Kunsttheorie – seinen Weg in die Rezeption. In einem Vorgreifen auf das Folgende könnte formuliert werden, daß das immaterielle Objekt des Texts paradoxerweise zum Kunstobjekt wird; die Appropriation art der 80er Jahre läßt sich als Realisierung dieses Fakes verstehen. Was nur als ironischer Kommentar gedacht war, ist so zu einem Strategiemodell geworden; die Fiktion realisiert sich in materiellen Kunstwerken.

Welcher Stellenwert *The Fake as More* eingeräumt wurde, zeigt sich in einer Buchrezension, die den Aufsatz sogar als symptomatisch für das interpretierte, was in dem ganzen Buch falsch sein sollte.¹ Die Kritik Duncans wurde offensichtlich nicht erkannt, und der Titel wurde konventionell auf die fiktive Ausstellung bezogen. So bestätigte sich an der Rezeption des Texts selbst, was er ursprünglich kritisierte: Daß eine selbstbezügliche Kunst nur auf Theorien, anstatt auf den gesellschaftlichen Kontext und die BetrachterInnen bezogen wird.

Bernsteins Text war überladen mit vornehmlich in der Hochkunstpresse benutzten Zitaten von aktuellen französischen Philosophen. Obschon es einige Hinweise im Text gab, erkannte doch niemand die Figuren Bernstein und Herron als kritische Fiktion. Die von Duncan eingebauten Witze wurden wohl als rhetorische Finessen gelesen, aber nicht als zynische Kommentare auf den Kunstbetrieb.² Auch wurde in Battcocks Buch *Idea Art* aufgrund der darin vertretenen bekannten Autorennamen keine fiktive Kunstkritik vermutet. Duncan setzte ihre Kritik der Kunsttheorie mit der Komplizenschaft des Herausgebers ein.³

Crow sah den großen Einfluß, den der Text *The Fake as More* für die Appropriation art und den sogenannten Simulationismus hatte. Allerdings setzte er Simulation mit Fake gleich, was ich für illegitim halte.⁴ Crow kritisiert die faktische Nichtexistenz des Künstlers und seiner Kunst, weil die Simulationisten so einem Hoax, einer Parodie aufgefressen seien, der ihre Theorie letztlich fraglich erscheinen läßt. Darauf entgegnet Duncan, daß es sich gerade nicht um Parodie gehandelt habe und deshalb auch nicht von der Opposition zwischen einem »supposedly real intending agent to a false one (Bernstein)« ausgegangen werden kann: »But one can argue the opposite position with as much validity: the Simulationists' reading of the absent Herron's absent work as represented by the Bernstein text was precisely an act of deconstructive and intertextual engagement which both

¹ Barbara Reise, *Studio International*, London 1973; zit. nach: Duncan, *The Fake as More*, a.a.O., 215.

² Um ziemlich offensichtliche Witze handelte es sich bei ihren Umformulierungen von geflügelten Philosophenworten; vgl. Duncan, *Aesthetics of Power*, a.a.O., 212 u. 217.

³ Damit handelt es sich um die entgegengesetzte Strategie wie bei dem Skandal, den der amerikanische Physiker Alan Sokal 1996 inszenierte. Er wollte die Redaktion der kulturwissenschaftlichen Zeitschrift »Social Text« ihrer wissenschaftlichen Inkompetenz oder zumindest ihres unkritischen Verhältnisses gegenüber ihren Veröffentlichungen überführen. Über zwanzig öffentliche Symposien wurden aus diesem Anlaß abgehalten. Vgl. den kritischen Kommentar von: Homi K. Bhabha, *Laughing Stock*, in: *Artforum*, Okt. 1996, 15ff; und die unkritische Wissenschaftsgläubigkeit, wie sie sich anlässlich dieses Hoaxes offenbart: Paul Boghosian, *Sokals Jux und seine Lehren*, in: *Die Zeit*, Nr. 5, 24.1.97.

⁴ Vgl. Crow, *The Return of Hank Herron*, a.a.O., 11.

destabilized and reconfiscated the linguistic strategy of the original (non)original.«¹ Auch das Diktum der einflußreichen Schriften des französischen Strukturalismus, auf die der Text Bezug nimmt, spitzt sich darin zu: Der »Tod des Autors«² erfährt durch die verschiedenen Ebenen des Pseudonyms eine attitudenhafte Anwendung mit der Begründung: »Bernstein said things for me that I myself could not easily say.«³

Insofern kann aus heutiger Sicht die Rezeption dieses gefälschten Texts als ein Indiz für das Mehr des Fake gelten, der ein ganzes Spektrum zum Teil bis heute relevanter Fragen aufwirft. Den Kontext seines Auftauchens hatte Duncan in der Kunstwelt genau bestimmt; den Rückzug ihres Pseudonyms »Cheryl Bernstein« anlässlich der Wiederveröffentlichung ihrer Texte begründet sie damit, daß aufgrund vieler ähnlicher und erfolgreicherer Verfahrensweisen zu Anfang der 80er Jahre ihre Praxis durchschaubar geworden war. Da Duncan alle Variablen einer Kunstkritik – Künstler, Kunst, Galerie, Medium, Theorie und Autor – konzipiert, handelt es sich um eine strategische Setzung, die auf einer Reflexion des Kontexts und der Inhalte künstlerischer Praxis basiert. Das Erscheinen von Duncans Text kann als Korrelation von künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis verstanden werden; aus heutiger Sicht liest sich ihr Text parallel zu den konzeptuellen Kunstpraktiken Ende der 60er Jahre als eine kunst-, medien-, subjekt- und erkenntniskritische Haltung. Insofern kann *The Fake as More* selbst als eine konzeptuelle, institutionskritische Kunstpraxis verstanden werden.

Zwar wurde eine ähnliche künstlerische Verfahrensweise wie die des fiktiven Malers Hank Herron von Elaine Sturtevant bereits seit 1965 angewandt, indem sie beispielsweise für ihre exakte Wiederholung von Andy Warhols *Flowers* dessen Siebdruckanlage benutzte. Sturtevant behauptet jedoch bis heute die Echtheit und Originalität der von ihr signierten Reproduktionen von bekannten Werken der Moderne.⁴ Deshalb sind ihre Arbeiten als strategische Plagiate zu betrachten, die mittlerweile gerade wegen dieser Konzeption offiziell auf dem Kunstmarkt gehandelt werden. Jenseits der Frage, ob ihre Strategie in den 60er Jahren – fototechnisch reproduzierte Bilder (Warhols) der Massenmedien, exakt zu reproduzieren – als schärfste Kritik an der Pop art angesehen werden kann, beharrt sie mit dieser Geste strategisch – in Absetzung von der Appropriation art⁵ – auf einem traditionellen Kunstwerkverständnis. Die Besonderheit von

¹ Duncan, Introduction, in: dies., *Aesthetics of Power*, a.a.O., 214-215.

² Roland Barthes, *The Death of the Author* (1968), in: *Image, Music, Text*, New York 1977; Michel Foucault, *Was ist ein Autor?* (1969), in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. 1988.

³ Duncan, *The Life and Works of Cheryl Bernstein*. Introduction, in: dies., *Aesthetics of Power*, a.a.O., 211.

⁴ Vgl. Bill Arning im Gespräch mit Elaine Sturtevant, in: dies., *Württembergischer Kunstverein*, Stuttgart 1992, 10.

⁵ Sturtevant formuliert ihr Konzept in eindeutiger Ablehnung der Appropriation art (vgl. Elaine Sturtevant, *Die gleitenden Parameter der Originalität*, in: *Original*, Symposium Salzburger Kunstverein 1993, Ostfildern 1995, 133), was verschiedene Autoren – dies ignorierend – nicht davon abhält, sie der Appropriation art zu zuordnen, bspw.: Thomas Deecke, *Nachahmung, Kopie*,

Sturtevant's Strategie ist jedoch, daß sie beabsichtigt, mit dieser auktorialen Geste auf ihre künstlerische Kreativität hinzuweisen.¹

Auch Alain Jacquet hatte mit seiner fotoreproduktiven Übertragung von Monets *Frühstück im Freien* (1964) den Versuch gemacht, die Reproduktion eines bekannten Kunstwerkes mittels neuer Reproduktionstechnik (Siebdruck) zu aktualisieren. Dabei intendierte er – ähnlich wie Warhol – eine Trivialisierung des künstlerischen Bildes mittels Reproduktion.²

Gerade diese materiell-mimetischen Reproduktionsweisen wurden aber durch Duncans *The Fake as More* nachhaltig in Frage gestellt. Die Konzeption von *The Fake as More* ist deshalb interessant, weil sie auf eine selbstentschleiende Täuschung angelegt ist, aber bis zu Crows Veröffentlichung der Status des Texts einer unentdeckten Fälschung entspricht; die Gemälde der Ausstellung gelten als Originale. Damit handelt es sich – entgegen Duncans eigener Intention – um eine strukturelle Ähnlichkeit zu einer traditionellen Fälschung. Denn einerseits bezieht sich der Text auf eine künstlerische Praxis, die unter den kunsthistorischen Kategorien Fälschung oder Kopie zu fassen ist, andererseits stellt der Text selbst eine Fälschung dar: die Kunstkritik als Fälschung. Das im Text entworfene Bild existiert nur als bedeutendes Zeichen, ohne eine retinale Qualität zu haben. Dies läßt *The Fake as More* den Kriterien Marcel Duchamps entsprechen, dem es darum ging, keine Kunst mehr zu produzieren, die nur auf optische Effekte aus ist.³ Stattdessen wählt Duncan Vorbilder wie ein Readymade aus; anstatt sie zu produzieren, theoretisiert sie diese Auswahl und bezieht den Text auf eine bestimmte Zielgruppe; in dieser Vorgehensweise reflektieren sich die wichtigsten Setzungen Duchamps. Es geht hier nicht darum, die sehr ausführlich geführte Rede über Duchamp zu wiederholen, aber es soll klar werden, daß erst die Rezeption seiner Überlegungen in den 60er Jahren zu der Wichtigkeit geführt hat, die ihm heute zukommt. Ohne die konzentrierte Rezeption seiner Vorschläge vom Anfang des Jahrhunderts wäre die Entwicklung der Kunsttheorie sicherlich anders verlaufen. Duchamps Überlegungen werden im

Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst – eine wirklich verwirrende und fast unendliche Geschichte, in: Originale echt/falsch, Neues Museum Weserburg, Bremen 1999, 19; Jakob Steinbrenner, Fälschung und Identität, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XLIII/2, 1998, 207.

¹ Vgl. Burkhard Brunn, It's not a Warhol. It's a Sturtevant, Exklusiv für Art Position, Nr. 19/20, Mai/August 1992, o. S.

² Vgl. Le Déjeuner sur l'Herbe 1964-1989 25. Anniversaire, L'Autre Museum, Pierre Restany 1989; Collection traces, Centre Georges Pompidou, Paris 1993, L'Atelier N.Y., 1980-1993, La Terre.

³ Vgl. die Zusammenfassung von Duchamps Intention, keine Werke mehr zu schaffen, die Handwerklichkeit darstellen und den Kult des Genialischen der Malerei fördern oder die nur retinal wirken: »Sie sollen zwar intellektuell, aber nicht rational sein, und sie sollen zwar sinnlich erfahrbar aber nicht bloß ästhetisch reizvoll sein. An die Stelle des immer einseitigen, tendenziellen Geschmacks will Duchamp deshalb die absolute Indifferenz setzen, das heißt Werke schaffen, die sich der gängigen Beurteilung als schön oder häßlich entziehen und die deshalb im traditionellen Sinn nicht in die Kategorie »Kunst« fallen.« Dieter Daniels, Duchamp und die andern. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1991, 69; gegen die retinale Kunst äußert sich Duchamp: Pierre Cabanne, Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1972, 67, und: Serge Stauffer, Marcel Duchamp, Ready-made!, Zürich 1973, 19ff, 25f.

Folgenden permanent im Hinterkopf zu behalten sein, wenn Fake relational dazu fokussiert wird.

Die Doppelstruktur von Duncans Fake – einerseits ein Fake einer Kunstkritik über ein Fake einer Ausstellung zu sein, andererseits die Intention zu haben, sich als solches erkennen zu geben – wird als Prototyp für die folgenden Beispiele gelten.

2.1.2 F for Fake

»Film, das ist 24 mal in der Sekunde Lüge, und weil alles Lüge ist, ist es auch die Wahrheit. Und, daß Wahrheit eben Lüge ist, das gibt jeder Film preis. Es ist nur, daß im Film Begriffe die Lüge tarnen und sie als Wahrheit erklären. Das ist für mich die winzige und einzige Utopie.«¹

Während Duncans *The Fake as More* sich eindeutig auf die kleine Zielgruppe richtet, die sich mit zeitgenössischer Kunst und Kunsttheorie beschäftigt, handelt es sich bei dem Fernsehfilm *F for Fake* um ein völlig anderes Medium mit einem weiter gefaßten anderen Rezipientenkreis. Mitte der 70er Jahre arbeitete der amerikanische Filmregisseur Orson Welles in Europa an dem Film *F for Fake* (1973-75).² Primär bezog er sich auf die von Clifford Irving verfaßte Biografie über den »Meister der Kunstfälscher, Elmyr de Hory«³. Die schillernde, kosmopolitische Figur de Horys – seine Stile ebenso schnell wechselnd wie seinen Namen, seinen Freundeskreis und seinen Wohnort – verkörperte für Welles einen letzten möglichen Typ von Dandy im 20. Jahrhundert, dessen romantische Tragik sowohl in seiner permanenten Flucht vor dem Arm des Gesetzes als auch in der Kritik an der Kunst bestand, weil er mit seiner eigenen Kunst keine Anerkennung fand. Die Pop-, Minimal- und Konzept-Kunst der 70er Jahre hatte mit ihrer Tendenz zur industriellen Fertigung, philosophischen Reflexion und strategischen Öffentlichkeitsarbeit einen intellektuellen Künstlertyp hervorgebracht, der – sieht man einmal von Andy Warhol ab – diese glamourösen Aspekte zumindest relativierte. De Horys Fälschungen von Meistern der Moderne fanden reißenden Absatz, obwohl sie, wie er im Film versichert und durch Verbrennen einer Picasso-Zeichnung im Kamin eindrücklich demonstriert, keinen Wert für ihn haben. Nur die von Fall zu Fall unterschiedlich erschwindelten Expertisen täuschten ihre Echtheit vor.

Orson Welles, den eine längere Bekanntschaft mit de Hory verband, begann seine Karriere, als er noch von Produktionen für das Radio lebte, ebenfalls mit einem gelungenen Fake: Die Aufführung des legendären Science-fiction-Hörspiels »War of the Worlds« von H.G. Wells am 30.10.1938 sendete einen fiktiven Live-Bericht über die Landung von Marsmenschen auf der Erde so echt über den Äther, daß die Bevölkerung in Massen aus der Stadt floh.⁴ Orson Welles machte sich die Sendestruktur mit ihren Werbeunterbrechungen als spannungsaufbauendes Moment zunutze. Als er während der Live-Sendung im Studio von den Publikumsreaktionen hört, scheint er von ihnen

¹ Eddie Constantine als der Industrielle Peter Lurz, im Film: *Die Dritte Generation*, Buch, Regie, Kamera: Rainer Werner Faßbinder, BRD 1978.

² *F for Fake* (F wie Fälschung), Buch, Regie: Orson Welles, Frankreich/Iran/BRD 1973-75.

³ Vgl. Clifford Irving, *FAKE! The Story of Elmyr de Hory the Greatest Art Forger of Our Time*, New York 1969; eine weniger affirmative Geschichte erzählt: Ken Talbot, *Enigma! The New Story of Elmyr de Hory the Most Successful Art Forger of Our Time*, London 1991.

⁴ Vgl. die mediensoziologische Untersuchung von Hadley Cantril, *Die Invasion vom Mars* (1965), in: Dieter Prokop (Hg.), *Massenkommunikationsforschung. 2. Konsumtion Bd. II*, Frankfurt/M. 1973, 198ff.

angespornt zu sein, mittels Improvisation noch mehr Dramatik zu riskieren.¹ Die New Yorker Tageszeitungen berichteten am nächsten Tag von dem Fake als einem Skandal. Auch hier läßt sich wie bei *The Fake as More* eine Fiktion beobachten, die mittels realistischer Momente – gerade zu diesem Zeitpunkt – auf eine dafür aufnahmebereite Rezipientengruppe ausgerichtet ist. Die Intensität des Effekts wird durch den gezielten Einsatz des populären Mediums Radio erreicht.

Der Film *F for Fake* entwickelt eine sehr eigene mediale Erscheinungsform. Er arbeitet mit dem für die frühen 70er Jahre typischen Einsatz des Zooms, und der Film weist eine Schnittfolge und einen Perspektivenwechsel auf, die durchaus vergleichbar mit dem Experimentalfilmgenre sind. Welles scheint eine auffällige Visualität wichtig, die sich von konventionellen Kinofilmen unterscheidet; in einigen Filmen verwendet er das sehr ungebräuchliche 18,5 mm Objektiv.² Die filmische Erzählung über den Fälscher Elmyr de Hory inkorporiert die Reflexion der eigenen filmischen Mittel und übernimmt so den Gestus eines Kunst- oder Experimentalfilms. Schon in den ersten Einstellungen suggeriert die Kameraperspektive einen bestimmten selbstreflexiven Blick, eine bestimmte Wahrnehmung: wie die Kamera Personen inszeniert, wie aus Fotografien durch schnelle Perspektivwechsel, Ausschnitt und Schnitt, eine Filmsequenz montiert wird und welchen Einfluß der Kommentar aus dem Off auf die Wahrnehmung nimmt. Der Film stellt seine Mittel selbst dar, indem er sie in Abgrenzung gegenüber den im Film erscheinenden alten Medien Malerei, Zeichnung, Fotografie, Buch und Zeitungsausschnitte als überlegenes zeitgenössisches Medium definiert; er thematisiert aber auch die eigene Produktionsform: Denn bereits am Anfang sieht man das Filmteam sowie den Schneidetisch, auf dem so – im Sinn einer metadiegetischen Ebene – der Film bei der Produktion gezeigt wird, den man gerade sieht.³ Welles legte größten Wert auf den Schnitt; er benutzte bis zu acht Schneidetische gleichzeitig.⁴ Er ergänzte eine von dem französischen Filmdokumentaristen François Reichenbach stammende Idee und dessen bereits gedrehtes Material zu einem Fernsehfeature über den Fälscher Elmyr de Hory um seine persönliche Geschichte. Das wird als ein »Schneidetisch-Bravourstück«⁵ interpretiert. Im

¹ Vgl. den Dokumentarfilm: Die Schlacht um Citizen Kane, Drehbuch und Regie: Thomas Lennon/ Michael Epstein, GB 1996.

² Welles behauptet, daß er sich nur deshalb in »Touch of Evil«, »Arkadin« und »Don Quijote« für ein 18,5 mm-Objektiv entschieden habe, weil es sonst von niemand verwendet wird: P.M. Ladiges, Orson Welles antwortet nicht. Kompilage, in: Orson Welles, Peter W. Jansen/ Wolfram Schütte (Hg.), Reihe Film 14, München, Wien 1977, 41.

³ Vgl. das Zeigen der filmenden Kamera im Cinéma vérité, beispielsweise im Dokumentarfilm: Chronique d'un été (Chronik eines Sommers), Buch/Regie: Jean Rouché/Edgar Morin, Frankreich 1960; oder Emile de Antonios Trick, die amerikanische subversive Studentengruppe der Weathermen zu interviewen, ohne ihre Gesichter zu zeigen: Underground, Buch/Regie: Emile de Antonio, USA 1976.

⁴ »Je mehr er beim Drehen mit der Kamera improvisiert hat, um so unvorhersehbarer wurden die Schnitt-Probleme; und er hat immer viel improvisiert. (Daß er so gern eine Erzählerstimme verwendet, entspringt nicht nur seiner unbändigen Erzähllust; fast immer wurde die Stimme nachträglich eingesetzt, um Montage-Kalamitäten zu überbrücken.)« Urs Jenny, Der Unvollendete, in: Welles, Jansen/ Schütte (Hg.), a.a.O., 21f.

⁵ Urs Jenny, Der Unvollendete, a.a.O., 28.

Gegensatz zu seinen Filmen, bei deren Schnitt er oft am Schneidetisch scheiterte, vor der Fertigstellung abreiste und sich das Endresultat nicht ansah, gelang ihm bei *F for Fake* mittels umgekehrter Verfahrensweise ein »ironischer Filmessay über den wahren und den Warenwert der Kunst«.¹ Neben dem Plot, der Fälschungen von Werken sogenannter großer Meister der Moderne, die Herstellung in der Fälscherwerkstatt und den sozialen Kontext eines bohemienhaften Lebens auf der Mittelmeerinsel Ibiza präsentiert, formuliert de Hory eine Art positive Darstellung der Fälschung und ihres Kontexts, die das moralische System um das Original selbst als Lüge denunziert: »Die sogenannten Experten sind die Orakel der Neuzeit. [...] Sie sprechen mit der absoluten Autorität des Computers. Was sie zu kennen vorgeben, kennen sie kaum mehr als oberflächlich. Trotzdem verneigen wir uns vor ihnen. Sie sind ein Gottesgeschenk für den Fälscher. [...] Der Wert hängt ab von den Experten. Die Experten hängen ab von den Fälschern. Die Fälscher halten die Experten zum Narren. Also wer ist nun der Experte?«

Bei *F for Fake* handelt es sich um einen Filmessay, der sich als eine gefälschte Reportage über Kunstfälschung darstellt. Seine Mehrdeutigkeit wird vor allem dadurch verstärkt, daß die mediale Montage auch eine Montage auf der Subjektebene intendiert. Dies wird durch die Serie der sich ineinander verschiebenden Erzählperspektiven erreicht. Zudem suggeriert dies aber auch, daß der Haupterzähler Welles sich mit der Figur des Fälschers identifiziert: 1. Die Vorstellung von Welles als Zauberer Robert Goudain: »Ein Zauberer ist nur ein Schauspieler. Ein Schauspieler, der nur die Rolle eines Zauberers spielt«; 2. die Vorstellung von Oja Kodar, nach der sich alle Männer auf der Straße umdrehen; 3. die Vorstellung von Clifford Irving, dem Journalisten, der die Biografie über de Hory schreibt, aber – wie ergänzt wird – auch eine Autobiografie über Howard Hughes fälschte²; 4. die Unterhaltung zwischen dem Fälscher und dem Filmregisseur; 5. das Frontalstatement von Welles, der versichert, daß es in der nächsten Stunde nichts Falsches mehr zu sehen gäbe; 6. die lebensphilosophische Rede von Welles vor der Kathedrale von Chartres; 7. die in der Montage von Fotografien und Filmsequenzen behauptete Affäre zwischen Oja Kodar und Picasso, die durch Welles' Auftritt beendet wird, der sagt, daß diese Affäre erfunden sei. Darauf folgen irritierend widersprüchliche Aussagen: Zum einen, daß dieser Film auf Tatsachen beruht, zum andern, daß in der nächsten Stunde keine Lügen mehr erzählt werden, bis zu dem Statement: »Wir professionellen Lügner machen Kunst.« Oder: »Ist dies nur eine Fälschung oder auch ein Gemälde?«

Hier spielt Welles – wie es Gilles Deleuze ausdrückt – »exakt die Rolle des kosmopolitischen Hypnotiseurs«³; er gibt seine eindeutige Rolle nicht nur als Regisseur auf, indem er wie ein Reporter vor die Kamera tritt, sondern macht sich sogar mittels widersprüchlicher Aussagen über

¹ Peter Buchka, Kommentierte Filmografie, in: Welles, Jansen/ Schütte (Hg.), a.a.O., 142.

² Irving versuchte sich selbst als Fälscher, indem er eine handschriftliche Biografie des noch lebenden amerikanischen Millionärs Howard Hughes schrieb. Doch er versuchte vergeblich, sie dem New Yorker Verlag McGraw-Hill zu verkaufen, weil Hughes selbst intervenierte.

³ Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2 (1985), Frankfurt/M. 1991, 192.

seine eigene Rolle lustig. Die Offenlegung der eigenen Konstruktionsprinzipien erfolgt hier im Wechsel von Reflexion (rationalisierende Tendenz) und Spiel (fiktionale Tendenz). Er stellt sich auf eine Ebene mit dem Fälscher, indem er sich selbst als Zauberer spielt und doch von ihm unterscheidet, dem er sich gegenüberstellt und sich doch mit ihm identifiziert, den er letztlich im Medium Film präsentiert, diese Präsentation aber selbstreflexiv als Fake kritisiert. Es bestätigt sich, daß die »Geschichte von Verrätern und Fälschern« immer auch eine »Geschichte vom Verschwinden der Person«¹ ist, denn in der Rezeption verlischt eine eindeutige auktoriale Aussage. Welles verrät den Film, wie de Hory die Malerei verrät; beide lassen in der Konfluxion des visuellen Erlebens mit der theoretischen Reflexion auf der Leinwand die Funktionsweise der Kunst für den Betrachter erlebbar werden: der schnelle Wechsel zwischen scheinbar dokumentarischen Bildern, die mit der Authentizität von Dokumenten und Zeitungsmeldungen aufgeladen werden, und Filmmontagen, die den Betrachter im visuellen Erleben subjektivieren, oder narrativen Sequenzen und direkter Ansprache der ZuschauerInnen, der sie sich nicht entziehen können.

Es wird eine hohe filmische Reflexivität inszeniert, die gerade den cineastischen Reiz für die BetrachterInnen steigert. Neben der Dokumentation eines *echten* Kunstfälschers dokumentiert der Film so seine eigenen manipulativen Verfahrensweisen. Das Thema Manipulation beherrschte die Mediendiskussionen der 70er Jahre sowohl im künstlerischen als auch im filmischen Kontext. Im Rahmen der Kritik der US-amerikanischen Filmindustrie, die schon von Adorno und Horkheimer als „Kulturindustrie“ betitelt worden war, verstärkte sich im Anschluß an das französische Cinéma vérité und die Studentenrevolte die Kritik an der Manipulation der Öffentlichkeit durch die Massenmedien²; diese wurde anlässlich der manipulierenden Berichte über den Vietnam-Krieg und die Watergate-Affäre zu einer Kritik an der Gesellschaft ausgedehnt.³ Einig ist man sich darüber, daß die Massenmedien die Wirklichkeit ideologisch verzerren und man den Film⁴ und andere Medien⁵ dagegen kritisch einsetzen muß. Der französische Filmemacher und -kritiker Chris Marker,

¹ Vgl. *ibid.*, 394.

² Dazu muß vor allem die von dem Soziologen Oskar Negt und dem Filmemacher Alexander Kluge durchgeführte Untersuchung: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt/M. 1972, angeführt werden; die Vorarbeit lieferte aber: Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied, Berlin 1962; wo bereits demokratiegefährdende Tendenzen der politischen Werbung thematisiert werden. Vor allem im Kapitel »Politischer Funktionswandel der Öffentlichkeit« konstatierte Habermas die zunehmende Verwischung zwischen privatem und öffentlichem/wirtschaftlichem Bereich.

³ Vgl. zur Entwicklung politischer Werbung von Nixon über Reagan bis Berlusconi und vom Vietnam- zum »Golfkrieg« aus zeitgenössischer Perspektive: Thomas Schuster, *Staat und Medien. Über die elektronische Konditionierung der Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 1995, 98ff.

⁴ Vgl. den Filmemacher: Hartmut Bitomsky, *Der Alltag der Kunst. Audiovisuelle Medien als Schlüssel der Erziehung*, in: Olaf Schwenke (Hg.), *Ästhetische Erziehung und Kommunikation*, Frankfurt/M. 1972, 28ff.

⁵ Vgl. die Intention, das Radio zu einem demokratischen Medium umzufunktionieren: Hans Magnus Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, in: *Kursbuch 20*, 1970, 159ff; und dessen

der selbst den Filmessay als Medium nutzt, formulierte die Stimmung, die für Intellektuelle und Künstler über den Vietnam-Krieg zu einer Identifikation mit den vom Kapitalismus unterdrückten Völkern führte: »Es ging nicht mehr darum, die eigene gesellschaftliche Position zu festigen, sondern die gesamte Gesellschaft in Frage zu stellen.«¹

Welles trifft in seinen Filmen zwar keine konkreten politischen Aussagen, er manifestiert jedoch seit seinem größten und einzigen Filmerfolg *Citizen Kane*² eine grundsätzlich kritische Haltung gegenüber der Filmindustrie, insbesondere gegenüber der Traumfabrik Hollywood, die den internationalen Filmmarkt dominiert. Der erst 24-jährige erreichte mit *Citizen Kane* und dem dadurch ausgelösten Skandal zwar eine größtmögliche Öffentlichkeit, doch gleichzeitig konfrontierte ihn der Zeitungsmagnat Hearst, auf dessen Karriere sich die Hauptperson des Filmes bezog, mit den größtmöglichen Schwierigkeiten.³ Welles ist daher überzeugt, daß Hollywood von einer Gruppe unfähiger Regisseure beherrscht wird.⁴ Auf dieses kritische Verhältnis zur Traumfabrik und Welles' Selbstverständnis als im romantischen Sinne kritischer Künstler, der es für seine Pflicht hält, »seine Zivilisation, seine Zeitgenossen zu kritisieren«⁵, läßt sich die Eingangsszene des Films *F for Fake* beziehen: Welles spricht, als Magier verkleidet, über das Erzeugen von Illusionen, während er einen Taschenspielertrick vorführt. Das Kunststück ist sichtbar mit Hilfe eines Filmtricks realisiert, wodurch dieser das Medium vorführt. Diese programmatische Setzung zu Beginn des Films reflektiert das Spiel zwischen Offenbaren und Verbergen und das Verständnis der Illusion als Trick der Täuschung.⁶ Seit Platon und Plinius ist die abendländische Tradition von der Vorstellung beherrscht, daß der Erscheinung schon ein Irrtum induziert ist, woraus der Effekt der Illusion entsteht.⁷ In *F for Fake* konfluieren die beiden seit dem Beginn der Filmgeschichte feindlich gegenüberstehenden Konzeptionen: die des durch Tricks und Varieté verzaubernden Films von George Méliès und die durch die dokumentarische

Vorläufer: Bertolt Brecht, Der Rundfunk als Kommunikationsapparat, in: Prokop (Hg.), Massenkommunikationsforschung, Bd. 1, a.a.O., 31ff.

¹ Vgl. *Le fond de l'air est rouge* (Rot ist die blaue Luft), 1. Teil: Die schwachen Hände, Buch, Regie, Schnitt: Chris Marker, Frankreich 1977.

² *Citizen Kane*, Buch (mit: J. Mankiewicz), Regie, Hauptdarsteller: O. Welles, USA 1940-41.

³ Welles wurde vom FBI überwacht; der Film konnte nur in kleinen unabhängigen Kinos gezeigt werden und alle amerikanischen Filmgesellschaften lehnten eine Zusammenarbeit mit ihm ab; vgl. Lennon/ Epstein, *Die Schlacht um Citizen Kane*, a.a.O.

⁴ Vgl. Orson Welles antwortet nicht. Kompilage, Ladiges, a.a.O., 39.

⁵ *Ibid.*, 30f.

⁶ Vgl.: »Ist also derohalben die Kunst (von denen nämlich in diesen Blättern gehandelt wird) nicht wahrhaftig eine Kunst, wie sie das, so sie verspricht zu thun, warhaftig nicht thut, sondern nur durch nicht unangenehme List solches werkstellig zu machen weiß.« Elias Piluland, *Hocus Pocus, oder der kurzweilige Taschenspieler* (1768), Alexander Adrion (Hg.), *Mein altes Zauberbuch*, Frankfurt/M. 1979, 11f.

⁷ Vgl. Marian Hobson, *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, Cambridge, London, New York 1982, 18.

Macht des Realismus überwältigende des Cinéma vérité der Brüder Lumière. Welles verbindet das Verhältnis zwischen Zaubertrick und dokumentarischem Film mit einer für sein Alterswerk typischen Selbstdefinition: Seine Erzählung trägt seine Signatur, die den von ihm hoch bewerteten, persönlichen künstlerischen Ausdruck verkörpert, die aber zum Objekt der Fälschung wird, weil sie nur mehr eine wertkonstituierende Funktion für den Markt darstellt.¹ Außerdem wechselt, wie in *Citizen Kane*, permanent die Erzählperspektive ihre Position. Die Kunstpraxis wird als Manipulation des Blicks vorgeführt, und die filmische Wirklichkeit exekutiert jeglichen Glauben an einen naturgetreuen Realismus.

Insofern bedeutet *F for Fake* einen Einschnitt in die Filmgeschichte. Der Film entzieht den BetrachterInnen systematisch die Möglichkeit, einen Bewertungsstandpunkt einzunehmen, weshalb er auch als »ironischer Filmessay«² verstanden wird. Die sich widersprechenden Kommentare und Bilder, Bildmodulationen und Montagen spielen beständig mit der Aufmerksamkeit der BetrachterInnen und verwickeln sie in immer neue visuelle Fragestellungen. Deshalb hält Gilles Deleuze den Filmemacher Welles für den ersten, »der bis zum unmittelbaren Zeit-Bild vordrang und das Bild unter die Macht des Falschen stellte«.³ Die Verleugnung des Realismus erzeugt im Sinne von Deleuze ein »Zeit-Bild«, das Verschmelzen des Kinos mit dem Denken, der Philosophie. Doch Deleuze geht noch weiter in seiner Analyse, indem er die Substanz analysiert, um die sich die Bilder drehen, oder besser, die sich zwischen den Bildern vermuten lässt. Deleuze bezieht diesen Ansatz von Welles philosophisch auf Nietzsches »Wille zur Macht« und dessen Kritik der Wahrheit. Er hält jedoch den Begriff der Kräfte (anstatt der Macht) als ursächlichen Begriff für passender zur qualitativen Abstufung der Verhältnisse unter den Menschen und ihrer Darstellung.⁴ In dieser Formulierung verbindet sich die Reflexion der Blicke mit den abgebildeten Personen; die Darstellung wird als Konstrukt aus Dargestelltem und Rezeption verstanden.⁵

Hinsichtlich des Fake stellt sich die Frage, welche Kräfte es zusammenstoßen lässt. Auffällig ist die vorgeführte Lenkung des Betrachterblicks durch das Medium: Im Vorspann, der in die Eingangsszene mündet, drehen sich ausschließlich Männer nach Oja Kodar, der Lebensgefährtin von Welles, um: Die Kamera beobachtet unbemerkt den Blick der Männer, der das Motiv der aneinander montierten Einstellungen darstellt.⁶ Der männliche Blick wird durch die erotische

¹ Vgl. Buchka, Kommentierte Filmografie, in: O. Welles, Jansen/ Schütte (Hg.), a.a.O., 134.

² Ibid., 142.

³ Deleuze, Das Zeit-Bild, a.a.O., 182.

⁴ »Im einen wie im anderen Fall ereignet sich im Bild oder zwischen den Bildern ein Zusammenstoß von Kräften.« Ibid., 185.

⁵ Urs Jenny sieht das Motiv von »Rückkopplung« zwischen Subjekt und Objekt, Jäger und Gejagtem als ein Grundmotiv in allen Filmen von Welles, Jenny, Der Unvollendete, a.a.O., 12.

⁶ Hier verwendet Welles ebenfalls Material von François Reichenbach, diesmal aus dessen Film »Girl watching«, vgl. Buchka, Kommentierte Filmografie, a.a.O., 142.

Spannung gelenkt, der zwischen beobachtetem Objekt und beobachtendem Subjekt herrscht, letzteres wird wiederum vom Kamerasubjekt beobachtet und so ebenfalls zum Objekt gemacht. Diese Hierarchie wird schließlich als eine Inszenierung aufgelöst, wenn Oja Kodar, sich ihrer Beobachtung bewußt, in die Kamera lächelt.

Diese Veranschaulichung des »Blicks der Kamera« und die Reaktion des Beobachtungsobjekts wird im Filmessay *Sans Soleil*¹ von Chris Marker noch weiter konzentriert, indem er die Kamera eine qualvoll lange Zeit auf eine Frau richtet, die sich auf einem afrikanischen Markt befindet: Sie bemerkt, daß sie beobachtet wird, sieht weg, blickt für ein Bild in die Kamera, lächelt und reagiert schließlich verärgert. Nicht nur daß es sich hier um die Darstellung der Härte eines kolonialistischen Blicks handelt, darüber hinaus wird auch die Kraft des Blickregimes deutlich, der man sich kaum entziehen kann. Diese beiden Darstellungen, der der Frau hinterherblickende männliche Blick und die Irritation, die durch die Erfassung der Kamera hervorgerufen wird, sind als konzeptuelle Reflexion des herrschenden Blickregimes zu verstehen. Dies korrespondiert mit der Zuschreibung der Skopophilie, des auf voyeuristische Beobachtung ausgerichteten, traditionell männlichen Blicks, wie ihn Laura Mulvey aus psychoanalytisch feministischer Perspektive am Kino kritisiert.² Das Zusammenspiel zwischen männlichem Beobachtersubjekt und weiblichem Beobachtungsobjekt, das sich mittels des Blicks von Oja Kodar in die Kamera als Beziehung von Voyeurismus und Exhibition zu erkennen gibt, wird – ohne eine feministische Fragestellung zu intendieren – im Vorspann von *F for Fake* selbstreflexiv eingesetzt. Das Bild ist nicht mehr Einzelbild, ein Original, sondern eine Serie von positiv und negativ bewerteten Aussagen.

Jenseits eines Urteils darüber, ob Welles wie Duncan daran gescheitert ist, einen ironischen Kommentar abzugeben, besteht eine Beziehung zu der aus *The Fake as More* gewonnenen Doppelstruktur des Fake: *F for Fake* gibt sich zunächst als Film über einen Fälscher, führt dabei aber analysierend die Gesamtheit seiner darstellerischen Mittel vor. Das Grundprinzip des Films, die Montage der Bilder, wird auf seinen illusionistischen Effekt bezogen: die in der Kameraperspektive implizierte Intention im Verhältnis zur Erzählperspektive. Dadurch erfährt die Autorität des Subjekts, das für die Formulierung einer Aussage zuständig ist, eine Relativierung. Der Film erzählt von einem Fälscher und offenbart dabei seine eigene Funktion als Fälschung.

¹ *Sans Soleil*, Buch, Regie: Chris Marker, Frankreich 1981.

² Vgl. Laura Mulvey, *Visuelle Lust und narratives Kino* (1975), in: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/M. 1994, 48-65.

2.1.3 Original + Fälschung

»Diesen Kult des echten Ölbildes kennen wir alle, Ursprung des Fetischismus ist das Mißverständnis zwischen Entdeckung und Erfindung.«¹

Seit der *Demonstration für den kapitalistischen Realismus* von Konrad Lueg und Gerhard Richter, die 1963 ein ganzes Möbelhaus einschließlich eigener Arbeiten zu einer Kunstaussstellung umfunktionierten², und Sigmar Polkes Reduktion trivialer Klischees deutscher Nachkriegskultur auf Rasterbildern konnte sich keine zeitgenössische Malerei mehr auf die Position eines autonomen Kunstwerks berufen, und sollte sich spätestens seit der documenta 5 ihres Warencharakters in den kapitalistischen Produktionsverhältnissen bewußt sein.³ In ihrer thematischen Fokussierung widmet sich die Gemäldeserie *Original + Fälschung* zwar dem traditionellen Medium der Malerei, doch die deutschen Maler Achim Duchow und Sigmar Polke beziehen sich mit ihrer Ausstellung *Original + Fälschung* (1974)⁴, wie der Titel suggeriert, auf die Relation zwischen einem originalen Vor-Bild und einer fälschenden Reproduktion. Die Gemälde sind im »Teamwork«⁵ entstanden, womit die Bilder auf der Produktionsebene eine eindeutige beziehungsweise individuelle Autorschaft verleugnen. Neben aufgeklebten fotografischen Reproduktionen, Fotokopien und Zeitungsartikeln über Kunstfälschung, -raub und -zerstörung in der für Polke und Duchow typischen Punktraster- und Projektionsmethode⁶ (mit Epidiaskop oder Diaprojektor) wurden Klischees nicht nur von alten Meisterwerken, sondern auch von scheinbar arbiträren Motiven auf die Leinwand übertragen; außerdem applizierten sie für die 70er Jahre typische Dekorationsmaterialien auf die Leinwand, die in der ursprünglichen Präsentation im Westfälischen Kunstverein in Münster mit 15 farbigen Neonröhren und in Hüfthöhe angebrachten Schminkspiegeln eine Discothekenatmosphäre

¹ Achim Duchow, Expertise zu Don Martin, in: Sigmar Polke/ Achim Duchow, *Original + Fälschung*. »Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen.«, Westfälischer Kunstverein Münster 1973, o.S.

² Vgl. »Bericht über „Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus“ von Konrad Lueg und Richter, am Freitag, dem 11. Oktober 1963, in Düsseldorf, Flingerstraße 11 (Bergeshaus)«, in: René Block, *Grafik des Kapitalistischen Realismus*, Berlin 1976, 31ff.

³ Vgl. Hans-Heinz Holtz, *Kritische Theorie des ästhetischen Gegenstands*, in: documenta 5, Kassel 1972, 63ff.

⁴ Die Zeit der Konzeption und Entstehung der Serie wird von Dierk Stemmler im Katalog mit März/April 1973 angegeben, in: Sigmar Polke, Mitarbeit von Achim Duchow, *Original + Fälschung*, Städtisches Kunstmuseum Bonn 1974, o.S. Ein Jahr zuvor hatten Polke und Duchow bereits eine Ausstellung mit dem gleichen Thema präsentiert; vgl. Polke/ Duchow, *Original + Fälschung*, »Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen«, a.a.O.

⁵ Wenn allerdings von Stemmler im Text behauptet wird, daß es Polke darum ging, dieses »Teamwork« zu betonen, steht letztlich doch Polke als Autor dahinter; das Fehlen der Seitenzahlen ordnet Stemmlers Ausführung unspezifisch dem Katalog zu, wodurch er selbst in dieses Teamwork einbezogen wird.

⁶ Vgl. Martin Hentschel, *Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986*, Köln 1991, 118ff.

erzeugten.¹ Die Vorbilder für neun der 24 Hauptbilder stammen von Interpol-Steckbriefen gestohlener Gemälde; Duchow und Polke wurden für *Original + Fälschung* von einer Serie von Zeitungsartikeln über das Thema Fälschung inspiriert.² Der Titel des Vorbildes findet jeweils Erwähnung im Etikett, wie beispielsweise *Peter Paul Rubens: Bildnis eines jungen Mannes* oder *Jan Brueghel d.Ä.: Landschaft mit Häusern, Mühle und Wagen*. Der Zyklus teilt sich in zwei Gruppen: einerseits neun Einzelgemälde, die jeweils auf ein gestohlenen Meisterwerk Bezug nehmen und denen insgesamt nur ein Kommentarbild im Sinne einer Legende zugeordnet ist, andererseits große, thematisch unterschiedliche Gemälde, denen je ein eigenes Kommentarbild zugeordnet ist (mit Ausnahme von Nr. 16, 17 und 18, 19, denen sich paarig ein solch kleines Bild zuordnet).

Welche Funktion hat die bildliche Aneignung der Zeitungsartikel und der reproduzierten Klischees im Verhältnis zur malerischen Reproduktion, die – wie sich auf den ersten Blick zeigt – keine möglichst naturgetreue Kopie anstrebt? Wie verhalten sich die 14 »Kommentarbilder« zu den 24 »Hauptbildern«? Der Kunsthistoriker Martin Hentschel, der aufgrund der Komplexität des Zyklus nicht näher auf ihn eingeht, bezeichnet die Kommentarbilder als einer konzeptuellen Intention entgegengesetzt; trotzdem bemerkt er, daß die Institution Kunst hier selbst thematisiert wird. Die Funktion der Kommentarbilder besteht seiner Meinung nach darin, die Konnotationen der Hauptbilder zu verstärken.³ Doch das angelegte Verweissystem dissoziiert eine klar erkennbare Intention⁴: Die Kommentarbilder geben keine Bestätigung der Aussagen der Hauptbilder, sondern verzweigen die ikonografischen und textthematischen Bezüge in weitere Fragestellungen.⁵ Beispielsweise scheint die Kombination zwischen dem Hauptbild *Nummer 21 (das Gesicht vor dem Fernseher)* und seinem Kommentarbild sinnlos. Stemmler schreibt über den gemalten, aus einem Fernseher herausschauenden Männerkopf, der eine Zigarette zwischen den Lippen hält: »Der Dunstkreis isoliert ihn von dem standardisierten Pop-Hintergrund, wo frisierter Frohsinn sich in ein luftleeres Muster verwandelt hat, hebt das Problem heraus, stellt eine halluzinatorische Räumlichkeit her, macht eine Katerstimmung im Kontrast zum Frohsinnsmuster spürbar, das, verkehrt zusammengenäht, die Menschenmenge in zwei Fahrtrichtungen strömen läßt.« Das

¹ Vgl. Dierk Stemmler, Sigmar Polke, in: *Kunstforum International*, Bd. 10, 144. Mir war es nur möglich, die Bilderserie in einer Reinszenierung im Kunstmuseum Bonn anlässlich einer Retrospektive zu sehen und zu fotografieren, zu welcher Polke veranlaßt hatte, die Kommentarbilder im Winkel zur Wand anzubringen (ohne Spiegel und Neonröhren): Sigmar Polke. *Die drei Lügen der Malerei*, Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Bonn 1997.

² Vgl. den Bericht über einen Besuch in der Wohngemeinschaft Gaspelshof in Willich: Klaus Honnef, *Tagebuch*, in: *Kunstforum International*, Bd. 4/5, 1973, 216f.

³ Vgl. Hentschel, *Die Ordnung des Heterogenen*, a.a.O., 338f.

⁴ Daß Polke keine besondere Zuneigung zu seinen zeitgenössischen konzeptualistisch arbeitenden KollegInnen verspürte, läßt sich aus eindeutigen Äußerungen herauslesen: Vgl. Friedrich Wolfgang Heubach, *Sigmar Polke. Frühe Einflüsse, späte Folgen oder: Wie kamen die Affen in mein Schaffen? und andere ikono-biographische Fragen*, in: *Sigmar Polke, Bilder Tücher Objekte. Werkauswahl 1962-1971*, Kunsthalle Tübingen 1976, 130.

⁵ Vgl. zur Betrachterirritation dieser Serie: Honnef, *Tagebuch*, a.a.O., 223.

Hauptbild kreist um ein alltägliches Thema, eine triviale Darstellung, die von den zeitgenössischen Formen eines durch die Pop art inspirierten Stoffmusters abgehoben erscheint; in diesem Stoffmuster findet sich ein Beispiel für die Verdinglichung psychedelischer Muster in plakative Farben und beliebige ikonografische Elemente. Diese Darstellung hat keinen ersichtlichen Bezug zu dem darunter befindlichen Kommentarbild (21a). Dort wird die Zeitungsartikelüberschrift »Fälscher und ihre Tricks« von Fotografien eines frisierten Hundes, Taschenspielern und einem Mammutskelett flankiert. Der schwarze Karton, auf den die Fotos und die Artikelüberschrift aufgeklebt wurden, weist mittels eines schabloniert aufgesprayten Pfeils auf das oberhalb präsentierte Hauptbild. Das Kommentarbild deutet einerseits mittels des Pfeils eine Referenz an, vermittelt aber andererseits weder immanent noch mit dieser Referenz eine klare Bedeutung. Allein der Kommentar Stemmlers, daß diese Fotografie des Mammutskeletts bei einem Besuch im Naturkundemuseum aufgenommen worden sei, erklärt die Entscheidung für diese sonst bezuglose Fotografie. Stemmlers Rhetorik verortet die künstlerische Praxis in den rational schwer erfaßbaren Bereich der »halluzinatorischen Räumlichkeit« und den emotionalen Zustand der »Katerstimmung«, die einerseits als Referenz für die künstlerische Praxis als nicht nachvollziehbarer Kreativität steht, die scheinbar aus dem Nichts entsteht, andererseits aber einen Hinweis auf das soziale Milieu bedeutet, das diese Ikonografie konstituiert. Wie die damals in einer Wohngemeinschaft zusammenlebenden Künstler (Polke, Duchow¹, Mariette Althaus, Katharina Sieverding, Klaus Mettig, Stephan Runge und andere²) ihr Zusammenleben inszenieren, zeigt die Fotoserie *Die Büglerin und die Trinkerin*, gespielt von Althaus und Sieverding: im Hintergrund lehnt an der Wand das Bild Nr. 24³. Ohne eine simple biografische Analogie herstellen zu wollen, läßt sich doch in der Darstellung der künstlerischen Praxis als »Teamwork«, wie sie sich im Katalog *Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen* dokumentiert, und eine Enthierarchisierung von Polkes Autorschaft⁴ mittels Reflexion lebensweltlicher Zusammenhänge beobachten.⁵ Das

¹ Die Tatsache, daß Achim Duchow zu dieser Zeit bei Sigmar Polke an der Düsseldorfer Akademie Malerei studiert und gleichzeitig in einer Ausstellung im Teamwork mit ihm auftritt, bedeutet einen grundsätzlichen Gegensatz zu der hierarchisierten Meister-Schüler-Beziehung, wie sie Joseph Beuys in seiner FIU praktiziert hat.

² Als Zeitzeuge dient hier Erhard Klein, der als Galerist und Freund von Polke oft zu Besuch in der Wohngemeinschaft Gaspelshof in Willich am Niederrhein war; vgl. die Videoaufzeichnung und Vortragsmanuskript: Erhard Klein, *Meine Sicht auf Polke*, Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Bonn 16.9.1997.

³ Vgl. Polke/ Duchow, *Original + Fälschung*. »Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen«, a.a.O.

⁴ Vgl. die kleinlich genaue Aufführung der geleisteten Arbeiten in den editorischen Angaben bei folgenden Gemeinschaftsprojekten: Sigmar Polke, Achim Duchow, Mu Nieltnam Netorruprup, Kunsthalle zu Kiel 1975; Sigmar Polke: *Fotos*, Achim Duchow: *Projektionen*, Kasseler Kunstverein 1977; S. Polke, *Day by Day*, XIII. Bienal de Sao Paulo 1975.

⁵ Bereits Barbara Reise stellte die Frage »Wer ist verantwortlich?« anläßlich der unklaren Autorschaft von *Original + Fälschung*, was Polke ambivalent beantwortet (48); Reise kommt, nachdem sie den »Hexenmeister, Magier und Trickster« (54) Polke aus dem »müden Haufen, der ihn umgibt« herausstilisiert hat, zu der Warnung, daß der »Meisterspieler« nicht seine Karriere in diesen Verhältnissen gefährden solle, sonst käme es zu einer typischen Künstlertragödie (56).

geblünte Tuch, auf dem die gemalte Badeszene unter Palmen einen paradiesischen Zustand suggeriert, läßt sich nicht widerstandslos auf die Situation in der Wohngemeinschaft mit den beiden Frauen beziehen; das Kommentarbild Nr. 24a zeigt die einer Illustrierten entnommene Bildergeschichte: »Strich für Strich kommt man sich näher.« Diese Foto-Text-Serie stellt das Klischee einer zufälligen Bekanntschaft dar; eine Frau lernt einen zeichnenden Künstler kennen und steht ihm drei Fotos später in seinem Atelier als Aktmodell zur Verfügung. Hier wird das der bürgerlichen Phantasie entsprungene Klischee des leichtlebigen Mädchens und des Künstlers reflektiert, dessen Arbeit vor allem in Aktzeichnen besteht.

Indem Duchow und Polke mittels reproduktiver Verfahrensweisen und Teamwork eine originäre Schöpfung leugnen, wie sie für die Kunst der Moderne als paradigmatisch gilt, nehmen sie gleichzeitig eine Setzung vor, wie ihre Strategie der Malerei zu verstehen ist. In diesem Sinn gibt das dieses Kapitel einleitende Duchow-Zitat einen Hinweis auf die Relativierung oder Umwertung, auf die im Titel *Original + Fälschung* angespielt wird: Entgegen dem modernistischen Bild vom Künstler als autonomem Erfinder und Schöpfer heben Polke und Duchow das Entdecken und Verarbeiten von bildlichem und textuellem Material aus populären Medien und der Geschichte der Kunst hervor. Dies ist relational zu den hier eingesetzten Verfahrensweisen der Collage und Montage zu sehen, ausgewählte Vor-Bilder mittels Projektionsmethode auf die Leinwand zu übertragen sowie Fragmente von Fotografien, Zeitungsausschnitten, Fotokopien und Dekorationsmaterialien zu verwenden. Dem widerspricht die von Stemmler angeschlagene Rhetorik der Kreativität, die eine Originalität im autonomen Schaffensprozeß lokalisiert.¹ Wie sehr es Polke vielmehr um die Kritik dessen ging, was als »Innovationsfreude, Kreativität, Spontaneität, Produktivität, das Schaffen ganz aus sich heraus«² galt, bekundet der zwei Jahre später erschienene und in Zusammenarbeit mit Friedrich Wolfgang Heubach in humoresker Weise geschriebene Text: »Wie kommen die Affen in mein Schaffen [...]«. In diesem Text, den Heubach in der Ich-Form im Namen Polkes – im Sinne einer weiteren Künstlerkollaboration – formulierte,

Dagegen wertet Honnef eindeutig anders: »Ausstellung und Publikationen sind Frucht einer intensiven Zusammenarbeit mit einer Gruppe von Künstlern, an deren Spitze der Maler Achim Duchow.« Klaus Honnef, *Malerei als Abenteuer oder Kunst und Leben*, in: *Kunstforum International*, Bd. 71/72, April-Mai 1984, 147.

¹ Hier zeigt sich, daß der von Harald Szeemann projizierte Künstlertypus, bestehend aus dem zurückgezogen lebenden malerischen Alchimisten und der selbstbezüglichen Identität Polkes (vgl. H. Szeemann, *Hälonen am Firmament der Bilder*, in: S. Polke, *Kunsthaut Zürich 1984*, 12), anschließend unhinterfragt wiederholt wurde (vgl. Klaus Honnef, *Malerei als Abenteuer oder Kunst und Leben*, in: *Kunstforum International*, Bd. 71/72, 3-4/84, 149) und zur Behauptung eines authentischen Originalgenies mit »gewachsenem Ingenium« (Ibid., 149) wurde; viel eher lassen sich im Hippie-Künstler-Milieu der Wohngemeinschaft, dem naturromantisch angehauchten Drogenkonsum sowie einer selbstironischen Haltung eine soziale Reflexionsebene abgewinnen. Vgl. auch die Analyse der Rezeptionsstereotypen, die Polkes Produktion in eine Privatsphäre verlegen: Isabelle Graw, *Beziehungsmuster bei Sigmar Polke*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 10, Juni 1993, 77-89.

² Heubach, Sigmar Polke. *Frühe Einflüsse, späte Folgen*, a.a.O., 133.

läßt sich eine erneute Variante der Kritik der Autorschaft herauslesen.¹

Der Kunsthistoriker Benjamin H. D. Buchloh, der vor seiner Übersiedlung in die USA Mitte der 70er Jahre in engem Kontakt mit Sigmar Polke stand, bringt die »parodistischen Aneignungen« von Polke und die Malerei seines Malerfreundes Gerhard Richter in unmittelbaren Zusammenhang mit der Situation der Pop art Warhols und Lichtensteins Anfang der 60er Jahre in New York.² Buchloh versteht ihre Strategien des Zitats und der Parodie mit Bezug auf DaDa als Verfahrensweisen, sich kritisch gegenüber der traditionellen Aneignung der Kultur zu verhalten. Dafür war ihm die aus der kritischen Theorie der Gesellschaft übernommene Unterscheidung zwischen Massenkultur und Hochkunst genauso bezeichnend wie das Theorem, daß das technisch reproduzierte Kunstwerk das auratische, die einzigartige Schöpfung verherrlichende Originalkunstwerk kritisiert.³ Doch wie sollte mit dem Wissen, daß ein Kunstwerk im Prozeß seiner Verdinglichung von der dominanten Kultur vereinnahmt wird, ein die Distanz eines kritisch-reflexiven Anspruchs aufrechterhalten werden?⁴ Polke und Richter (auch Duchow) standen – wie Buchloh darstellt – von Anfang an in einem oppositionellen Verhältnis zur neo-expressionistischen Malerei im »kulturellen Niemandsland« Deutschlands der frühen 60er Jahre, die die Kunst der Moderne, den Bruch des Faschismus ignorierend, fortzusetzen vorgab. Für die Serie *Original + Fälschung* im Speziellen erscheint wesentlich, wie Buchloh die Vorgehensweise von Polke im Allgemeinen verortet: als eine Kombination der ikonischen Aneignungen aus der Massenkultur mit der stilistischen Aneignung aus den Bezeichnungspraktiken der Hochkultur.⁵ Dazu lassen sich unmittelbare Übernahmen von ikonografischen Elementen aus Gemälden von Francis Picabia nachweisen, die teilweise selbst schon malerische Aneignungen von Motiven aus Zeitschriften und erotischen Magazinen darstellten.⁶

Vor allem die neun kleineren Formate, die nach dem Fahndungsplakat gemalt wurden, stellen einen Katalog der reduktiven Verfahrensweisen früherer Gemälde von Polke vor. Das Tafelbild

¹ »Damit möchte ich meine Ausführungen zu Werk und Leben abschließen, es konnten beileibe nicht alle Fragen geklärt werden, – insbesondere nicht solche der Autorschaft dieses Textes. Doch hoffe ich dazu beigetragen zu haben, daß sich in unserer, von borniertesten Ikonoklasten anschauungslos gemachten Zeit wieder etwas von der alten Ikonodulie regen möchte.« Ibid., 134.

² Vgl. den Nachweis von Polkes und Richters Lektüre der Pop art zum »German Pop«: Hentschel, Die Ordnung des Heterogenen, a.a.O., 55.

³ Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke, in: Artforum, März 1982, 31-33.

⁴ Der Tatsache, daß *Original + Fälschung* unmittelbar nach der Ausstellung komplett von dem Sammler Hans Grothe aufgekauft wird, ist es zu verdanken, daß die Serie noch in dieser Form existiert.

⁵ Vgl. Buchloh, Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke, a.a.O., 33.

⁶ Neben motivischen Übertragungen (vgl. Hentschel, Die Ordnung des Heterogenen, a.a.O., Abb. 189 und 190) finden sich auch direkte Übernahmen von Gegenständen (Beispiel: Zollstock als Palme). Vgl. zu Picabias Aneignungen: Buchloh, Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke, a.a.O., 34.

geriert sich in der ganzen Serie als Versuch über das Thema Original und Fälschung, indem es eindeutig auf reproduktive, adaptierende und kompilierende künstlerische Verfahrensweisen bezogen wird. Gleichzeitig erscheint es aber weder eindeutig und ausschließlich als Malerei aufgrund der konzeptuell anmutenden schwarzen Kartons mit ihrer Reflexion über Referenzialität, noch situiert es sich mit seinen klischierten Motiven, Dekorationsmaterialien und Neonröhren in einem reinen Pop-art-Zusammenhang. Dies steht im Gegensatz zu Andy Warhols Pop-art-Praxis, die ein einzelnes Klischee auf einer Bildfläche farblich variiert oder in einer Serie gruppiert, nur um dessen reinen Zeichenwert zu funktionalisieren.¹ Die Verfahrensweise Warhols folgt der konventionellen Werbestrategie, ein Klischee möglichst oft in den Massenmedien zu wiederholen. Obwohl das Bild *Nr. 4 (Variationen eines Gesichts)* von Polke/Duchow eine ähnliche Verfahrensweise darstellt, verunmöglichen die Unbekanntheit der Gesichter und das komplexe, mehrdeutige Referenzsystem von *Original + Fälschung* insgesamt eine einfache mediale Reproduzierbarkeit und leichte Leseweise. Polkes Leseweise insistiert vielmehr im Gegensatz zur amerikanischen Pop art auf der Reflexion der ikonischen Übernahmen. Vermutlich stellt dies ein Argument dar, warum dieser wichtige Bilderzyklus innerhalb der künstlerischen Entwicklung von Polke kaum behandelt wurde.

Polkes Verwendung von Reproduktionstechniken², die sich visuell industriellen Produktionsweisen annähern, kritisiert den Status des Originals – auch ein solches, das industriell produziert ist, wie es von Warhol vorgeschlagen wurde –, weil die malerischen Elemente nicht gedruckt, sondern gemalt sind.

Gerhard Richter lieferte ebenfalls mit seiner Methode der verwischten Übertragung von Fotografien in Gemälde einen Beitrag zur Malereidiskussion über Reproduktionstechniken (z.B. Familie Schmidt, 1964). Eine besondere Form der künstlerischen Aneignung eines bereits existierenden Vor-Bildes zeigt sich bei seiner 1970 entstandenen Grafik *Sarah Bernhardt*: Dieses Blatt basiert auf einem Holzstich, den Richter in einem Buch über die Schauspielerin Sarah Bernhardt fand und den er unverändert als Offsetdruck reproduzierte. In einer Auflage von 550 Exemplaren diente die Grafik als irritierender Buchumschlag für das erste Werkverzeichnis seiner Druckgrafik.³ Die retuschierten Fotografien der Offsetdruckserie *Neun Objekte* (1969) intendierten, mittels einer medialen Reproduktion unerklärliche Phänomene an Holzkonstruktionen darzustellen. Die Täuschung bezieht sich auf den abgebildeten Objektstatus, nicht auf die Echtheit des Kunstwerks selbst. Da aber für zeitgenössische BetrachterInnen sofort erkennbar war, daß es sich um manipulierte Fotografien handelt, thematisiert Richter mit der Augentäuschung die

¹ Vgl. Stefan Germer, *Gekreuzte Blicke, verschobene Perspektiven: eine Skizze der deutsch-amerikanischen Kunstbeziehungen*, in: Sammlungsblöcke Stiftung Fröhlich, Tate Gallery London, Kunsthalle Tübingen, 1996, 20.

² Duchow hatte 1973 seine ersten Einzelausstellungen, weshalb die Zusammenarbeit mit Polke 1973-77, zu den frühesten Dokumenten seiner Arbeiten gehört.

³ Vgl. Hubertus Butin, *Gerhard Richter. Editionen 1965-1993*, Bremen 1993, 19ff.

Darstellungsfunktion des Mediums Fotografie. Daß es sich bei diesen Arbeiten nicht um nebensächliche Versuche handelt, kann aus dem offensichtlichen Spaß abgelesen werden, den Richter und Polke auch an anderen Täuschungen, wie zum Beispiel an fiktiven Geschichten unter falschem Namen, hatten. Diese zum Teil gemeinsam verfaßten Texte deuten ebenso eine künstlerische Zusammenarbeit an wie die Fotografien, die beide gemeinsam in der Badewanne oder in einem Hotelzimmer zeigen und ein weiteres Argument gegen eine monadische Kreativität liefern, wie sie für Polke oft angenommen wird.¹

Strategische Vorläufer für diese Verfahrensweisen der Aneignung eines Bildes stellen die kubistischen, dadaistischen und produktivistischen Collagen dar. Sie finden sich in reflektierter Form vor allem bei Marcel Duchamp: Er kaufte 1914 einen Kunstdruck mit einer Landschaftsdarstellung, fügte zwei Farbtupfer hinzu, signierte und betitelte sie mit *Pharmacie*; er hatte drei Exemplare angefertigt, wodurch er zusätzlich den Reproduktionscharakter betonte.² Allerdings handelt es sich bei *Pharmacie* deshalb um einen Sonderstatus innerhalb der Readymade-Konzeption, weil sich dieser Kunstdruck auf den Kunstkontext bezieht und in drei Exemplaren vorgelegt wird; alle anderen Readymades stammen aus dem Bereich der industriell gefertigten Waren, also aus einem kunstfremden Gebrauchskontext, und haben ursprünglich nur als Einzelexemplare vorgelegen.³ Damit hat Duchamp etwa zeitgleich mit den eigentlich ersten Readymades, dem Flaschentrockner und dem auf einen Hocker montierten Fahrradrad, eine Form der Bildaneignung entwickelt, die für einen Großteil der im folgenden behandelten Strategien als vorbildlich gelten kann. Er persifliert mit dieser Aneignung alle Elemente künstlerischer Originalität, indem er sie auf eine minimale Geste reduzierte. Anders geht er 1919 bei der Aneignung eines Mona-Lisa-Kunstdrucks mit dem Titel *L.H.O.O.Q.* vor: Hier führt das Aufmalen des Ober- und Unterlippenbartes zu einem nachhaltigen Eingriff in ein bekanntes Vorbild.

Polke hatte schon vor der Ausstellung *Original + Fälschung* in den Arbeiten *Dürer Hase* und den Buchrücken *Goethes Werke*⁴ und *Polkes Werke* mit dem Thema Wiederholung von künstlerischen Klischees gearbeitet. Diese Beispiele, aber auch seine Verfahrensweise der Verwendung fremder Bilder werden als Ironie und »parodistische Aneignung« bezeichnet.⁵ Nachdem schon hinsichtlich

¹ Polke und Richter haben 1965 einen Science-fiction-Text aus Perry-Rhodan-Zitaten zusammengesetzt, der mit verschiedenen privaten Fotos versehen ist, in: polke/richter, Galerie h, Hannover 1966, o.S. Vgl. auch: Interview zwischen Anthony Thwaites und Gerhard Richter, von Sigmar Polke im Oktober 1964 verfaßt, in: Gerhard Richter, Text. Schriften und Interviews, Hans-Ulrich Obrist (Hg.), Frankfurt/M., Leipzig 1993, 20-23. Richter schickte Wulf Herzogenrath 1972 anstatt des angeforderten eigenen Fotos eine Aufnahme von Herrn Schmettka, dem Pförtner der Düsseldorfer Kunstakademie.

² Vgl. Dieter Daniels, Duchamp und die anderen, a.a.O., 171.

³ Vgl. Ibid., 172.

⁴ Vgl. das Kapitel: Paralipomena zum Trompe-l'oeil: Ironie und Parodie in 'Goethes Werke' und 'Schrank', in: Hentschel, Die Ordnung des Heterogenen, a.a.O., 68ff.

⁵ Hentschel legt Polkes Praxis einen Begriff von Parodie zugrunde, der sich kritisch auf den Begriff der Inspiration bezieht; Hentschel, Plotting Polke's Showcase Piece: Irony and Parody as Vehicle

der beiden Beispiele *The Fake as More* und *F for Fake* Begriffe wie Parodie oder Persiflage als Bezugsformen auf eine vorgängige künstlerische Strategie benutzt wurden, muß diese Parallelisierung von linguistischen und visuellen Begrifflichkeiten untersucht werden. Der Semiologe Gérard Genette trifft in seiner Untersuchung von Bezügen zwischen literarischen Texten folgende Unterscheidungen: Er differenziert grundsätzlich zwischen dem Bezug eines Hypertexts auf einen Hypotext (Ursprungstext), zwischen dem Modell der Transformation und dem Modell der Nachahmung. Die Transformation steht in einem einfachen oder direkten Verhältnis (Zitat), während die Nachahmung eine andere Geschichte als der ursprüngliche Text erzählt, sich dabei aber von dem durch den ursprünglichen Text begründeten, »zugleich formalen und thematischen Gattungstypus leiten« läßt. Dadurch, daß eine Textnachahmung ein Modell der Gattungskompetenz erstellt, läßt sich eine »unbeschränkte Zahl mimetischer Performanzen« erzeugen.¹ Hier tritt eine Differenz zu Bildbezügen auf, weil nur über den jeweiligen Kontext zu entscheiden ist, ob ein Bild einen einfachen Bezug auf ein Vorbild nimmt oder etwas anderes thematisiert, wie es einem Nachahmungsverhältnis entspräche; eine Analogie zwischen Bildern kann also nur über die Annahme erfolgen, daß auch ein Bild über seine theoretische Formulierung als Text zu behandeln ist. Um diese Differenz anzuzeigen, wird im vorliegenden Text der Hilfsbegriff Vor-Bild für Hypotext verwendet.

In seiner Unterscheidung der Textbeziehungen zählt Genette folgende Formen auf: die Parodie als »Bedeutungsänderung durch minimale Transformation eines Texts«, die Travestie, als »stilistisch herabsetzende Transformation«, die Persiflage als »das satirische Pastiche, für das die zahlreichen „mit fremden Federn“ geschriebenen Werke ausgezeichnete Beispiele abgeben und von dem das komisch-heroische Pastiche eine Variante ist«, sowie das Pastiche als »die ohne satirische Absicht unternommene Nachahmung eines Stils«.² Genette ordnet die Parodie und die Travestie der Transformation zu, während die Persiflage und das Pastiche zur Nachahmung gehören. Dabei werden die Parodie und das Pastiche als spielerisch, die Travestie und die Persiflage als satirisch, die Transposition und die Nachbildung als ernst aufgefaßt.³

Bezieht man diese Unterscheidung auf Duchamps Bildaneignungen, läßt sich der überarbeitete Druck *Pharmacie* als Parodie bezeichnen, weil er nur eine geringfügige Veränderung vornimmt, während die überarbeitete Mona Lisa *L.H.O.O.Q.* als eine Travestie zu verstehen ist, weil es hier

of Criticism and Artistic Freedom, in: David Thistlewood (Hg.), Sigmar Polke. Back to Postmodernity, Liverpool 1996, 67. Hentschel bezieht diesen Parodiebegriff allgemein auf die Kritik von Roberts an Bürgers *Theorie der Avantgarde*, in der eine Selbstkritik in Form einer parodistischen Selbstreflexion entworfen wird, deren Charakteristikum die Synchronität von Affirmation und Negation der Institution darstellt; vgl. David Roberts, *Marat/Sade oder die Geburt der Postmoderne aus dem Geist der Avantgarde*, in: Christa und Peter Bürger (Hg.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt/M. 1987, 175f.

¹ Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (1982), Frankfurt/M. 1993, 16.

² *Ibid.*, 40.

³ Vgl. *ibid.*, 44.

um den satirischen Akzent geht. Bei diesen Begriffen muß bedacht werden, daß Genettes Schema auf die Kunst übertragen wurde, ohne den Unterschied hervorzuheben zwischen der materiellen Aneignung eines Bildes (z. B. Duchamps *Pharmacie* oder einer Collage) und dem konzeptuellen Nachbilden oder Übertragen von visuellen Klischees, wie es von Polke praktiziert wird. Da sich die Arbeiten Polkes/Duchows auf ein bestimmtes Modell der Produktion (Malerei) und Präsentation (Ausstellungsraum) beziehen, können sie als Pastiche (spielerische Nachahmung) bezeichnet werden: einerseits weil sie mit dem Pinsel auf Leinwand aufgetragen sind, was traditionell für künstlerischen Ausdruck steht, andererseits weil sie mittels eines optischen Geräts auf die Leinwand projiziert und neutral übertragen wurden, was sich auf die industrielle Produktionsweise beziehen läßt. Diese Kombination bedeutet für die Vorlage, daß sie in ihrer Erscheinung wesentlich verändert wird; ein farbiges Ölgemälde wird zu einem in Farbe, Kontrast und Format unterschiedlichen Klischee reduziert. Im Gegensatz zu Buchlohs Begriff der »parodistischen Aneignung«, die einen zitierenden Bezug zum Vorbild bedeuten würde, muß deshalb präziser von einer satirisch unterlegten, stilistisch herabsetzenden Auseinandersetzung mit den thematischen und formalen Gattungskriterien ausgegangen werden. Das Konzept des Bildes wird dadurch sowohl ikonisch als auch medial auf ein Modell reduziert, woraus eine unbeschränkte Zahl mimetischer Performanzen erzeugt werden kann. Es stellt insofern eine Persiflage dar, als es unterschiedliche Klischees von Fotografien verfremdend benutzt. Wird ein fertiges Druckerzeugnis wiederverwendet, wie bei den vereinzelt Collagen, kann man von einer Travestie sprechen, der Produktionsprozeß der Gemälde verläuft aber über eine fotomechanische Reproduktion. Diese Verfahrensweise unterscheidet sich grundlegend von früheren Verfahrensweisen des Kopierens, weil das Malerische selbst persifliert wird. Das Verhältnis der von Polke/Duchow benutzten Klischees zu den Vorbildern ist ein strukturelles. Auf der Bildoberfläche verhalten sich die Linien und Punkte ebenso zueinander: Die Ähnlichkeiten entsprechen nicht vorausgehenden Vorbildern oder nachfolgendem Wiedererkennen, sondern parallel zueinander verlaufenden Strukturen. Darin liegt ein wichtiger Aspekt dieses Zyklus. Es handelt sich dabei aber nicht um Zitate, sondern um die Klischees dieser Bilder, die durch die Reduktion auf Punkte und Linien zu Schemen, zu Gespenstern ihrer selbst werden. Sie sind anwesend, aber mehr als erinnernde Strukturen denn als komplette Bilder.

In diesem Sinn markiert der Titel mehr als nur das Thema des Zyklus. Der Titel *Original + Fälschung* persifliert das permanente Thema der Hochkunst, der es nicht nur um die Definition der Echtheit geht, sondern auch darum, was die Originalität beziehungsweise die stilistische Unverwechselbarkeit eines Künstlers ausmacht. Das Thema wird aber nicht kognitiv ausgearbeitet, so wie sich beispielsweise Vertreter der zeitgenössischen Konzeptkunst mit epistemologischen Fragen beschäftigten, sondern mittels Reduktion und Kompilation von visuellen und diskursiven Materialien einer Ambivalenz geöffnet, die nicht einer künstlerischen Strategie entbehrt.

Der Ausstellungstitel *Original + Fälschung* gibt einen Hinweis auf die Ambivalenz des Fake, wie es im folgenden angelegt wird: Polkes/Duchows Titel suggeriert, daß das »+« sowohl als »und« wie auch als »Plus« gelesen werden können. Die Collagen sind gleichzeitig Originale und Fälschungen; dadurch werden nicht nur beide Begriffe in ihrem dialektischen Verhältnis zueinander

in Frage gestellt, sondern sie markieren auch einen historischen Zustand des Übergangs von der traditionellen Auffassung des originalen Kunstwerks zu einem Status, der vorerst als ein Doppelfänomen von Original und Fälschung bezeichnet wird. An dieser Stelle deutet sich an, warum Fake kein Phänomen im phänomenologischen Sinn darstellt. Es handelt sich um einen Sowohl-als-auch-Zustand, der aus jeder Perspektive anders aussieht.¹ Der Titel demonstriert die ironische Distanz der Künstler zur Original-Fälschung-Dichotomie, die offensichtlich für sie keine Wertigkeit mehr besitzt, sondern vielmehr als künstlerisches Reflexionsthema dient.

Es zeichnen sich Umbrüche ab, wie Kunststrategien umgesetzt, präsentiert und diese Präsentationen bewertet werden. Gleichzeitig deutet sich an, daß die vorgestellten Fakes systematisch mit den Konventionen sowohl der Tradition als auch der Moderne brechen: Im Gegensatz zu Picasso, der sich zwar für seine Gemälde von kunstgeschichtlichen Bildbänden inspirieren ließ, jedoch auf seiner traditionellen künstlerischen Handschrift bestand, verleugnen Fakes diese individuell-malerische Form der Nachahmung grundsätzlich. Wenn sie eine eigene Originalität vorstellen, reflektieren sie diese jeweils kritisch in Bezug auf ein bestimmtes Publikum, indem sie sich selbst als Fälschung denunzieren und insofern das auratische Rezeptionserlebnis intellektuell verschieben.

Die Vorstellung der drei Beispiele, *The Fake as More*, *F for Fake* und *Original + Fälschung*, die alle in ihrem Titel auf die Originalproblematik hinweisen, markieren den Einstieg in die Kunstpraktiken, die im folgenden unter dem Begriff Fake untersucht werden. Gemeinsam ist ihnen eine kritische Auseinandersetzung mit den Begriffen der Autorschaft, des Originals, der Präsentation und der Rezeption ihrer BetrachterInnen.

¹ Diese ambivalente Struktur wurde von Dierk Stemmler schon angedeutet; vgl. Heinz Althofer, *Kenntnis und Wissenschaft*, in: *Fälschung und Forschung*, Museum Folkwang Essen 1977, 169.

2.2 Die Rede vom Original und seiner Fälschung

»Unter Fälschung versteht man ein Objekt, das zum Zwecke der Täuschung angefertigt (gefälscht) wurde oder nachträglich verändert (verfälscht) wurde.«¹

2.2.1 Von Fälschern und Fälschungen

Worauf begründet sich die Sicherheit der sogenannten Kennerschaft, mit der zwischen Original und Fälschung unterschieden wird? Liest man die von Fälschungsskandalen unterlegte Geschichte der Kunst, drängt sich der Verdacht auf, daß diese scheinbare Sicherheit des Urteils immer eine Reaktion auf die aktuelle Auseinandersetzung um den Status des Kunstwerks an sich ist. In den Untersuchungen über die Kunstfälschung sind bestimmte rhetorische Figuren, Topoi und Anekdoten aus der Geschichte der Kunst allgemein verbreitet. Kein Autor verzichtet auf die Nennung der »berühmteste[n] Fälschungsanekdote der Kunstgeschichte«² von Michelangelos Cupido; aber auch Bastianinis Bronze eines Florentinischen Tabakarbeiters, Dossenas Plastiken und van Meegerens Gemälde nach Vermeer kommen je nach historischem Stand der Untersuchung vor. Das Forschungsinteresse variiert bei den Autoren von summarischen Zusammenstellungen, die vor allem überblickende Handbücher der »Fälscherkünste«³ erstellen, die nicht frei von Sensationalismus sind⁴; über die Selbstbekenntnisse der Fälscher oder Händler und den stilgeschichtlich, ikonografisch, juristisch, naturwissenschaftlich und psychologisch orientierten Untersuchungen, die meist von Kunstwissenschaftlern verfaßt wurden⁵, bis zu semiotischen Ansätzen. Das Ziel der Untersuchung von Fälschungen weist sich meist als Schutz

¹ Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, Artikel: Fälschung.

² Hans Tietze, Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 27, Stuttgart 1933, 213.

³ Tietze polemisiert Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem gegen den »ganzen Komplex als solchen einer diletantischen Schriftstellerei«, »die in diesem Reich der halben Wahrheiten besonders üppig gedieh«, mit der er »das Geflunker sogenannter „Eudeliana“ « (ibid., 209) meint, die sich auf das damals viel gelesene Buch bezog: Paul Eudel, Die Fälscherkünste, (Le Truquage, Paris 1885) neubearb. v. A. Rößler 1909, Leipzig 1978; vgl. auch: Stephan Beissel, Gefälschte Kunstwerke, Freiburg 1909; Emile-Bayard (Inspecteur en Ministère des Beaux-Arts), L'Art de Reconnaître Les Fraudes. Peinture, Sculpture, Gravures, Meubles, Dentelles, Céramique, etc. Paris 1920.

⁴ Tietze schreibt: »die klassischen Anekdoten, die die alten Biographen auftischen, atmen ein deutliches Behagen an einer gelungenen Täuschung, das sich, wo der Irreführte besondere Kennerschaft für sich beansprucht, zu ausgesprochener Schadenfreude steigert. Den sich überlegen dünkenden Kennern gegenüber erschien Irreführung als Verdienst; denn ihre einseitige dem Alten und Altberühmten zugewandte Vorliebe mußte die lebenden Künstler notgedrungen zu Widerspruch und Angriff reizen.« Tietze, Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, a.a.O., 213.

⁵ Döhmer sieht das Hauptgewicht der Fälschungsliteratur im »populärwissenschaftlichen Bereich. Der Betrachtungsschwerpunkt liegt dabei freilich zumeist entweder ausschließlich im juristischen oder im kunsthistorischen Bereich.« Klaus Döhmer, Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 21/1, 1978, 76.

des Kunsthandels, des Kunstsammelns und der Institution der Kunst vor Betrug aus.¹ Für die forschenden Institutionen stellen Fälschungen tendenziell eine Herausforderung dar, weil sie durch die Entschleierung von Fälschungen ihre Legitimation wahren, andererseits Wissenschaftler mit falschen Expertisen ihre wissenschaftliche Reputation riskieren, obwohl sie als Expertisen-Schreiber oft finanziell am Gewinn beteiligt sind.²

Sehr unterschiedlicher Meinung sind die Autoren über die künstlerischen Fähigkeiten der Fälscher.³ Trotzdem gilt den Techniken der Fälscher ein großes Interesse, die von einigen Autoren akribisch katalogisiert werden.⁴ Zwar wird von Kunstsammlern berichtet, die von einer Kopie dermaßen beeindruckt waren, daß sie diese über ein Original stellten⁵; meist dient die Fälschung jedoch als Antimodell oder gar Bedrohung einer vom jeweiligen Autor als ideal betrachteten Kunstvorstellung, da sie als nicht schöpferisch gilt und sich in ihr die künstlerische Individualität keinen freien Lauf lassen kann.⁶

¹ Mit der Angst davor, entweder als Verleumder oder als Autor angesehen zu werden, der seine Informanten ausnutzt, scheint es zusammenzuhängen, daß z.T. entweder die Informanten mit Decknamen versehen werden (vgl. Karl E. Meyer, Geplünderte Vergangenheit. Der illegale Kunsthandel – Fälscher, Diebe und Bewahrer [1973], Zug 1977, 11ff), oder die Autoren sich Pseudonyme zulegen: Mendax (s.u.) heißt lat. der Lügner und Morelli benutzte das Pseudonym Ivan Lermolieff; Carol Duncan nennt sich Cheryl Bernstein, s.o.

² Vgl. Sepp Schüller, Falsch oder Echt? Der Fall van Meegeren, Bonn 1953, 61.

³ Für Eudel besitzt der Fälscher »manuell-technisches Raffinement«, ders., Fälscherkünste, a.a.O., 19; Tietze erwägt, ob die Fälscher begabter als die Künstler sind, weil sie »das Genie all der Autoren in sich vereinigen, deren Stil sie bis zur Täuschung nachzuahmen vermochten«, kommt dann aber zu dem Schluß: »Tatsächlich sind die technische Geschicklichkeit und künstlerische Anpassungsfähigkeit einzelner Fälscher positive Qualitäten, die aber auf der Stufenleiter der für die ästhetische Beurteilung bestimmenden Werte so tief unten bleiben, daß sie nicht nur verschwinden, sondern auch durch die Reaktion, die die Entdeckung der Fälschung auslöst, leicht in ihr Gegenteil verkehrt werden.« Tietze, Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, a.a.O., 236. Reiz meint, daß die »Fälschungen nicht die hohe handwerkliche Qualität der Originalarbeiten« erreichen, bezieht sich dabei aber wie alle Autoren nur auf entdeckte Fälschungen; Manfred Reiz, Große Kunstfälschungen, Frankfurt/M. u. Leipzig 1993, 35.

⁴ Besonders umfangreich gestalten dieses Bemühen Eudel und Arnau, obwohl letzterer einschränkt: »Dieses genaue Wissen um den Aufbau eines Bildes, um die angewandten Farben und die Art der Pinselarbeit erleichtert die Unterscheidung von falsch und echt ungemein. Denn selbst die sorgfältigsten Nachahmer bringen selten das Wissen und fast nie die Geduld auf, um auch im Technischen vollendet zu imitieren.« Frank Arnau, Kunst der Fälscher – Fälscher der Kunst. Dreitausend Jahre Betrug mit Antiquitäten (1959), Berlin 1961, 240.

⁵ Vgl. Arnau Vasari-Zitat und dessen Korrektur bzgl. einer Raffael-Kopie von Andrea del Sarto; *ibid.*, 49ff. Schüller berichtet, daß der Gründer des Museums Boymans van Beuningen (Rotterdam) auch nach der Selbstanzeige van Meegerens an dem Glauben festhielt, daß es sich bei den »Emmausjüngern« um ein echtes Vermeer-Gemälde handelt und es deshalb in der Sammlung läßt (vgl. 49), beim Prozeß aber eine Entschädigung forderte; Sepp Schüller, Falsch oder Echt?, a.a.O., 55.

⁶ Tietze vermißt sowohl Handschrift und Schöpferkraft als auch Neuigkeit und sieht im »Wesen des Prometheuschen Himmelsturms« des künstlerischen Schaffens der letzten Jahrhunderte auch »etwas von dem Betrügerischen eingebettet«, das der antike Mythos dem künstlerischen Schaffen zuschrieb; Tietze, Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, a.a.O., 214.

Seit Tietzes Aufsatz »Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung« (1933) widmen sich einige Autoren der psychologischen Struktur der Fälscher, was sie meist zu moralischen Verurteilungen führt. Einem scheinbar vorgefertigten Urteil werden verschiedenste Aspekte untergeordnet. Dem Fälscher wird beispielsweise von dem Kunstkritiker Sepp Schüller ein chronischer Hang zur Lüge unterstellt,¹ und dessen Fälschungen gelten sogar als »[...] gefährlich in einer gewissen suggestiven, faszinierenden Wirkung auf den Beschauer, der allzu leicht mehr hineinsieht als tatsächlich ausgedrückt ist.«² Hier wird keineswegs berücksichtigt, wie abhängig diese Bewertung von der eigenen, sehr traditionell orientierten, Interpretation ist. Die in den Urteilen über die Fälscher codierte Anmaßung läßt sich aus Schüllers Formulierung über den Vermeer-Fälscher Han van Meegeren lesen, die Aufschluß über die dem Fälscher entgegengebrachte Verachtung gibt: »Eigentlich müßte sich der Arzt mit dem Fall van Meegeren beschäftigen. Vielleicht könnte von der medizinischen Seite Wesentliches zur Aufklärung des Falles beigetragen werden. Denn krank war van Meegeren von früher Jugend an, und krank war in gewissem Sinne auch der Künstler von seinen Anfängen bis zu dem tragischen Zusammenbruch. Vielleicht könnte man von hier aus das Geheimnis des Fälschers erfassen, einen gewissen femininen Zug, der ihm die Befähigung gab, sich anderen und großen Vorbildern so anzupassen, darin so aufzugehen, daß er dabei seine persönliche Note geradezu verleugnen konnte. Wie begreift man es sonst, daß inmitten billigster Nuditäten die „Emmausjünger“ entstehen, die über viele Jahre Gläubige zu Tränen rühren und „Wallfahrten“ hervorrufen. Krankhaft war zweifellos der Ehrgeiz. Han van Meegeren wollte mit allen Mitteln anerkannt sein. Er wollte leben und auftreten wie ein großer Künstler.«³

Dem Fälscher unterstellt Schüller einen krankhaften Ehrgeiz, obwohl Ehrgeiz als eine Grundvoraussetzung für die künstlerische Durchsetzungsfähigkeit betrachtet wird.⁴ Die Wirkung, die sein Bild erzielt, wird in Abhängigkeit von seiner Krankheit bewertet und an anderer Stelle noch ein Hang zur teuflisch-pornografischen Ausschweifung konstatiert, weil er Bordellszenen malte⁵; allerdings wird dies nur bei ihm als krankhaft gedeutet, während es beispielsweise bei Picasso als künstlerisch-heroische Auseinandersetzung mit den Themen Eros und Tod gilt. Als Reflex von einer Äußerung Max Friedländers – »Kopieren ist ein Geschäft, das weibliche Hingebung, Opferbereitschaft, Geduld und lauernd gespannte Aufmerksamkeit verlangt.«⁶ – ist Schüllers Meinung zu verstehen, daß es sich beim Fälschen um eine »feminine« Betätigung handelt, »die

¹ Vgl. Schüller, Falsch oder Echt?, a.a.O., 55.

² Ibid., 54.

³ Ibid., 44.

⁴ Vgl. dagegen: »Es ist das Ziel und der Wunsch, möglichst rasch Erfolg zu haben, Anerkennung zu erringen, sich durchzusetzen, grob gesprochen: berühmt zu werden. Künstler sind nicht weniger ehrgeizig und erfolgshungrig als andere Menschen auch, sie sind es im allgemeinen weit mehr noch als andere Menschen, sie sind es oft in geradezu krankhafter Weise.« Willi Bongard, Kunst & Kommerz. Zwischen Passion und Spekulation, Oldenburg, Hamburg 1967, 139.

⁵ Schüller, Falsch oder echt?, a.a.O., 43.

⁶ Max J. Friedländer, Von Kunst und Kennerschaft. Was ist Kunst?, Berlin 1929, 159.

ihm die Befähigung gab, sich anderen und großen Vorbildern so anzupassen, darin so aufzugehen, daß er dabei seine persönliche Note geradezu verleugnen konnte«.¹

Die Fälschung wird also im Gegensatz zum originalen Kunstwerk als »krankhaft« und »weibisch« verstanden.² In der Rede über die Fälschung kommt eine moralisierende und frauenfeindliche Abwertung des in dieser Sichtweise krankhaft durchtriebenen Fälschers zum Ausdruck, von der seine Bilder ebenfalls affiziert scheinen. Die folgende Untersuchung der Charakteristika der Fälschung wird somit Hinweise darauf geben, wann und aus welchem Grund eine künstlerische Abnormität als genial und wann sie als krankhaft-fälschend bezeichnet wird. Aber Schüller geht noch weiter, wenn er die Kunst im allgemeinen von der durch Verunsicherung hervorgerufenen »Fälscherkrankheit«³ bedroht sieht: Die davon Befallenen überall nur noch Unechtes vermuteten. Seine folgende Argumentation gibt genau darüber Auskunft, worin die Bedrohung der Institution der Kunst durch die Fälschung besteht: Der Zweifel, ob ein Kunstwerk echt ist, kann den »ungetrübten Kunstgenuß« verhindern.⁴

In der von fast allen Autoren wiedergegebenen, »berühmteste[n] Fälschungsanekdote der Kunstgeschichte«⁵ läßt sich ein kunstwissenschaftliches Problem der Fälschung veranschaulichen. Das, was den Kunstgenuß ausmacht, ist der Glaube an die in der Oberfläche dokumentierte Geschichte des Objektes: Der junge Michelangelo vergrub seinen »schlafenden Amor«, um mit der so erzeugten Patina dem Kardinal Riario ein antikes Werk vorzutäuschen. Hieraus kann einerseits geschlossen werden, daß zu dieser Zeit antik wirkende Kunstwerke besonders gesucht waren; andererseits steckt hierin die Wertung, daß die Fähigkeit, eine solche »Augentäuschung« hervorzurufen, als Meisterschaft des künstlerischen Handwerks gilt⁶, die schon die antike Legende vom Malerstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios behandelte. Was individuell meist durch eine Legende mythologisiert wird, ist die frühe Gabe des Künstlers, diese Täuschung zu beherrschen.⁷ Die spezifischen Techniken des Illusionismus oder des Trompe-l'œil müssen allerdings – wie es von fast allen Autoren vernachlässigt wird – grundsätzlich von einer Fälschung unterschieden

¹ Schüller, Falsch oder echt?, a.a.O., 44.

² Diese Argumentation folgt dem Kanon der Kunstgeschichte, die, wie Halbertsma ausführt, seit der Aufklärung der Frau als Künstlerin keinen Platz mehr zuerkennt, da sie nur die »großen Meister« »imitiert«; vgl. Marlite Halbertsma, Feministische Kunstgeschichte, in: M. Halbertsma/Kitty Zijlmans (Hg.), Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute, Berlin 1995, 175f.

³ Schüller, Falsch oder echt?, a.a.O., 64.

⁴ Insofern warnt Schüller die »Nein-Sager« davor, den Schaden für die Allgemeinheit zu bedenken, den sie mit ihren »sensationellen „Enthüllungen“« anrichten. Vgl. *ibid.*, 65.

⁵ Tietze, Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, a.a.O., 213.

⁶ Tietze meint: »die gelungene Fälschung ist also in gewissem Sinne echter als ein echtes Werk, jedenfalls – wie eine Karikatur – zu intensiverer Wirkung fähig«; *ibid.*, a.a.O., 233.

⁷ Vgl. *Das Kunstwerk als Abbild der Wirklichkeit*: Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler (1937), Frankfurt/M. 1995, 89ff. Und: »Die hohe Vollendung der Naturwiedergabe wird nicht in direkter Form gekennzeichnet, sondern in indirekter; die Anekdote besagt, daß die Leistung des

werden, denn es geht ihr um die Erhöhung des ästhetischen Effekts des Bildes beispielsweise mittels einer täuschend realistischen Abbildung.¹ Bei der Untersuchung muß unterschieden werden, ob ein bestimmter Gegenstand fälschlicherweise einem Autor zugeschrieben wird, der ähnliche Gegenstände hergestellt hat – wobei es sich um einen Zuschreibungsfehler handeln würde² –, oder ob ein Gegenstand aufgrund seiner Ähnlichkeit mit einem anderen Gegenstand verwechselt wird.

Nachahmung und Fälschung

Die Frage nach der Ähnlichkeit berührt das Thema der Nachahmung. Hierbei müssen zunächst zwei Gebrauchsweisen des Begriffs unterschieden werden. Einerseits existiert die klassische Theorie der Mimesis³, wie sie in den Künstlertraktaten im 14. – 16. Jahrhundert eine Aktualisierung erfuhr, weil man nach einer Emanzipierung gegenüber den Naturwissenschaften strebte. Die Theorie der Mimesis umfaßte das Studium der Naturwahrheit, um die wissenschaftliche Begründung der Künste zu fördern und das individuelle künstlerische Vermögen sichtbar machte. Das Ziel des in diesem Sinne gottähnlich verstandenen Menschen (*alter deus*) war die naturalanaloge Schöpfung der Schönheit, die nach Winckelmann nur über das Studium der griechischen Kunst möglich war.⁴ In diesem Sinne läßt sich das Original als Schöpfung des Genies verstehen.

Andererseits verwenden die meisten Autoren den Begriff Nachahmung für alle nicht originalen Kunstpraktiken, die sich auf ein Vorbild beziehen lassen. Während nach Arnau in der Renaissance der »Wille zur Originalität«⁵ die Nachahmung ablöst, was er mit Leonardo da Vincis Malertraktat untermauert⁶, behauptet Mendax, daß bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts an der Nachahmung nichts Anrüchiges entdeckt wurde.⁷ Friedländer formuliert einen rassistisch-biologistischen

Künstlers mit der Wirklichkeit, das Abbild mit dem Abgebildeten verwechselt wird.« *Ibid.*, 94.

¹ Vgl. Marian Hobson, *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-century France*, Cambridge, London, New York 1982.

² Vgl. Umberto Eco, *Die Grenzen der Interpretation* (ital. 1990), München 1995, 220.

³ Vgl. zur Entstehung des Begriffs und dem Gebrauch bei Platon und Aristoteles: G. Gebauer/C. Wulf, *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek b. Hamburg 1992, 44ff; sowie: Hans Blumenberg, *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen* (1957), in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1993, 55–103.

⁴ Vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1764), in: *Winckelmanns Werke*, Berlin, Weimar 1986, 11f.

⁵ Arnau, *Kunst der Fälscher*, a.a.O., 44.

⁶ »Die Malerei gibt nur dem Urheber die Ehre, und nur so bleibt sie kostbar und einzig. Ihre Einmaligkeit erhebt sie über die Wissenschaften, die überall verbreitet sind. Leonardo lehnte die Nachahmung ab und verachtete jede Imitation: „Stultum imitatorum pecus“ [...].« *Ibid.*, 45.

⁷ »Die Natur sollte der Künstler nachahmen, aber auch die großen Meister, und so war die Grenze für jenes Nachahmen, das wir Fälschen nennen, notwendig eine fließende und jedenfalls keine, die es zu allgemeiner Anerkennung im Reiche der Kunst gebracht hätte. Von wenigen Ausnahmen

Originalitätsbegriff¹, mit dem er nach »Rassemerkmal[en] der Echtbürtigkeit« sucht, und der in Opposition zur Nachahmung steht, die nur eine »Schein-Originalität«² hervorbringt. Welche Bedeutung der Antikenkopie für die konservative akademische Schulung zukommt, betont Ladendorf noch in den 50er Jahren³; er bezeichnet das zu bestimmten Zeiten besonders umfangreiche Kopierwesen als »Humusschicht der Kultur«⁴, woraus er die Wichtigkeit der kunstgeschichtlichen Beschäftigung mit ihr abzuleiten versucht.

Die Mimesistheorie wird bestimmt durch die überragende Bedeutung der Ähnlichkeit, die das Verhältnis zwischen dem vorbildlichen Objekt (Natur, antikes Kunstwerk) und einem Abbild bestimmt: »Ähnlichkeit ist also das bestimmende Merkmal des Bildes, in dem sich der Hinweis auf das Reale und das Illusionäre verbinden; einerseits ist das Bild ein Doppel, andererseits ist es bloßer Schein.«⁵ Insofern das Bild aber durch Ähnlichkeit bestimmt wird, ist die Produktion des Selben das Charakteristikum der Mimesis. Wegen seines Bildcharakters stellt das Bild jedoch nie dasselbe allein, sondern immer auch zugleich ein Anderes dar. Bilder sind also dadurch gekennzeichnet, daß ihnen etwas fehlt, zugleich aber in ihnen etwas zum Ausdruck kommt, das die Objekte selbst nicht haben. Im Bild werden im Verständnis der Mimesis »Ähnlichkeitsphantasmen« erzeugt, die kein genaues Abbild darstellen, sondern eine Ähnlichkeitsillusion beim Betrachter hervorrufen.⁶

Umberto Eco fundiert seine semiotischen Überlegungen zu den drei Grundbegriffen Ähnlichkeit, Ikonizität und Identität auf Leibniz' Gesetz von der Identität des Nichtzuunterscheidenden⁷, was ihn hinsichtlich einer Unterscheidung zwischen echten und falschen Gegenständen zu einer

abgesehen, hat die Nachahmungstheorie bis ins 18. Jahrhundert geherrscht – ungefähr genauso lange, als das Fälschen von Kunstwerken nur in sehr eingeschränktem Maße strafwürdig erschien, die Fälschung kursierender Münzen ausgenommen.« Fritz Mendax, *Aus der Welt der Fälscher*, Stuttgart 1953, 298f.

¹ »Je wertvoller den Betrachtenden die Originalität als Folge organischen Entstehens, als Rassemerkmal der Echtbürtigkeit wurde, um so heftiger strebten die Schaffenden nach Originalität, wobei sie sich in den Widersinn verstrickten: etwas zu suchen, was nicht zu finden ist.« Max J. Friedländer, *Echt und Unecht. Aus den Erfahrungen des Kunstkenner*, Berlin 1929, 50.

² »Eigentliches Nachahmen wird zwar der nach Originalität trachtende Künstler vermeiden, er mag sogar ehrlich sich selbst suchen, indem er Besonderes ersehnt, als Ziel aber wird ihm geprägte Form auftauchen und zwar die von einem anderen geprägte Form. Durch Übertrumpfen, auf-den-Kopf-stellen, Verbiegen, Verzerren wird er eine Schein-Originalität erzwingen.« *Ibid.*, 51.

³ Heinz Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie*, Berlin 1953, 63.

⁴ *Ibid.*, 64.

⁵ Gebauer/ Wulf, *Mimesis*, a.a.O., 61.

⁶ Vgl. *ibid.*, 62–64.

⁷ »Ist bei zwei Gegenständen A und B alles, was von A wahr ist, auch wahr von B, und umgekehrt, und besteht kein feststellbarer Unterschied zwischen A und B, so ist A mit B identisch.« Es kommt Eco hier auf die »Prädikation einer entscheidenden ›akzidentellen‹ Eigenschaft« an: »zwei Dinge, die man für voneinander verschieden hielt, werden als ein und dasselbe Ding erkannt, wenn sie im gleichen Augenblick denselben Raumabschnitt ausfüllen.« Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, a.a.O., 219.

semiotisch formelhaften Definition der Fälschung bringt.¹ Meist wird zwar eine Täuschungsabsicht angenommen, sie ist aber nicht zwingend, denn derjenige, der die Echtheit behauptet, kann selbst der Täuschung erlegen sein. Eine Fälschung existiert nur für einen »äußeren Beobachter – den Richter«, der weiß, daß eine falsche Identifikation vorgenommen worden ist: »Eine Fälschung ist etwas also nicht wegen seiner inneren Beschaffenheit, sondern kraft einer Identitätsbehauptung.«² Deshalb kommt Eco zu dem Schluß, daß Fälschungen somit vor allem ein pragmatisches Problem sind. Eco ergänzt, daß ein Plagiat eine Arbeit mit teilweiser Ähnlichkeit ist, die ihre Ähnlichkeit zu verbergen sucht; macht der Autor aber die Abhängigkeit klar, handelt es sich um »eine Parodie, ein Pasticcio, eine Hommage, ein intertextuelles Zitat – alles keine Fälschungen.«³

In Bezug auf Fälschung wird Nachahmung oft mißverständlich verwendet. Dem ist nur durch eine genaue Begriffsdifferenzierung zu begegnen: Man versteht »„Kopie“ als die Wiederholung oder Nachbildung eines Kunstgegenstands durch fremde Hand, „Umbildung“ als die inhaltliche Abwandlung einer Vorlage, „Replik“ oder „Reprise“ als die meist gleichzeitige Zweitauflage durch den Künstler selbst oder Mitglieder seiner Werkstatt, „Fassung“ als die in wesentlichen Punkten abweichende Replik, „Imitation“ als die Übernahme stilistischer oder motivischer Eigenart eines Künstlers oder einer Schule, „Pasticcio“ als die Collage von Zitaten verschiedener Herkunft zu einem neuen Ganzen, „Reproduktion“ als die entweder originale (Holzschnitt, Lithographie) oder übertragene (z.B. Offsetdruck) grafische Technik, „Restaurierung“ schließlich als die Wiederherstellung eines ursprünglichen materiellen Zustandes eines Kunstwerks«.⁴

Alle diese Begriffe setzen immer ein nachgeordnet hierarchisches Verhältnis zu einem Vorbild voraus. Darin liegt ihre Gemeinsamkeit mit dem Mimesisbegriff. Während Genette hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Texten ihre Intention und Funktion unterscheidet und so eine Aussagetendenz zuschreiben kann⁵, stellen die kunstgeschichtlichen Begriffe einen materiellen oder medialen Produktionszusammenhang in Bezug auf ihre Intention her. Wobei der wesentliche Unterschied darin besteht, daß die Kopie einen Unterschied zum Original intendiert, wogegen die Fälschung jeglichen Unterschied zu verleugnen sucht.

¹ »Es muß, wenn die wirkliche oder angenommene Existenz eines von A (einem menschlichen oder nichtmenschlichen Autor) hervorgebrachten Gegenstandes G_a in einer bestimmten geschichtlichen Situation T_1 gegeben ist, ein anderer, davon verschiedener von B (menschlicher oder nichtmenschlicher Autor) in der Situation T_2 hervorgebrachter Gegenstand G_b existieren, der unter bestimmten Gesichtspunkten eine starke Ähnlichkeit mit G_a (oder einer traditionellen Vorstellung von G_a) aufweist. Die *ausreichende* Bedingung für eine Fälschung besteht darin, daß jemand erklären muß, G_b sei identisch mit G_a .« Ibid., 226.

² Ibid., 227.

³ Ibid., 228.

⁴ Döhmer, Zur Soziologie der Kunstfälschung, a.a.O., 76.

⁵ Genette hält bei den bildenden Künsten eine Kopie für möglich, während es unmöglich ist, einen Text direkt nachzuahmen; er kann nur indirekt nachgeahmt werden, »indem man seinen Stil in einem anderen Text verwendet«. Genette, Palimpseste, a.a.O., 111.

Fälschung als Betrug

Während die Augentäuschung und die Kopie zum Standard künstlerischer Verfahrensweisen gehörten, geht die Fälschung darüber hinaus: sie behauptet die Identität mit (nicht wie die Imitation das Verhältnis zu) einem Vor-Bild. Dies wird durch die Fälschung der Signatur erreicht.¹ Voraussetzung dafür ist die unhinterfragte und doch ebenso imaginäre Homogenität eines Subjekts. »Der Fetisch des Kunstmarktes ist der Meisternamenname«, wie Benjamin schreibt. Die Signatur als Garant des Meisternamens bestimmt die Originalität, indem sie als biologischer Abdruck des Originals verstanden wird.³ Empfänglich werden die BetrachterInnen dafür nur, weil sie einer »Namen-Suggestion«⁴ unterliegen, die den Künstlernamen höher als das ästhetische Erlebnis schätzt. Da der Sonderstatus des modernen Kunstwerkes in seinem nichtreproduzierbaren Unikatcharakter hinsichtlich seines Ursprungs und seiner formalen und materialen Komplexität besteht, und nur dann mit »auktorialer Authentizität« ausgestattet ist⁵, liegt eine Fälschung vor, so Eco, »wenn ein Gegenstand mit der Absicht hergestellt – oder nach der Herstellung verwendet oder zur Schau gestellt – wird, jemanden glauben zu machen, er sei identisch mit dem Unikat.«⁶ Diese Intention läßt sich jedoch nicht so einfach nachweisen.⁷ Hugh Kenner formuliert dagegen in seiner positiven Fälschungstheorie entgegengesetzt, daß die Fälschung der Signatur nicht durch das falsche Schreiben, sondern durch Zurücknahme des eigenen Namens entsteht.⁸ Die künstlerische Handschrift als symbolische Konstruktion aus der Originalität, der Handschrift und der Signatur ist der Mehrwertproduzent für den Markt. Darin findet sich auf mythische Weise der Charakter und die ontologische Verfaßtheit des Künstlersubjekts, weshalb es eine radikal individuelle Spur zeichnet. Da die Individualität nur als von der Norm

¹ Vgl. Reiz, Große Kunstfälschungen, a.a.O., 31, 107.

² Walter Benjamin, Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker (1937), in: ders., Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt/M. 1988, 333.

³ Differenzierter geht Panofsky vor, wenn er die Beischrift grafologisch untersucht: Erwin Panofsky, Kopie oder Fälschung? Ein Beitrag zur Kritik einiger Zeichnungen aus der Werkstatt Michelangelos, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 61, 1927/28, 228; und falsche Monogrammierung: *ibid.*, 240.

⁴ Schüller, Falsch oder Echt?, a.a.O., 58. Vgl. auch: Thomas Würtenberger, Das Kunstfälschertum. Entstehung und Bekämpfung eines Verbrechens vom Anfang des 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Weimar 1940, 24f.

⁵ Vgl. Eco, Die Grenzen der Interpretation, a.a.O., 224f.

⁶ *Ibid.*, 225.

⁷ Vgl. die Schwierigkeit, den Sinn und die künstlerische Absicht aus dem Kunstobjekt zu lesen, Panofsky, Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin, a.a.O., 18f; und aus juristischer Sicht: John Henry Merryman, Counterfeit Art, in: International Journal of Cultural Property, Nr. 0 Vol. 0 1992, Berlin, New York, 31f.

⁸ »Man fälscht eine Unterschrift, indem man seine eigene Handschrift aufgibt.« Hugh Kenner, Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox (1968), Dresden, Basel 1995, 166.

abweichende zu konstruieren ist, kann sie nur als Projektion der Konvention verstanden werden und wirft die Frage nach der Anwesenheit des Autors auf¹.

Diesen theoretischen Überlegungen mangelt ein Bezug auf die juristischen Bedingungen. Danach ist der Sachverhalt der Fälschung erst durch den Handel mit einem vorgeblich alten, echten Kunstwerk komplett: es kommt zum Betrug. Juristisch ist Betrug, Urkundenfälschung und Falschbeurkundung, nicht aber der Vorgang des Kopierens strafbar.² Dabei handelt es sich nicht um ein reines Vermögensdelikt, es geht auch um ein öffentliches Interesse.³ Ausführer des Betruges ist der Händler⁴, der auch als Auftraggeber fungiert.⁵ Die Kunsthändler gelten als die Komplizen der Fälscher und werden ebenso angeprangert.⁶ Denn als historische Voraussetzung für das Auftreten von Fälschungen gilt der Kunsthandel, weshalb die Formel trifft: »Fälschung ist eine Funktion aus Angebot und Nachfrage.«⁷

Geschichte der Fälschungen

Die Geschichte der Fälschung ist parasitär mit der Geschichte der Kunst verbunden. Die historischen Konstruktionen beziehen mit unterschiedlicher Gewichtung auch die Fälschungsindustrie des antiken Roms mit ein (Vasen, Münzen, Skulpturen).⁸ Wenn jedoch der

¹ Vgl. Jacques Derrida, Signatur Ereignis Kontext, in: ders., Randgänge der Philosophie, Wien 1988, 312.

² Vgl. Thomas Almroth, Kunst und Antiquitätenfälschungen. Eine strafrechtliche, kriminologische und kriminalistische Studie über Techniken der Kunstfälscher und ihrer Absatzpraktiken, Frankfurt/M. 1985; Merryman, Counterfeit Art, a.a.O., 9–58; Arnau, Die Kunst der Fälscher, a.a.O., 403ff.

³ Almroth sieht darin die Hauptmotivation für seine juristische Dissertation: ders., Kunst und Antiquitätenfälschungen, a.a.O., 1; Tietze, Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, a.a.O., 210; vgl. Mendax, Aus der Welt der Fälscher, a.a.O., 272; auch weil seit dem 19. Jahrhundert hohe Vermögenswerte auf dem Spiel stehen; *ibid.*, 299.

⁴ Der Topos vom Händler als Täter findet sich schon bei Eudel, Fälscherkünste, a.a.O., 3; »Skrupellos und raffgierig beutet er [der Händler] den Sammler aus.« Reiz, Große Kunstfälschungen, a.a.O., 127; Meyer setzt den Händler an die Spitze der »Subkultur« des Kunstmarktes; Meyer, Geplünderte Vergangeheit, a.a.O., 151.

⁵ Arnau, Kunst der Fälscher, a.a.O., 23.

⁶ Würtenberger markiert die extremste Meinung: »Betrug und Fälschung gedeihen von jeher vor allem auf dem Marke, wo alles miteinander und gegeneinander ringt und kämpft«. Würtenberger, Das Kunstfälschertum, a.a.O., 80; außerdem behauptet er, daß der Beruf des Händlers »auf Grund seines Wesens und seiner geschichtlichen Entwicklung auf« die »Verbrechensgruppe der Betrüger und Fälscher« hinweist; *ibid.* Tendenziell kommt hier die Zuordnung des Händlercharakters mit dem Nazitopos vom »Juden« zum Ausdruck, was in die Gleichsetzung von moderner mit »jüdischer« und »entarteter« Kunst mündete. Deshalb ist es unverständlich, wie die juristische Untersuchung Almroths ohne einen Hinweis auf diese Tendenzen Würtenberger zitiert.

⁷ Tietze, Zur Psychologie und Ästhetik der Fälschung, a.a.O., 211.

⁸ Auch eine Publikation aus der damaligen Deutschen Demokratischen Republik konstruiert einen antiken Bezug bei den Sagengestalten Romulus und Remus und ihrer mythischen Gründung

Beginn der Kunst mit der Loslösung von der handwerklich orientierten, kirchlichen Auftragskunst und dem Beginn der Moderne gleichgesetzt wird, dann können folgerichtig frühestens in der Renaissance Kunstfälschungen auftreten. Alle früheren Fälle sind deshalb im strengen Sinne als Reproduktionen, Imitationen oder Kopien von Handwerk oder Wertgegenständen zu verstehen, die allerdings zum Teil betrügerisch gehandelt werden. Wer jedoch das Phänomen der Fälschung vom Kontext der Kunst löst – wie es kanonisch vorgenommen wird –, verfällt der phänomenologischen Suche nach dem Ursprung, der immer eine historisierende Fiktion ist. Im Mittelalter wurden hauptsächlich Reliquien und Reliquiare gefälscht.¹ Erst im »Quattrocento begann die Epoche der Mäzene«², in deren Folge in Italien und nördlich der Alpen große Kunstsammlungen des Adels und der Handelshäuser entstanden: »Das Kunstwerk, ehemals meist als bestellte Arbeit entstanden, geriet nun in den Bereich der kaufmännischen Handhabung.«³ Bezeichnend dafür ist Giulio Mancinis Text zur Unterscheidung zwischen Originalen und Fälschungen aus dem 16. Jahrhundert⁴; auch wird ein großer Kunstfälscherprozeß schon 1671 in Amsterdam erwähnt.⁵

Da der Begriff »Kunst« erst im 18. Jahrhundert mit der bürgerlichen Gesellschaft auftritt, kann eigentlich erst dann von Kunstfälschung gesprochen werden. Das 19. Jahrhundert könnte das der »Falsifikate« genannt werden⁶, weil es im Sinne des Historismus unvergleichbar viele Kopien, Techniken des Vortäuschens anderer Materialien oder das Herbeiführen älterer Zustände sowie Übermalungen oder gar Zerstörungen durch Restauration mit sich brachte; gleichzeitig ist die Kopie die einzige Möglichkeit der Vervielfältigung, was sich in der Gründung von Kopienmuseen dokumentiert (Charles Blanc, Musée des Copiés, Paris 1874). Die verschärfte strafrechtliche Verfolgung trug dazu bei, daß Fälscher zunehmend verurteilt wurden. Aber diese Entwicklung trieb auch merkwürdige Blüten wie die Anklage Ferdinand Hodlers, weil er sein berühmtes Bild »Der Holzfäller« mehrfach in unterschiedlichen Medien und Variationen selbst wiederholt hatte.⁷ Die

Roms; vgl. Joachim Goll, Kunstfälscher, Leipzig 1962, 11.

¹ Vgl. Peter Bloch, Gefälschte Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 21/1 1978, 65.

² Arnau, Die Kunst der Fälscher, a.a.O., 28.

³ Ibid., 29.

⁴ Vgl. 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: ders., Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983, 75f.

⁵ Der holländische Kunsthändler Gerrit Ulenborch verkaufte »dem Kurfürsten von Brandenburg dreizehn 'italienische Meisterwerke'« Arnau, Die Kunst der Fälscher, a.a.O., 82f.

⁶ Vgl. ibid., 267.

⁷ »Ja fast mehr noch als die Eigenhändigkeit wurde die Einmaligkeit allmählich so sehr zum Kriterium der Originalität, daß Hanns Gross, ordentlicher öffentlicher Professor des Strafrechts an der Universität Czernowitz, Ferd. Hodler der „gefälschten und betrügerischen Irreführung“ beschuldigen konnte, weil er sich erlaubt hatte, sein bekanntes Bild „Der Holzfäller“ mehrmals selber zu wiederholen.« Ibid., 268.

Säkularisation¹, die Auflösung der Zünfte mit ihrer relativen sozialen Sicherheit für die Kunsthandwerker und die Kommerzialisierung der Kunst wird dafür verantwortlich gemacht, daß es überhaupt zur Produktion und zum Handel mit Fälschungen kommt.² Bereits 1766 wird von James Christie in London das erste Auktionshaus ausschließlich für Kunst gegründet³, das erste Kunstmuseum, das Musée Napoléon, jedoch erst 1803 in Paris.⁴ Daß es überhaupt zu einer großen Nachfrage nach Kunst kam⁵, lag an der Entstehung des »Sammelwesens«⁶ vor allem der bürgerlichen Kultur im 19. Jahrhundert; in diesem Zusammenhang gilt auch der europäische Kunstmarkt als eine wichtige Voraussetzung für das Aufkommen von Fälschungen. Großer Einfluß wird zu Ende des 19. Jahrhunderts dem Auftauchen amerikanischer Sammler auf dem europäischen Markt beigemessen.⁷ In eher populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen zum Thema Fälschung kommt Alice Beckett sogar zu dem Schlußsatz: »The market is eternal. It's the most complete fake of all.«⁸ Beckett folgt so wie fast alle Autoren einem Kunstideal, das den Kunstmarkt geringschätzt. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, daß die Literatur über Fälschung in fast allen aufgesuchten Bibliotheken in Nachbarschaft zu den Themen Kunsthandel, Antiquitätenhandel und zur Auktionsliteratur zu finden ist, sie also vor allem unter dem Aspekt der Bewahrung vor ökonomischem Schaden betrachtet wird; der ihr zugemessene epistemologische Wert scheint gering.

¹ Vgl. zum Prozeß der Säkularisation und dem Übergang der religiösen Objekte in Kunst als Ware: Berthold Hinz, Säkularisation als verwerteter »Bildersturm«. Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft (1972), in: M. Warnke (Hg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, Frankfurt/M. 1988, 116ff.

² Tietze meint, daß jede neue Zweckbestimmung oder Herauslösung aus der ideellen und materiellen Einheit eine Fälschung bedeutet, ders., Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, a.a.O., 210; dem stimmt Würtenberger zu, indem er die Auflösung des mittelalt
erlichen??Zunftverbandes??für??den??Verlust??von??Regeln??und??Kontrolle??verantwortlich??macht;??ders.,??Das??Kunstfälschertu
m,??a.a.O.,??60.??

³ Arnau, Kunst der Fälscher, a.a.O., 30.

⁴ Ibid., 32.

⁵ Vgl. zum Aufkommen von großbürgerlichen Sammlern und Mäzenen: Julius von Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Braunschweig 1987, 28ff und 128ff.

⁶ Tietze, Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, a.a.O., 211; Bucher, in: Eudel, Fälscherkünste, a.a.O., VIII; eine »geradezu an Süchtigkeit grenzende Sammelwut« beobachtet in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts Arnau, in: ders., Kunst der Fälscher, a.a.O., 36f; vgl. zur Sucht des Sammelns bei Museumsleuten, Meyer, Geplünderte Vergangenheit, a.a.O., 225.

⁷ Friedländer spricht von einer Amerikanisierung des Marktes, Friedländer, Echt und Unecht, a.a.O., 4. Mendax verweist auf W. von Bodes Feststellung, daß mit John Piermont Morgan der erste Amerikaner auftauchte, der zu jedem Preis alles kaufen wollte, was zu bekommen war, vgl. ders., Aus der Welt der Fälscher, a.a.O., 267. Zu Anfang der 1970er Jahre spielen die Japaner international eine ähnliche Rolle: Die Japaner »kaufen diese Sachen auf, wie die Holländer im siebzehnten Jahrhundert die Tulpenzwiebeln kauften und amerikanische Bankiers zwischen 1890 und 1920 impressionistische Malerei erwarben«, zitiert Meyer den »Leiter der New Yorker Zentrale von Christie's«, Meyer, Geplünderte Vergangenheit, a.a.O., 142.

⁸ Alice Beckett, Fakes, Forgery and the Art World, London 1995, 159.

Motivation zur Fälschung

Kaum eine kulturelle Erscheinung macht die Verflechtung von Kunst und Ökonomie deutlicher als Fälschungen. In dem Moment, als die Kunst ihre religiöse Funktion verloren hat und ihr traditionell religiöser Gebrauchswert in einen Tauschwert übergeht, wird ihre Funktion als Handelsware¹, Spekulationsobjekt² und als »die schönste aller Kapitalanlagen«³ deutlich. Die Formel der Mythologisierung des Kunstobjekts zu seinem symbolischen Wert wird am treffendsten von einem Investitionsberater formuliert.⁴ Dabei stellt der Begriff des Originals die »natürliche« Begründung für den symbolischen Wert des Kunstwerks dar, das innerhalb des globalen Kapitalsystems die Konvertierbarkeit ermöglicht.

Zwar sieht Arnau aus seiner Perspektive am prosperierenden Kunstmarktes Ende der 50er Jahre in den USA »beachtliche Gewinnspannen«⁵ in der Kunst als kontinuierliches Motiv zum Fälschen, entkräftet aber durch Umrechnung der bezahlten Beträge den Mythos, daß niemals vorher so hohe Preise für Kunst bezahlt wurden wie in seiner Gegenwart⁶, ebenso wie den von der Geldanlage der Kunstsammlung; dies rechnet er mittels eines Vergleichs zwischen den hochgerechneten Zinsen und dem Wert des Gemäldes der *Mona Lisa* vor.⁷ Arnau bezeichnet die »Sammelleidenschaft« als die »Existenzgrundlage des Antiquitätengeschäftes«⁸ und gibt so einen Hinweis auf das meist angenommene Motiv: Gewinnsucht.⁹ Hier neigt er wie fast alle Autoren zur Psychologisierung, ohne gesellschaftliche Klassenfragen oder nationalistische Aspekte miteinzubeziehen.¹⁰ Wenn er

¹ Vgl. Mendax, *Aus der Welt der Fälscher*, a.a.O., 276f.

² Vgl. Bongard, *Kunst & Kommerz*, a.a.O., 8ff.

³ J. Paul Getty, *Wie wird man reich?*, München o. J., 142ff. Vgl. auch: Almroth, *Kunst- und Antiquitätenfälschung*, a.a.O., 22.

⁴ Reinhard Müller-Mehlis, *Kunst und Antiquitäten als Geldanlage, Der intelligente Invenstor*, München 1967, 7.

⁵ Arnau, *Die Kunst der Fälscher*, a.a.O., 44.

⁶ *Ibid.*, 25f.

⁷ *Ibid.*, 30.

⁸ »Die Besessenheit, der hemmungslose Besitzwille und der unbezwingliche Wunsch, einen bestimmten Kunstgegenstand sein eigen zu nennen, führen den einen zu astronomischen Geboten bei den Versteigerungen, den anderen vielleicht zum Verbrechen – es ist eine Temperamentsache.« *Ibid.*, 24.

⁹ *Ibid.*, 15. Vgl. auch: »The principal motive of art counterfeiters, in fact, is profit.« Merryman, *Counterfeit Art*, a.a.O., 22.

¹⁰ Peter Bloch weist auf politische und nationale Fälschungsmotivationen hin; Bloch, *Gefälschte Kunst*, a.a.O., 68. Merryman nennt nach Profit vor allem Rache an der Gesellschaft, Zurschaustellung der Leichtgläubigkeit von Expertentum, Sammlereitelkeit, Protest gegen die Warenhaftigkeit von Kunst oder große Kunst einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen als weitere inakzeptable Motive; Merryman, *Counterfeit Art*, a.a.O., 22.

allerdings die Gründe beim »primitiven Selbsterhaltungstrieb des Höhlenmenschen«¹ zu finden glaubt, zeigen sich auch bei ihm wie bei fast allen AutorInnen die für die Phänomenologisierungen exemplarische Tendenz zum Anthropologismus und der Versuch, eine homogene Entwicklungsgeschichte festzuschreiben. Mit der bereits angesprochenen Psychologisierung der Fälschermotive gehen strenge moralische Urteile einher, die im krassesten Fall bei Würtenberger die Moralisierung mit dem Entwurf eines Täterbildes verbindet.² Daß seine Abhandlung bis in die Gegenwart als Standardwerk der juristisch orientierten Fälschungsliteratur gilt, zeigt exemplarisch die herrschende Verbindung von Psychologisierung, Moralisierung und Abwertung. Als künstlerische Motivation für die Fälschung erscheint so immer in erster Linie Gewinnsucht, an zweiter künstlerischer Ehrgeiz, an dritter Täuschungsabsicht oder verbrecherischer Trieb.

Entdeckte Fälschungen verlieren sofort ihren Wert. Die Fälscher können unter Umständen jedoch gerade dadurch eine gewisse Berühmtheit erlangen – fast durchgängig findet sich der Begriff »Meisterfälscher« –, während die Getäuschten meist zornig reagieren.³ Erstaunlicherweise sehen sie aber meist von Anzeigen ab⁴, weil sie Angst davor haben, ihr Gesicht als Experten zu verlieren oder ihren Ruf als Sammler zu schädigen, und versuchen teilweise selbst die Fälschungen weiterzuverkaufen. Hier zeigt sich die Bedrohung, die die Fälschung für das symbolische System der Kunst darstellt. Wie die Akkumulation des kulturellen Kapitals eines Kunstwerkes funktioniert, ist kaum deutlicher zu veranschaulichen, als es Hans Haacke in seiner konzeptuellen Untersuchung der wechselnden Besitzverhältnisse im »Manet-Projekt '74« und »Seurat's 'Les Poseuses' 1888 – 1975« nachvollzog.⁵ Die für die Gemälde bezahlten Preise werden in ihrer Abhängigkeit von historisch politischen und ökonomischen Bedingungen dargestellt, denen die Biografien der BesitzerInnen unterworfen sind.

¹ Arnau, Die Kunst der Fälscher, a.a.O., 15.

² Würtenberger bezieht in seiner juristisch orientierten Untersuchung alle Fälschungen immer auf das straffällig gewordene Individuum, das er mit allen negativen psychologischen Eigenschaften versieht, und dabei, entsprechend seiner Zeit, nicht frei von nationalsozialistischem Vokabular ist. Würtenberger spricht beim Fälscher von einem kalkulierenden, mit kalter Asozialität ausgestatteten Täter, der von seinen Triebkräften beherrscht wird; ders., Das Kunstfälschertum, a.a.O., 42.

³ Arnau interpretiert die kleine Gruppe der getäuschten Sammler selbst als eine nicht zu unterschätzende Fälschergruppe; ders., Die Kunst der Fälscher, a.a.O., 55; Bloch sieht den Betrugsfaktor für die anschließende Minderwertigkeit der Fälschung verantwortlich; ders., Gefälschte Kunst, a.a.O., 74; Vgl. Tietze, Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, a.a.O., 211.

⁴ Vgl. Almroth, Kunst- und Antiquitätenfälschungen, a.a.O., 1 und 17f.

⁵ Vgl. Hans Haacke, Manet-Projekt '74, 118–133, und: »Seurat's 'Les Poseuses' 1888–1975« 134–151, in: ders., Unfinished Business, The New Museum of Contemporary Art, New York 1986.

Das Konstrukt des Originals

Der Begriff des Originals ist von dem der Echtheit zu differenzieren. Gerade in den Definitionen der Fälschung zeigt sich antithetisch, was als wahres, großes¹ oder originales² Kunstwerk zu betrachten ist – »Original« bezeichnet ja unzweideutig den Gegensatz von Kopie und Nachahmung³. Dafür werden vor allem vier Ansprüche gestellt: Die Erzeugung des Objektes durch ein Subjekt, die künstlerische Idee als Verbindung zwischen Schöpfung und Geist, die Einmaligkeit ihrer Form und die dahinterstehende künstlerische Intention.⁴ Rein formal betrachtet, handelt es sich bei einem Originalkunstwerk um ein von einem Künstler oder einer Künstlerin erfundenes, einmalig erzeugtes und idealerweise noch durch eine Signatur oder eine Quelle beglaubigtes Werk.⁵ Der Begriff des Originals wird zweigeteilt in eine handwerkliche und eine moralische Konzeption. Eine handwerkliche Fertigkeit⁶ weist – wie gezeigt wurde – auch die Fälschung auf, aber ihr fehlt der Charakter der Einmaligkeit. Der Begriff des Originals taucht erst im 14. Jahrhundert im englischen und deutschen Sprachgebrauch auf (als *peccatum originale*, Erbsünde) und wird erst im 17. Jahrhundert auf einen wissenschaftlich-philosophischen und kunsttheoretischen Kontext übertragen.⁷

Die Zeit Goethes ist für das Aufkommen der Moralisierung des Originals verantwortlich: Mendax interpretiert die Anführungszeichen (*signum citationis*) Ende des 18. Jahrhunderts, um ein Zitat, das geistige Eigentum eines anderen, zu kennzeichnen, als die sich etablierende Idee der Originalgenies. Seiner Meinung nach unterstützten die Moralisten diese Idee, in dem sie jeden Angriff auf ein Original als höchst verwerflich brandmarkten.⁸ In Edward Youngs Text »Gedanken über die Originalwerke« (1760), auf den Mendax hinweist, finden sich die entscheidenden Argumente: daß das Genie nicht durch Einsicht in die Kunstregeln, sondern durch instinktive Eingebungen seine Originale hervorbringt.⁹ Die Einmaligkeit wird von Young in dem »vollkommen

¹ Es gilt als ein Zeichen von Macht des großen Kunstwerks, wenn es geplündert, imitiert und kopiert wird und alle Kopien von der Kraft des Originals leben; vgl. Otto Kurz, *Fakes. Archeological Materials, Paintings, Prints, Glass, Metalwork, Ceramics, Furniture, Tapisseries*, New York 1967, 320.

² Neben dem »Wille[n] zur Originalität« (Arnau, *Die Kunst der Fälscher*, a.a.O., 44) fehlt der Fälschung auch die »Impulsivität« (Ibid., 232).

³ Friedländer, *Echt und Unecht*, a.a.O., 48.

⁴ Vgl. die Zusammenfassung bei Arnau, *Die Kunst der Fälschung*, a.a.O., 402f.

⁵ Friedländer betrachtet das Original als einen ursprünglichen Teil vom Künstler, ders., *Echt und Unecht*, a.a.O., 47–50; Mendax verdeutlicht die radikale Originalitätsvorstellung mit dem modernen Begriff vom geistigen Eigentum, dessen Ausgeburten die »Gänsefüßchen« sind, ders., *Aus der Welt der Fälscher*, a.a.O., 227–228.

⁶ Vgl. Bongard, *Kunst & Kommerz*, a.a.O., 253.

⁷ Vgl. »Original, Originalität«, in: Ritter *Begriffslexikon der Philosophie*.

⁸ Mendax, *Aus der Welt der Fälscher*, a.a.O., 227–229.

⁹ Vgl. Youngs Unterscheidung zwischen dem Genie, das das Original nach der Natur schafft,

als neu«¹ bezeichneten Original hervorgehoben, was ihm aber hinsichtlich der Schönheit nicht in Regeln faßbar erscheint.²

Kant definierte in diesem Sinn das Ideal des Genies, aus dem die Qualität seiner Werke entsteht, folgendermaßen: 1. Genie ist als Talent angeboren, kann nicht erlernt werden und hat deshalb Originalität (Eigentümlichkeit); 2. es ist nicht der Nachahmung entsprungen; 3. seine Werke kann es nicht wissenschaftlich selbst erklären, weil es nicht weiß, wie sich ihm die Ideen mitteilen; 4. die Natur gibt dem Genie die Regeln der schönen Kunst vor.³ Für den Kunstkenner lassen sich daraus zwei Konsequenzen ziehen: Erstens erhält der Kunstkenner hierdurch seine Funktion, die Kunst zu erklären.⁴ Zweitens läßt sich ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem als natürlich betrachteten Ursprung eines Originals und der Autorschaft herauslesen, die mit der Signatur besiegelt wird. Die Moral des Originals spricht alle diese Aspekte dem Fälscher ab. Darüber hinaus läßt sich das modernistische Verständnis vom anti-intellektuellen Künstler auf Kants Setzung zurückbeziehen.

Morellis Lupe

Die Feststellung dessen, was ein Original ist, hängt davon ab, ob sich seine Echtheit nachweisen läßt: dazu dienen Datierung, Zuschreibung, Stilanalyse, Ikonographie und Materialuntersuchung. Bevor die naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden entwickelt wurden, war man auf stilkritische Untersuchungen angewiesen. Zu Ende des 19. Jahrhunderts erregte die Morelli-Methode große Aufmerksamkeit; sie ermöglichte, die stilkritische Methode wesentlich zu verfeinern. Das Aufkommen dieser »Indizienforschung« mit der Lupe, welche Conan Doyles Figur Sherlock Holmes und Freuds Psychoanalyse nachhaltig beeinflusste⁵, bedeutete eine Parallelisierung des kunsthistorischen mit einem polizeilichen, überwachenden Blick. Morelli stieß zunächst auf Ablehnung bei den Kunst Kennern, weil er, um ein Original von seiner Kopie zu unterscheiden, vorschlug, die Details zu befragen: Darstellung der Haare, Fingernägel oder scheinbar Unbedeutendes wurden als spezifisch betrachtet, nicht die wichtigen Stellen wie der Augenausdruck oder die Gesichtsform. Einem den ästhetischen Gesamteindruck bewertenden

während die anderen, die nur Autoren nachahmen, keine Originale sind. Edward Youngs Gedanken über die Originalwerke in einem Schreiben an Samuel Richardson (1760), Bonn 1910, 9.

¹ Ibid., 10.

² Ibid., 16; vgl. auch: »Das Genie stammt vom Himmel; die Gelehrsamkeit vom Menschen. [...] Das Genie ist eine angeborene, uns ganz eigenthümliche [sic] Wissenschaft.« Ibid., 19.

³ Vgl. Immanuel Kant, in: Kant's gesammelte Schriften, Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urteilskraft. hg. v. d. Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, Berlin 1913, 307–308.

⁴ Vgl. den dritten Punkt, daß das Genie die Kunst nicht selbst wissenschaftlich erklären kann (ibid), und den Anfang von Kants dritter Kritik: »Das unschuldige Auge ist blind und der jungfräuliche Geist leer.«

⁵ Vgl. Ginzburg, Spurensicherung, a.a.O., 61ff.

Kenner mußte diese Methode widerstreben; sie stellte sich jedoch einige Jahrzehnte später auch für die konservativen Kritiker als brauchbare Methodeninnovation heraus.¹

So sehr die Morelli-Methode eine Innovation der Stilkritik bedeutete, lenkt sie doch den Blick von den Fragen ab, welchen Motivationen die Fälschung folgt, wie sie entsteht und welche institutionellen und erkenntnistheoretischen Bedingungen sie ausgesetzt ist. Morellis Methode verlagert die Problematik innerhalb der Stilkritik, ohne nach der wissenschaftlichen Intention zu fragen, die hinter einem unzweifelhaften Nachweis der Urheberschaft und der Originalität steht. So wird auch hier der moralischen Konstruktion Original eine ontologische Qualität zugeschrieben, wie sie schon in Friedländers Formulierung zum Ausdruck kommt: »Nach der Entlarvung ist jedes Falsifikat ein haltloses, zwittriges und kümmerliches Ding.«² Zwar scheint ihm bewußt zu sein, daß der Objektstatus alleine von der Interpretation abhängig ist, doch intendiert er eine biologistische Herabsetzung der Ambiguität der Fälschung. Diese Mehrdeutigkeit verhindert das »Echtheitserlebnis, das ein ganz unersetzliches Ingredienz, aber doch *nur* ein Ingredienz des vor dem Original vollzogenen ästhetischen Aktes ist [...]«.³

Bereits hier zeigen sich die wesentlichen Unterschiede zum Fake, dessen Konzeption darin besteht, für die BetrachterInnen erkennbar zwischen Original und Fälschung zu changieren.

Echtheit

Die entscheidende Frage in der Fälschungsliteratur behandelt das Problem der Echtheit⁴, wozu folgende begriffliche Unterscheidung getroffen wird: Das Begriffspaar »echt und unecht« revidiert eine Fehldatierung und benennt einen neuen Erkenntnisstand, während »echt und falsch« dagegen eine moralische Wertung impliziert.⁵ Die Entscheidung darüber wird nur von einem

¹ Vgl. *Ibid.*, 64.

² Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft. Was ist Kunst?*, Berlin 1955, 175.

³ Panofsky, *Original und Faksimilereproduktion*, a.a.O., 114.

⁴ Tietze hält Echtheit, »d.h. von völliger Übereinstimmung jedes Erzeugnisses mit dem, was es zu sein vorgibt, also ein unbedingter Einklang ideeller und materieller Erscheinung«, nicht nur für schwer zu fassen, sondern sein Verständnis von der Wirkung, die im »Beschauer« hervorgerufen wird, nur in einem religiösen – »noch nicht aus seinen formalen und Zweckverbindungen entlassen ist« – Verhältnis zur Kunst möglich scheint; ders., *Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung*, a.a.O., 210; zusätzlich ist ihm die »Handschrift des genialen Künstlers« (*ibid.*, 325) sowie das »Kriterium der inneren Echtheit« ausschlaggebend, *ibid.*, 236; Tietze macht weniger die materielle Erscheinung, sondern eher die Gefühlsassoziation dafür verantwortlich und argumentiert diffus »psychologisch«; *ibid.*, 211–212.

⁵ Bloch, *Gefälschte Kunst*, a.a.O., 53. Allerdings argumentiert Bloch referenztheoretisch, wodurch eine ästhetische Wertigkeit erzeugt wird: »Ein Kunstwerk aber ist ein historisches Dokument. [...] Ein ideeller Wert ist nicht der Kopie zu eigen, sondern ruht allein in ihrem Verweis auf das Vorbild. Der materielle Wert wird sich in einer bewußten Relation von Vorbild und Nachbild einpendeln. Bei einer Fälschung fehlt die Dimension gestalteter Geschichte. Sie ist nicht als Teil einer historischen Realität begriffen, als frömmigkeitsgeschichtliche Aussage, als Gerät profaner oder liturgischer

Experten oder Richter gefällt.¹ Schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts werden die Experten, die oft ohne es zu wissen, zu Handlangern der Händler werden², von den Kunstwissenschaftlern unterschieden.³ Der Kunstkenner wird in seiner Fähigkeit des wissenden Sehens vom originalen Kunstwerk projektiv bestätigt, insofern er es als solches anerkennt. Demnach ist nur der Kunstkenner in der Lage, die Authentizität eines Werkes anhand seiner Herkunft und seines Stils zu taxieren, das heißt, die Zugehörigkeit zu dem von einer subtilen Kohärenz gekennzeichneten Stil einer Epoche zu erkennen, der nach dieser Annahme nicht täuschend echt kopiert werden kann.⁴ Nur dieses Verhältnis zwischen Kunstkenner und Original sichert den Wert des Kunstwerks, die repräsentative Funktion der Sammlung, der es angehört, sowie reflexiv auch die herrschende Position des Kunstkenners. Vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstärkte sich die Kritik an der Person des Kenners, weil seine Verfahrensweise der Qualifizierung von Kunstwerken immer fraglicher wurde.⁵

Prozesse, sondern als reines "Kunstkammerstück", als optisch verfremdetes und vermarktetes Sammelobjekt. Geschichte wird vorgetäuscht. Damit tritt an die Stelle der ideellen Qualität des Schöpferischen die kriminelle Qualität des Plagiats.« Ibid., 73f.

¹ »Die Wahrheit ist von dieser Welt; in dieser wird sie aufgrund vielfältiger Zwänge produziert, verfügt sie über geregelte Machtwirkungen. Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Wahrheit, ihre „allgemeine Politik“ der Wahrheit: d.h. sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre Diskurse funktionieren läßt; es gibt Mechanismen und Instanzen, die eine Unterscheidung von wahren und falschen Aussagen ermöglichen und den Modus festlegen, in dem sie einen oder anderen sanktioniert werden; es gibt bevorzugte Techniken und Verfahren zur Wahrheitsfindung; es gibt einen Status für jene, die darüber zu befinden haben, was wahr ist und was nicht.« Michel Foucault, Wahrheit und Macht. Interview von A. Fontana/P. Pasquino, in: ders., Dispositive der Macht, Berlin 1978, 51.

² Es gehört noch immer zur geläufigen Praxis, daß Expertisen nach (S/W-) Fotos erstellt werden; vgl. Reiz, Große Kunstfälschungen, a.a.O., 131.

³ Vgl. Friedländer, Echt und Unecht, a.a.O., 2ff. Vgl. die präzise Unterscheidung zwischen dem Kenner als Diagnostiker und dem Kunsthistoriker als Forscher bei: Panofsky, Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin (1940), in: ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978, 23.

⁴ Vgl. die selbstbezügliche Verknüpfung von Original, Stil und Kennerschaft: Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde, in: B. Wallis (Hg.), Art after Modernism: Rethinking Representation, New York 1984, 17.

⁵ »Bis jetzt war die 'Kennerschaft' eines der wenigen unbestrittenen Felder kunsthistorischer Forschung. [...] Der Kunstkenner vertritt einen Habitus, der seine Geschichte hat. Zuerst taucht die Fähigkeit und Notwendigkeit, Echtes von Falschem zu unterscheiden, Namen als Wertkriterien festzustellen, in diplomatischen Diensten auf, da fürstliche Sammler ihren Gesandten auch Einkaufsaufträge zu übertragen pflegten. Als der Kunstmarkt universal wurde, wurde der Kenner eine hauptberufliche Instanz. Sammler müssen sich auf die Experten verlassen können. Etwas vom Feilschen um Preise und um die Qualitätsnachweise von Waren behielt das Kennertum auch dann noch, als es sich wissenschaftlich institutionalisierte. Es waren jedoch auch die Kenner, die die Masse der überlieferten Objekte in den Museen ordneten, einen ersten didaktischen Gesamtentwurf dem Publikum präsentierten. [...] Jetzt tauchen grundsätzliche Zweifel auf: Man lernt von den Restauratoren, wie verformt und verfälscht viele Objekte überliefert sind; von einer aufblühenden Fotowissenschaft, wie gefällig Fotos jedem Sehwunsch sein können und wie sehr sie geschmacksgeschichtlich geprägt sind. Und der Kenner muß erfahren, daß auch er selbst nur sieht, was die Wahrnehmungsweise seiner Umwelt ihm vorgibt. [...] Nicht mehr das aus schöpferischer Einsamkeit entsprungene Original und Unikat liefert die verbindlichen Erfahrungen,

Otto Kurz stellt zwar einen Katalog von Echtheitsmerkmalen zusammen, an denen technisch, archäologisch, stilistisch und/oder archäologisch nachgewiesen werden kann, daß inhaltlich oder bezüglich der Symbolsprache etwas unstimmig erscheint; seiner Meinung nach muß aber der Stil immer das ultimative Kriterium sein.¹ Ab Mitte dieses Jahrhunderts wird allerdings von fast allen Autoren gefordert, die unsicheren stilkritischen und ikonographischen Kriterien durch »empirische Feststellungen«² zu ergänzen. Dieser Forderung konnte auch durch die fortgeschrittene Technik nachgekommen werden.³

Aus semiotischer Perspektive kommt Eco zu dem Schluß: »Echt bedeutet historisch original. Beweisen, daß ein Gegenstand original ist, heißt, ihn als *Zeichen seiner eigenen Herkunft* betrachten.«⁴ Dieser Beweis muß unterschiedlich durchgeführt werden. Der »materielle Träger« muß in Subsystemen hinsichtlich seiner Entstehungszeit untersucht werden; die lineare Manifestation muß den normativen Regeln seiner Entstehungszeit entsprechen⁵; die inhaltliche Homogenität muß hinsichtlich der Übereinstimmung der ikonologischen Schemata zur semantischen Struktur der kulturellen Umgebung und zum persönlichen Stil des Autors passen⁶; die äußeren Fakten, von denen ein Werk berichtet, müssen mit den historischen Fakten dieser Zeit übereinstimmen.⁷

Die Argumentationen gehen kanonisch von der Prämisse aus, Fälschungen seien aus einem Zeitgeist heraus auf ein entsprechendes Bedürfnis des Publikums hin konzipiert. In dieser stilkritischen Argumentation wird behauptet, daß Fälschungen spätestens nach 100 Jahren erkannt werden, weil der aus einer Epoche geborene Stil auffällig wird.⁸ Schon in der Betrachtung von

sondern dessen Erscheinungsweise in den reproduzierenden Medien.« Martin Warnke, Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte, Luzern u. Frankfurt/M. 1979, 110.

¹ Vgl. Otto Kurz, *Fakes*, a.a.O., 318.

² Vgl. Arnau, *Kunst der Fälscher*, a.a.O., 223 u. 230; Bloch setzt auf die Nutzung naturwissenschaftlicher Methoden zur Altersbestimmung (ders., *Gefälschte Kunst*, a.a.O., 70), fordert eine Präzisierung von stilkritischer und ikonographischer Kennerschaft und schlägt eine Synchronisierung von Sammlungsgeschichte und Geschmacksgeschichte mit einer Fälschungsgeschichte vor; *ibid.*, 71.

³ Vgl. Stuart J. Fleming, *Authenticity in Art: The scientific Detection of Forgery*, The Institute of Physics London, Bristol 1975. Fleming behandelt ausführlich alle naturwissenschaftlichen Verfahren.

⁴ Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, a.a.O., 224.

⁵ Vgl. *ibid.*, 244ff.

⁶ Vgl. *ibid.*, 248.

⁷ Vgl. *ibid.*, 249.

⁸ »Der mächtigste Feind der Fälschung ist die Zeit.« Arnau, *Die Kunst der Fälscher*, a.a.O., 223 und 256; vgl. Eberhard Paul (zit. C. Robert, *Archäologische Hermeneutik* [1919], 332), *Gefälschte Antike*, Leipzig 1981, 10; Friedländer behauptet, daß es leichter sei, eine bereits bekannte Fälschungsart zu erkennen, ders., *Echt und Unecht*, a.a.O., 30; über die Authentizität einer Epoche vgl. Bloch, *Gefälschte Kunst*, a.a.O., 52; »Fast alle uns bekannten Fälscher, die in großem Stil

Originalen macht sich nach Hans Ladenburgs Meinung eine »Zwangsläufigkeit des Zeitstils« geltend, dessen »Sehzwang« sich besonders in den Kopien manifestiert.¹ Fälschungen können als Testfall für die Kunstgeschichte betrachtet werden. Sie berühren mit ihrer Frage nach Echtheit die Legitimation der gesamten Kultur, in der sie vorkommen. Denn allen diesen Untersuchungen liegen jenseits der rein materiellen auch ideologische Fragestellungen zugrunde, welche von den Experten meist unhinterfragt exekutiert werden.

Die »perfekte Fälschung«

Im Gegensatz zu den bisher zitierten Autoren, die immer eine Phänomenologie der Fälschung aus Beispielen ableiten, entwirft der eine empiristische und nominalistische Philosophie vertretende Nelson Goodman eine »perfekte Fälschung«². Diese Konstruktion soll im folgenden als Modell veranschaulichen, daß erst in ihr die Ideologie des Originals als konstitutives Element der Kunst der modernen Epoche präzise formuliert wird und daß diese Epoche des Originals damit zu Ende geht. Das heißt nicht, daß es kein Original mehr geben wird, sondern, daß der Code von Grund auf verändert wird.

Es geht Goodman um die scheinbar paradoxe Frage, ob ein ästhetischer Unterschied zwischen zwei nebeneinander präsentierten Gemälden besteht, die sich durch Betrachtung nicht unterscheiden lassen. Er geht davon aus, daß ein Unterschied nur mittels naturwissenschaftlicher Verfahren feststellbar ist und kommt zu dem Schluß, »daß ich später vielleicht in der Lage sein werde, eine sinnliche Unterscheidung zu treffen, die ich jetzt nicht treffen kann, konstituiert einen für mich jetzt bedeutsamen ästhetischen Unterschied.«³ Der ästhetische Unterschied entsteht aus diesem Wissen, selbst wenn mit bloßem Auge⁴ kein visueller Unterschied wahrnehmbar ist. Diese von Goodman entworfene absolute Ähnlichkeit verdeutlicht die Täuschung, welche die Experten als die institutionalisierten Subjekte vor Rätsel stellt. Wenn davon ausgegangen wird, daß Kunstfälschungen erst ab Ende des 18. Jahrhunderts juristisch verfolgt wurden, interessiert hier, welcher Blick synchron vom Kunstkenner institutionalisiert wurde, um als Instanz zwischen Subjekt und Bild/Objekt über echt und unecht zu entscheiden. Die Begriffe des Sammlers, des Museums

arbeiteten, erstellten eine geistige Landkarte ihrer Zeit.« Anthony Grafton, *Fälscher und Kritiker. Der Betrug in der Wissenschaft*, Frankfurt/M. 1995, 61; »Der Fälscher gibt der Fälschung das Gepräge seiner eigenen Epoche.« *Ibid.*, 63f. Vgl. Kurz, *Fakes*, a.a.O., 317; Fälschung ist für ihn eine Art »short-cut«, mit dem die Antike in die Gegenwart übersetzt wird, *ibid.*, 320.

¹ Vgl. Ladenburg, *Antikenstudium und Antikenkopie*, a.a.O., 63.

² Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf zu einer Symboltheorie* (1976), Frankfurt/M. 1995, 101ff.

³ *Ibid.*, 105.

⁴ Die Unmöglichkeit eines »unschuldigen Auges« wird von ihm mit Bezug auf Ernst H. Gombrichs *Art and Illusion* vorausgesetzt; *ibid.*, 19. Gombrich vertritt dort die Auffassung, »daß das Bilden vor dem Nachbilden kommt«, und dieses »immer auf dem Wechselspiel von Schema und Korrektur beruht«. Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, Stuttgart 1978, 141.

und des Kunsthistorikers¹ stehen in Verbindung mit der Akademie, der Galerie und dem Atelier als dem kulturellen Rahmensystem, der Institution der Kunst. Dort werden originale, authentische Werke geschaffen und gesammelt. Aus dieser Überlegung wird klar, was auch Goodmans perfekte Fälschung zeigt, daß sich im konventionellen Blick die beiden Bilder (Original und perfekte Fälschung) zwar ästhetisch unterscheiden², sich daraus aber nicht folgern läßt, daß das Original besser ist als die Kopie.³ Weil das Original aber ästhetisch höher bewertet wird, läßt Goodmans perfekte Fälschung das dem Blick implizierte Werturteil evident werden.⁴ Dieses Werturteil ist somit eine institutionell abgesegnete Behauptung des Kunstkenner, die tautologisch auf dem bestehenden kulturellen Verhältnis zwischen Genie, Original und Kunstkenner basiert. Diese Problemstellung betrifft nicht allein die Erkenntniskriterien der Fälschung, sondern die gesamte Kunsttheorie. Die Fälschung stellt lediglich den extremsten Fall dar, wie ein Kunstwerk mittels seines Antipoden definiert wird. Die Untersuchung von Fälschungen sollte demnach nicht bei der Frage nach dem Verhältnis zu einem Original ansetzen, sondern vielmehr bei den Repräsentationsbedingungen, der Theorie der Darstellung des Bildes, wie es Goodman formuliert: »Die Abbildtheorie der Repräsentation wird also schon zu Beginn durch ihr Unvermögen behindert, zu spezifizieren, was kopiert werden soll. [...] Darüber hinaus ist gerade an der Vorstellung etwas verkehrt, irgendeine Weise, in der ein Gegenstand ist, irgendeinen Aspekt von ihm, zu kopieren. Denn ein Aspekt ist nicht nur der Gegenstand-aus-einer-gegebenen-Entfernung-und-einem-Blickwinkel-und-in-gegebenen-Beleuchtung; er ist der Gegenstand, wie wir ihn betrachten oder begreifen, eine Version oder ein Konstrukt des Gegenstandes. Wenn wir einen Gegenstand repräsentieren, dann kopieren wir nicht solch ein Konstrukt oder eine Interpretation – wir stellen sie her.«⁵

Aus den bisher referierten Überlegungen Goodmans läßt sich schließen, daß das institutionalisierte Darstellungssystem verantwortlich für die Entstehung der Fälschung ist, sie sogar deren essentieller Bestandteil ist. Um zu verstehen, welche wichtigen Konsequenzen dies für die weiteren Überlegungen zu Fälschung und Fake hat, lohnt es sich, zunächst noch eine weitere Überlegung zum Repräsentationssystem miteinzubeziehen. Wie oben beschrieben, konnte Morelli zeigen, daß ein Kunstwerk hinsichtlich seiner Details definiert werden kann, die auf die Handschrift eines Meisters hinweisen. Diese Indizienforschung der Kunstgeschichte folgt in Ansätzen einem semiotischen Blick, der es ermöglicht, die vorher unwesentlichen Details als Zeichen für den

¹ Vgl. Goodman, *Sprachen der Kunst*, a.a.O., 101.

² »Daher unterscheiden sich die Bilder für mich ästhetisch auch dann, wenn niemand je in der Lage sein wird, sie durch bloßes Anschauen auseinanderzuhalten.« Ibid., 107.

³ Ibid., 109.

⁴ Vgl. zur Diskussion der von Goodman ausgelösten Debatte die Anthologie: Dennis Dutton (Hg.), *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, Berkeley, Los Angeles, London 1983; dort kommt Alfred Lessing zu dem Schluß: »Pure aesthetics cannot explain forgery.« Ders., *What is wrong with a Forgery?*, in: *ibid.*, 58.

⁵ Goodman, *Sprachen der Kunst*, a.a.O., 20.

übergeordneten Zusammenhang (Stil, Epoche) zu lesen. Aus diesen Indizien entstehen in der kunsthistorischen Argumentation Attribute, die die künstlerische Autorschaft bestätigen.¹ Diesen Vorgang der Zerlegung des Kunstwerks in Attribute und das anschließende Kategorisieren bestimmt im Zuge einer dekonstruktiven Repräsentationskritik zu Anfang der 80er Jahre Craig Owens als ein Inbesitznehmen. Die Kunstgeschichte betrachtete das Kunstwerk traditionell als Attribut oder gar als ontologischen Bestandteil des Künstlers, wodurch es einer historischen Epoche zugeordnet werden konnte. Owens verweist auf den Anfang der kunsthistorischen Tätigkeit, die darin bestand, Zuschreibungen der Mittelalter- oder Renaissance-Kunstwerke zu ihrem Schöpfer vorzunehmen. Darin äußert sich die humanistische Disziplin, die Dinge zu beherrschen, indem ihnen Namen gegeben werden.² Folgt man der Argumentation von Owens, erscheint die kunsthistorische Behauptung einer Referenz zwischen Kunstwerk und Künstler, als eine aneignende Geste der Institution der Kunst, eine Äußerung von definitorischer Macht. Nicht ohne Bedeutung ist dabei, daß der Begriff der Indizien einem polizeilichen, also einem Vokabular der Kontrolle entstammt.³ Dahinter verbirgt sich das Problem der Kunstgeschichte, Darstellung nur über die Konzeptionen von »Substitution« oder »Imitation« zu begreifen. Wie Owens ausführt, läßt sich Substitution auf den Begriff »Vorstellung« mit dem symbolischen Modus des Ersetzens beziehen, während Imitation auf »Darstellung« mit dem theatralischen Modus der Wiederholung zu beziehen ist. Im ersten Fall steht das Bild als Ersatz, und im zweiten Fall versucht das Bild eine Replik einer visuellen Erfahrung mittels physischer Präsenz des dargestellten Objekts zu erzeugen.⁴

¹ In bezug auf die aktuelle Umdeutung eines angeblichen Kruzifix des Michelangelo zu einem namenlosen Massenerzeugnis bemerkt Warnke: »Irrtümer und Blamagen hat es in dem Geschäft der Zuschreibung immer gegeben. Doch derzeit scheinen die Zweifel an den Verfahren der Attributionstechnik, sofern sie nicht naturwissenschaftlich ausgerichtet ist, die Zunft selbst zu erreichen.« Martin Warnke, Die Krise der Kenner, in: ders., Künstler, Kunsthistoriker, Museen, a.a.O., 108f.

² »An attribute is always a property. [...] But formal or stylistic analysis is also concerned with attribution: not only is it addressed to what are believed to be the intrinsic *properties* of works of art; connoisseurship treats the work of art itself as an attribute that allows us to identify the artist (or, less frequently, the historical period) to which the work belongs. At its inception, art history was conceived as a science of attribution whose function it was to rescue late medieval and Renaissance works of art by restoring them to their authors. [...] In this passage, representation communicates with power via the medium of possession (use, enjoyment). Thus, we can identify the motives of art history, at least insofar as it is practiced as a humanistic discipline: a desire for *property*, which conveys man's sense of his „power over things“; a desire for *property*, a standard of decorum based upon respect for property relations; a desire for the *proper name*, which designates the specific person who is invariably identified as the subject of the work of art: finally a desire for appropriation.« Craig Owens, Representation, Appropriation, and Power, in: ders., Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture, Los Angeles, Oxford 1992, 95–96.

³ Vgl. Jonathan Crarys Versuch, Foucaults Überlegungen in *Überwachen und Strafen* als panoptischen Blick auf die Institution des »subjektiven Sehens« und der Konstitution des »Individuums« als Äußerung der Macht im 19. Jahrhundert abzuleiten; Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 1990, 15ff.

⁴ Vgl. Owens, Representation, Appropriation, and Power, a.a.O., 97.

Über den Originalbegriff wurden nun folgende Schlüsse auf das Repräsentationssystem gezogen: Der Kunstkritiker legitimiert sich über die Einordnung eines Originals in einen Stil und eine Epoche. Die auktoriale Beziehung, die sich über die Behauptung der Referenz des Kunstwerkes auf den Künstler und die Originalität dieser Beziehung definiert, dominiert die dem Objekt zugeschriebenen Qualitäten. Die Modi der Repräsentation selbst – Kopie, Substitution oder Imitation – sind untrennbar mit der Klassifizierung des Originalen und der Fälschung verbunden; die Beziehung zwischen der Rolle des Experten und dem Objekt gibt Aufschluß über das gesellschaftliche Hierarchieverhältnis, das sich im ästhetischen Urteil manifestiert.¹ Weil der Fälscher dies anzweifelt, trifft ihn die gesamte Schuld, oder er wird selbst zum gefeierten Original, weil er die vermeintlichen Experten auf das Glatteis führte.

Bezieht man dies auf Goodmans »wissenschaftliche Fiktion«² einer perfekten Fälschung, muß sie als unzureichend betrachtet werden. Denn einerseits bietet sie keine Möglichkeit, sich von der ästhetischen Hierarchisierung zwischen Original und Kopie zu lösen, andererseits wird keine konsequente Folgerung aus der festgestellten ästhetischen Differenz auf das Darstellungssystem gezogen.³ Wenn eine perfekte Fälschung im Kontext von Originalen erscheint, wird ihre Echtheit eher bestätigt.⁴ Das führt gerade zu ihrer strategisch geplanten Verwechselbarkeit. Die perfekte Fälschung tritt in einer Situation auf, in der es genau für dieses Kunstwerk eine Nachfrage gibt, oder es ihr gelingt, diese Nachfrage zu erzeugen; das ist ihre Leistung, die andeutet, daß die Kunstinstitutionen wie ein Markt – basierend auf Angebot und Nachfrage – funktionieren, und daß die künstlerische Strategie, die eigenen Produkte auf diesen Markt zu bringen, nicht von der

¹ »Jenseits aller Gegensätze, die sie trennen, sind die Experten doch darin einig, das Monopol auf die legitime Kompetenz, die sie genuin definiert, einzuklagen und nachdrücklich auf die Schranken zwischen Professionellen und Laien hinzuweisen. Der Tendenz nach 'haßt' der Professionelle den 'gemeinen Laien', der ihn als Professionellen negiert und ohne seine Dienste auskommt; und so ist er denn auch rasch bei der Hand, jegliche Form von „Spontaneismus“ (politischen, religiösen, philosophischen, künstlerischen) anzuprangern, die ihn des Monopols auf legitime Produktion der Güter und Dienstleistungen berauben könnte.« Pierre Bourdieu, *Der Begriff »Volk« und sein Gebrauch*, in: ders., *Rede und Antwort* (1987), Frankfurt/M. 1992, 168.

² Zur erkenntnistheoretischen Bedeutung fiktiver Hilfsbegriffe, die als Modelle auf einem Als-ob beruhen, vgl. die vier Kriterien Vaihingers für die »echten wissenschaftlichen Fiktionen« (gegenüber bspw. den Hypothesen): 1. der Widerspruch zur Wirklichkeit bis zum Selbstwiderspruch, 2. die Vorläufigkeit der Fiktionen, 3. die Fiktivität ohne den Anspruch auf Faktizität und 4. ihre Zweckmäßigkeit; Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als-ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*, Leipzig 1918, 172–174.

³ Goodman relativiert später sein Modell, wenn er das einzelne Auftreten von bspw. van Meegerens Vermeer-Fälschungen erläutert; Goodman, *Sprachen der Kunst*, a.a.O., 111.

⁴ »Eine gute Fälschung, die neben einem echten Gemälde hängt, leidet unter dem Vergleich kaum – im Gegenteil, sie gewinnt durch die Gesellschaft, in der sie sich befindet. Im Laufe der Zeit, wenn genügend Menschen sie gesehen haben und sie sich ihrem Gedächtnis eingepreßt hat, erlangt sie meist dasselbe Ansehen wie ihre ehrwürdigen Gefährten.« Clifford Irving, *Gefälscht*, a.a.O., 171. Die Geschichte der Kunst ist – wie Kris/Kurz gezeigt haben – voll von Anekdoten, in denen Kopien von berühmten Meistern nicht von den Originalen zu unterscheiden waren oder diese übertrafen; vgl. den »Wettbewerb« der Künstler bei: Arnau, *Kunst der Fälscher*, a.a.O., 45ff.

Produktion selbst zu trennen ist. Die perfekte Fälschung funktioniert (idealiter) als Kunstwerk.¹ In der Zeit ihrer Anerkennung als Original besteht keine funktionale Differenz, weil sie wie jedes andere Kunstwerk auch behandelt, das heißt definiert wird. Sie täuscht in der Sprache der Konventionen ihre Echtheit vor, indem sie der Vorstellung eines schönen, originalen Kunstwerkes entspricht, weil sie eine Wiederholung davon vornimmt, was von einem Kenner als einmalig, ursprünglich, original und unnachahmlich betrachtet wird. Deshalb steht sie in Widerspruch zu dem Anspruch auf Wahrheit, dem epistemischen Wert der Kunst, wie er von der klassischen Repräsentationstheorie behauptet wird.² Denn sie ist paradoxerweise hinsichtlich ihrer visuellen Kriterien ein Original, ohne die Kriterien des Originals zu erfüllen. Setzt man nun die Überlegungen zum Repräsentationssystem in Analogie zur Fälschungstheorie und betrachtet die Fälschung als reflektierte Kunstkonzeption, dann wird nicht nur klar, daß die Fälschung in einem bewußt antipodischen Verhältnis zum Originalkunstwerk steht, sondern auch, daß die Fälschung erst mittels des Repräsentationssystems erzeugt wird: Sie ist ein Produkt des Repräsentationssystems wie das Originalkunstwerk auch, nur daß sie gegen die herrschende Moral verstößt. Wenn die Überlegungen zur Fälschung die transzendente Struktur der Wahrheitsbehauptung evident werden läßt, die sich im Begriff Original transportiert, wird das gesamte Darstellungssystem fraglich. Erst seit den 1970er Jahren jedoch kann Fälschung in diesem Sinne als methodisches Problem betrachtet werden, was eine Lösung von der früher obligatorischen moralischen Bewertung bedeutet: »Kunstfälschung bedient sich legitimer, künstlerischer Methoden unter Veränderung ihrer Zielsetzung. Sie ist damit keine objektiv-materiale, sondern eine subjektiv-intentionale Kategorie.«³ Dies betont die Lösung des ästhetischen Werts von der Konzeption der Authentizität und richtet so das theoretische Interesse auf die künstlerische Strategie. Somit ist die Chance gegeben, die Fälschung nicht mehr aufgrund ihrer (angeblich) geringen schöpferischen Leistung zu diskreditieren oder sie als grundsätzliche Bedrohung der Kunst zu verteufeln, sondern in Relation zu ihrem soziohistorischen Kontext zu betrachten.⁴ Das kommt einem Paradigmenwechsel in der Fälschungsforschung und der Kunstgeschichte gleich. Jede Fälschung läßt sich hinsichtlich ihrer Funktion zwischen echt und falsch, hinsichtlich ihrer Konzeption als Strategie und hinsichtlich ihrer Rezeption (vorher Kunstwerk, nachher Fälschung) untersuchen.

¹ Kant entwirft die moralische Vorstellung für ein Produkt der Kunst, das »als solches für schön erklärt werden soll«, also den herrschenden Konventionen entspricht. Er fordert, daß ein Begriff davon zu Grunde gelegt wird, »was das Ding [hinsichtlich seines Zwecks] sein soll« und außerdem wie eine »Vollkommenheit des Dinges« aussieht; Kant, Kritik der praktischen Vernunft, a.a.O., 311.

² Die klassische Repräsentationstheorie basiert auf den beiden bei Alberti entwickelten Perspektiven, der *Malerei als Fenster* und der *Malerei als Spiegel*, die die Wahrheit oder den Erkenntniswert der Kunst begründen; vgl. Owens, Representation, Appropriation, and Power, in: ders., a.a.O., 102.

³ Döhmer, Zur Soziologie der Kunstfälschung, a.a.O., 77 u. 82.

⁴ »Das Kunstfälschertum als Derivat gesellschaftlichen Bewußtseins aufzuzeigen, soll im folgenden versucht werden.« Ibid., 76; auch: Massimo Ferretti, Fälschungen und künstlerische Tradition, in: W. Sauerländer (Hg.), Die Geschichte der italienischen Kunst, Berlin 1987, 236.

Das Ende der Moral des Originals

Die Urteile über Original und Fälschung stellen sich als ideologische Rhetorik des herrschenden Wertesystems der Kultur heraus, wenn sie auf einer ontologischen Originalitätsbehauptung basieren. Diese Urteile sind von den zeitspezifisch moralisch-ethischen und juristischen Vorstellungen der Gesellschaft getragen: Nicht nur das Kunstwerk selbst, sondern auch die Rede über die Kunst mit ihren impliziten kulturellen Wertmaßstäben entscheiden darüber, was echt oder original und unecht oder falsch ist.¹ Morellis Methode löste eine Verfeinerung der stilkritischen Vorgehensweise aus. Mit seinem frühen Versuch, die Fälschung einer ästhetischen Untersuchung zu unterziehen und zu psychologisieren, begann Tietze zu Anfang des Jahrhunderts, zwar noch der Moral des Originals verhaftet, sie als künstlerische Strategie zu verstehen. Die Mitte des Jahrhunderts einsetzenden Ausstellungen von Fälschungen, zunächst noch mit einer didaktischen und einer selbstlegitimierenden Intention von seiten der Museen², bewirkten schließlich die Aufweichung der musealen Ideologie, der ausschließlichen Präsentation des Originalen.³ Erst die Kombination aus Goodmans *perfekter Fälschung* und Döhmers Feststellung in den 70er Jahren, daß die Fälschung als Methodenfrage zu behandeln sei, bietet Möglichkeiten, die Rede über die Fälschung jenseits der moralischen Frage des Verbrechens und des Wiedererkennens von Vorbildern zu theoretisieren. Ecos semiotische Überlegungen eröffnen daraus eine trennscharfe Kritik der Begriffe, was aber – wie er selbst einräumt – nicht zu einer Hilfe des Kunstkenners taugt,

¹ Dies wird besonders deutlich an den Untersuchungen, die sich als juristisch motiviert verstehen: Angefangen mit Würtenbergers stark von nazistischem Gedankengut gefärbter Moral (ders., *Das Kunstfälschertum*, a.a.O.) über Almroths unkritische Zitierung von Würtenberger (ders., *Kunst- und Antiquitätenfälschungen*, a.a.O.) bis zu Merrymans Verurteilung der Appropriations- und Simulations-Kunst (ders., *Counterfeit Art*, a.a.O.), die – wie im folgenden Kapitel gezeigt wird – genau das Ende dieser Originalmoral anzeigt.

² »Es schien uns nämlich wichtig, den Blick des Besuchers, der die zweideutige Welt der Fälschungen betritt, zu Beginn noch einmal durch die Begegnung mit reinen Kunstwerken zu schärfen. [...] Damit sollte auch betont sein, daß letzten Endes bei der Scheidung von Echt und Falsch das künstlerische Qualitätsgefühl ausschlaggebend ist, das durch keine wie auch immer geartete Methode zu ersetzen ist; daß es also gilt, dieses auszubilden, sehen zu lernen.« R. Wehrl, *Zur Ausstellung in Zürich, eingelegtes Blatt in: falsch oder echt? (True or False, Amsterdam 1952)*, Georg Schmidt (Hg.), *Kunstmuseum Basel*, Basel 1953.

Aufklären wollten auch die Ausstellungen: *Fakes and Forgeries*, Minneapolis Institute of Art 1973; dieselbe Intention auch bei: »Fakes can teach us many things, most obviously perhaps the fallibility of experts.« Mark Jones, *Why Fakes?*, in: ders. (Hg.), *Fake? The Art of Deception*, British Museum Berkeley, Los Angeles 1990, 11. Oder es wird darauf hingewiesen, daß Kopieren in anderen Kulturen die hauptsächliche kulturelle Äußerung sei; Paul Craddock, *What is a Fake?*, in: *ibid.*, 29.

³ Wenn Heinz Althöfer zu dem Schluß kommt: »Fälschung ist beides: Sie ist wie das Original und zugleich dessen Gegenteil. Sie ist das Beleg dafür, daß das Gleiche nicht das Gleiche ist«, kann es als Hinweis darauf gelten, daß er aus Polke/Duchows Ausstellung *Original + Fälschung*, auf die er hinweist, die richtigen Schlüsse gezogen hat, und dies markiert den historischen Moment des Wandels der Originalmoral; ders., *Kenntnis und Wissenschaft*, in: Peter Bloch (Hg.), *Fälschung und Forschung*, Museum Folkwang, Essen 1976, 158.

denn »alle seine Behauptungen könnten von anderen Experten bestritten werden«¹. So vollzieht die Konzeption von Han van Meegerens Fälschungen einer nicht existenten Periode aus Vermeers Werk eine »Fälschung ex nihilo«²; da er seine Gemälde jedoch unter falschem Namen verkauft, wird er zum Fälscher/Betrüger.

Aus der heutigen Perspektive, in der bestimmte Kunsthandlungen³ legal Kopien großer Meister⁴ oder alte Kopien⁵ für ein eigenes Marktsegment anbieten und technische Reproduktionsmedien eine nahezu unüberprüfbare Reproduzierbarkeit ermöglichen, erscheint die Epoche der Originalmoral endgültig überholt. Doch ist nichts leichter, als das Ende, das Verschwinden oder die Auflösung von Phänomenen zu proklamieren, wie es in den 70er Jahren zur beliebten Rhetorik wurde.

Da das Fake sich – jenseits eines Zweifels, daß es als Kunstpraxis erscheint – selbst definiert, muß eine Konzeption angenommen werden, die hinsichtlich seines ambivalenten Charakters andere Interpretationsmöglichkeiten eröffnet. Dabei handelt es sich um eine spezielle Art von Fälschung; oder es handelt sich nicht um Fälschung, sondern um eine bestimmte Kunstpraxis; oder es handelt sich um Fälschung, die sich als solche selbst zu erkennen gibt und deshalb nicht als Fälschung betrachtet werden kann; oder es handelt sich um eine Kunstpraxis, die Strategien der Fälschung persifliert, um mittels ihrer eigenen Verurteilung (ablehnende Rezeption) Bewertungsprozesse der Institution Kunst zu veranschaulichen, die jedes Kunstwerk konstituieren.

¹ Eco, Die Grenzen der Interpretation, a.a.O., 252.

² Ibid., 236.

³ Der Fälscher der »Hitler-Tagebücher«, Konrad Kujau, betrieb in Stuttgart eine Galerie der Fälschungen.

⁴ Vgl. dazu die Selbstdarstellung eines Schweizer Unternehmens, dessen Verkauf von Kopien sich trotz der hohen Preise auf das Motto »There's a Renoir for everyone« (o.S.) beruft und auf der Originalrhetorik basiert: »1984 Als Danielle Dondé mit Hilfe von modernen Künstlern das „Manifest des Forschungsneoimpressionismus“ aus der Wiege hob, legalisierte er als erster in der Welt ein künstlerisches Fortbestehen der großen Meister der internationalen Kunst und schuf hiermit eine neue Kunst, ein neues Absatzgebiet für den Kunstmarkt, eine neue Kunstsammlung.« Le Musée Imaginaire, Zug (o.J., um 1995), 86.

⁵ Vgl. die seit 1994 stattfindende Auktion und den Katalog: Christie's Amsterdam, Copies after Old Master Pictures, 1997.

2.2.2 Zur künstlerischen Reproduktionspraxis

»Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren.«¹

Auch die Diskussion um die Reproduktion, wie sie auf unterschiedliche Weise durch das Readymade und die Pop art angestoßen wurde, entwickelte in der zeitgenössischen Kunst seit den 60er Jahren ein Problembewußtsein für die schwindende Macht des Originals. Dazu sind im europäischen Kontext zwei Praktiken zu erwähnen, die beide früher dem Verdacht der Fälschung erlegen oder gar nicht als Kunstwerke anerkannt worden wären.

Hans-Peter Feldmanns »12 Bilder (1968)« zeigt von ihm aufgenommene Flugzeuge am Himmel und »11 Bilder« von Feldmann (1969) faßt in einem Heftchen 11 Fotografien von weiblichen Knien zusammen, die Wolfgang Breuers aufgenommen hat. Feldmann reproduziert in der Folge in den Medien gefundene Werbefotografien und fertigt selbst Fotografien von trivialen Motiven an, die er mittels des einfachen Offset- oder Siebdrucks vervielfältigt. In der Rezeptionsgeschichte von Feldmanns konzeptueller Fotografie wird hervorgehoben, »daß es [hier] ein Original im herkömmlichen Sinne nicht gibt«²; und zwar einerseits hinsichtlich der Reproduktion des trivialen Motivs und andererseits hinsichtlich der Verleugnung der Autorschaft, in dem die Fotografien von einem anderen ausgeführt werden. Feldmanns Intention wird darin gesehen, eine »einfache Konsumware«³ mittels billiger Produktion einem großen Publikum zugänglich zu machen. Dazu wählt er die Fotografien nach ihrer »Alltäglichkeit« der Darstellung aus, die es einem kunstfremden Publikum leicht macht, einen Bezug dazu herzustellen. Dies richtet sich kritisch »gegen die „Welt der Kunst“«⁴, weil er ihre Exklusivität und Abgehobenheit von der Alltagswelt nicht akzeptiert. Sein Interesse gilt besonders den Gesetzmäßigkeiten, wie diese Bilder von dem Verhältnis zwischen »visueller Darstellung und dem Dargestellten selbst«⁵ beherrscht werden. Wichtiges Mittel dazu ist ihm das »Prinzip der Wiederholung«⁶, »dem Arbeiten in Serien«, was den »Stellenwert des Wiederholten« verändert. Dazu versucht Feldmann, »das volle Bedeutungsspektrum des Begriffs „Bild“ zu erhalten«⁷. Um seine Reproduktionen mit der für eine Richtung der konzeptuellen Kunst typischen medienkritischen Ansatz gegen die Bezeichnung als Fotografie zu behaupten, fertigt er Reproduktionen von Altdorfer, Waldmüller und Caspar David Friedrich an: »„3 Bilder 1973“

¹ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeichen seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), Frankfurt/M. 1963, 29.

² Hermann Kern, Bilder von Feldmann, in: Hans-Peter Feldmann, Bilder, Kunstraum München 1975, 4.

³ Ibid., 6.

⁴ Ibid., 8.

⁵ Ibid., 10.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., 12.

(Gemälde)«¹.

Diese Reproduktionen von berühmten Werken der Malerei kann auf die deutsche Rezeptionsgeschichte von Andy Warhols Siebdruckarbeiten bezogen werden, die als Kritik der Aura des Tafelbildes und der künstlerischen Produktionsbedingungen gelten.² Dies basiert vor allem auf der zu dieser Zeit herrschenden Rezeption von Benjamins Reproduktions-Aufsatz. Sie bezieht sich auf die Abschaffung der Aura durch die Reproduktion und Benjamins materialistische Kritik der Produktionsverhältnisse.³ Benjamins erstes Mißverständnis beruht darauf, daß die Aura eines authentischen Kunstwerks durch seine technische Reproduktion zerstört würde; ganz im Gegenteil dazu hatten schon die Heiligenbilder oder die Reliquien mittels ihrer Reproduktion oder gar Fälschung eine Aufwertung erfahren, die den auratischen Status des Originals steigerten, wenn nicht gar erst erzeugten. Die Reproduktion hat insofern traditionell eine vergleichbare Werbefunktion für ein Originalwerk wie die Merchandisingartikel heute für die Promotionstrategie eines Museums oder eine konventionelle Ware: sie dienen der Auratisierung. Benjamins zweites Mißverständnis basiert auf der Annahme, daß die neuen Massenmedien die Betrachter zu passiven KonsumentInnen verdammt, obwohl er hinsichtlich der »Chockwirkung« in der Filmrezeption eine Wandlung ahnt und von der Relativierung der Unterscheidung zwischen Autor und Publikum spricht.

Seit der gesteigerten Druckgrafikproduktion Anfang der 60er Jahre gewann diese Frage zusehends an Aktualität. Zwar war man sich zu Anfang der 70er Jahre noch nicht darüber einig, was als originale Grafik (gedruckte Kunst) und was lediglich als eine Reproduktion (Kunstdruck) zu betrachten sei⁴, doch lag darin auch ein politischer Diskussionsbedarf. Die Bestrebungen, mittels

¹ Ibid.

² Vgl. Rainer Crone u. Wilfried Wiegand insistieren vor allem auf der Infragestellung des Tafelbildes (32) und dem das Original enthierarchisierenden Siebdruck, der als eine von jedem/r benutzbare Reproduktionstechnik begriffen wurde (34), dies., Die revolutionäre Ästhetik Andy Warhols, Darmstadt 1972; vgl. auch Warhols Negation der »schöpferischen Gestaltung« durch »anonyme Repetition von Konsumgegenständen und Kollektividolen« bei: Dieter Wellershoff, Die Auflösung des Kunstbegriffs, Frankfurt/M. 1976, 39.

³ Obwohl den Überlegungen Benjamins zwei wesentliche Mißverständnisse zugrundeliegen, ragt sein Kunstwerkaufsatz dennoch mit dem Verständnis für die sich zu dieser Zeit ereignende, grundsätzliche Wandlung des Kunstwerkbegriffs im Verhältnis zu den gewandelten, industriellen Reproduktionsprozessen aus seiner Zeit heraus. Seine Mißverständnisse waren aus heutiger Sicht für die Konzeption des Kunst- und Medienbegriffs Ende der 60er deshalb verhängnisvoll: Vgl. den Versuch, Benjamin gegen Adorno für eine politisierte, emanzipatorische Kunstproduktion zu instrumentalisieren, vor allem die Fehlschlüsse, daß der »politische[...] Charakter des Neuen« die Aura (40) und der »Ausstellungswert« den »Kultwert« ablöst (41); Lienhard Wawrzyn, Walter Benjamins Kunsttheorie. Kritik einer Rezeption, Darmstadt, Neuwied 1973.

⁴ Vgl. Butins Ausführungen zur »Grafikschwemme« Ende der 60er Jahre: »Noch fast alle druckgrafischen Handbücher, die in den sechziger Jahren und um 1970 erschienen, sprechen solchen Arbeiten, die auf fotomechanischen Reproduktionstechniken basieren, den Originalstatus ab.« Hubertus Butin, Gerhard Richter. Editionen 1965-1993, Kunsthalle Bremen 1993, 23.

Editionen und Multiples eine Demokratisierung des Kunstbegriffs¹ zu erreichen, standen den traditionellen Forderungen nach dem Original gegenüber; die Diskussion um Original und Fälschung hatte sich jedoch schon früher verschoben. Beide Parteien hatten aus dem Verhältnis zwischen Original und Reproduktion eine ideologische Frage aufgebaut, die sich schon im »Faksimilestreit« in den 30er Jahren niederschlug: Für die »Originalfanatiker« wurde aus demselben Grund wie für ihre Gegner, die für die Reproduktion eintraten, die Reproduktion in den gelungensten Fällen zum Ersatz des Originals. Dies schien den ersteren ein Beweis für die Bedrohung, die die Reproduktion ausübte, während die Befürworter darin das Potential erhofften, die gesellschaftliche Konfiguration, die die Aura um das Original erzeugte, abzuschaffen. Panofsky schlug eine Synthese der beiden Positionen vor, wobei er keine der beiden favorisiert, sondern stattdessen eine »gute« Reproduktion verlangte: »So scheint mir nun auch die 'gute Reproduktion' eines Cézanne-Aquarells nicht insofern eine 'gute' zu sein, als sie mich überzeugt, ein Original vor mir zu haben, sondern insofern, als sie die aquarellistische Intention des Kunstwerks bis *zum größtmöglichen Umfang* in die Sphäre einer *spezifisch 'reproduktiven Optik'* übersetzt, die ebenfalls die Wesenszüge des *Anorganisch-Mechanistischen* an sich trägt und an sich tragen *soll*: wir *sehen* die Pinselstriche und das Aquarellpapier Cézannes, aber *gefärbt*, und, wenn man will, *verfärbt* durch die optischen Bedingungen der Reproduktionsmaschinen, durch photochemische Prozesse, *Druckfarbe* und *Druckpapier*.«² Schließlich kommt Panofsky zu dem Schluß, der die sich wandelnden Rezeptionsbedingungen unter den Massenmedien und den neuen Drucktechniken betrifft: »Also: mir scheint, daß das ästhetische Erlebnis der Faksimilereproduktion und der Grammophonwiedergabe ein mit dem 'Originalerlebnis' nicht rivalisierendes, sondern ein diesem gegenüber *qualifiziertes* ist.«³ Wenn auch die Bezeichnung der »guten Reproduktion« als Hilfskonstruktion erscheint, die weiterhin einen moralischen Anspruch aufrecht erhält, erfaßt Panofsky hier – vor allem durch seinen Vergleich mit der Musik – die grundsätzliche Veränderung der Rezeptionsgewohnheiten für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Das künstlerische und theoretische Interesse am Thema Reproduktion dokumentiert sich vor allem in den Verfahrensweisen der Pop art. Der amerikanische Popartkünstler Robert Rauschenberg, der bereits in seinen ersten »Combine Paintings« (1953–56) die Technik der fotomechanischen Übertragung in seine Malerei eingeführt hatte, demonstriert die Fragwürdigkeit der Konstitutionsbegriffe der künstlerischen Originalität – die Spontaneität und die künstlerische Handschrift: Sein »Factum I and II« (1957) stellt die fast exakte Verdoppelung eines mit gestischen Pinselspuren im Stil des Abstrakten Expressionismus bearbeiteten Siebdrucks dar. Dies irritiert die Originalfanatiker besonders deshalb, weil der gestische Pinselstrich bis dahin als nicht kopierbarer Ausdruck des Originals galt. Bereits seit den reproduktiven Strategien der Pop art, erscheint der

¹ Vgl. Werner Hofmann, Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns, Galerie der Spiegel Köln 1969, 36.

² Erwin Panofsky, Original und Faksimilereproduktion (1930), in: Idea V 1986, 113.

³ Ibid., 114.

zeitgenössische Versuch der Kunsttheorie, sie unter dem Thema »Variationen von Motiven und Themen der Kunst«¹ zu behandeln. Dieser Vergleich kann jedoch nur eine Entkontextualisierung eines Verhältnisses von Bildern konstruieren; wenn ein Charakteristikum der Pop art die Übernahmen von bereits existenten Bildern ist, muß jeweils unterschieden werden, woher dieses Bild stammt und mit welcher Intention dieses Bild verwendet wird. Dabei ergeben sich völlig unterschiedliche Strategien der Bildverarbeitung, die hinsichtlich ihrer Konzeption keineswegs in eine Kategorie passen.

In diesem Zusammenhang gibt Jean Baudrillard in seinem Versuch der Analogisierung der industriellen Warenproduktion und -konsumtion mit dem symbolischen Tausch den Hinweis, daß die Entstehung der Imitation mit der Auflösung der feudalen Klassengesellschaft zusammenfällt und so die Erfindung des Stucks im Barock der technischen Reproduzierbarkeit vorangeht. Demnach nimmt der Stuck die Funktion ein, die Natur mit einer einzigen neuen »Substanz, eine[r] Art von allgemeinem Äquivalent für alle anderen Materien« nachzuahmen, »weil sie selbst eine Substanz der Repräsentation, Spiegel aller anderen ist.« Von diesem Zeitpunkt an sieht Baudrillard die industrielle Produktion, auch die der Bilder, tendenziell in einem fortschreitenden Prozeß der Ersetzung der Materie, der Vor-Bilder (auch der Imitation) durch Zeichenprozesse: »Aber Simulakren sind nicht bloße Zeichenspielereien, sie implizieren gesellschaftliche Verhältnisse und gesellschaftliche Macht.«²

Feldmanns Fotoserien entziehen sich nicht nur wesentlich konsequenter einer Moral des Originals als Warhols Arbeiten hinsichtlich ihrer billigen Reproduktionsqualität, ihres kleinen Formats und der Tatsache, daß die Publikationen selbst das Kunstwerk ersetzen, sondern verhalten sich auch gegenüber dem Zusammenspiel von künstlerischer Produktion und institutioneller Präsentation kritisch, da in Ausstellungen nur die Seiten aus den Heften präsentiert werden, darüber hinaus aber keine Objekte produziert werden. Feldmann ersetzt in diesem Sinn jegliches auratisches Originalitätserlebnis durch seine Bilder als Massenartikel.³ Dabei sollte bedacht werden, daß man meist zuerst Reproduktionen von Kunstwerken sieht, bevor man dem Original an einem bestimmten Ort begegnet; in bezug auf die Vor-Bilder von Feldmanns Reproduktionen erscheint diese Relation zur Originalvorlage tendenziell irrelevant, weil sie selbst schon zum Konsum

¹ Vgl. folgende Ausstellungs- und Buchprojekte: Themes and Variations in Painting and Sculpture, The Baltimore Museum of Art 1948; K.E. Maison, Bild und Abbild. Meisterwerke von Meistern kopiert und umgeschaffen (1960), München, Zürich 1960; Meister borgen bei Meistern. Zitat, Kopie, Entlehnung in der Malerei, du. Kulturelle Monatsschrift, 243, Mai 1961; Variationen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen 1966; tradition und gegenwart, Städtisches Kunstmuseum Schloß Morsbroich, Leverkusen 1966; Dialoge. Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlung Dresden 1970.

² Jean Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod (1976), München 1991, 82.

³ Es besteht hier zwar ein gerne zitierter Bezug zu Gerhard Richters Bilderatlas (Krefeld 1973), der damals 317 Fotos und Skizzen enthielt, Feldmann geht aber eher konzeptuell vor hinsichtlich seiner Selektion von wenigen Bildern und ihrer technischen Reproduktion.

bestimmte Massenware darstellen, insofern also der Ort der Begegnung mit dem Original der Alltag ist. Konsequenterweise bleiben Feldmanns Arbeiten unsigniert; einige Drucke werden unbeschriftet in einem neutralen Umschlag präsentiert.¹

Übernimmt man allerdings unkritisch die Rezeption von Benjamins Reproduktionsaufsatzes, begnügt sich die Interpretation mit der Abschaffung des Originals und seiner Aura. Damit wäre aber keineswegs erklärt, wodurch die billigen Reproduktionen weiterhin (oder erst recht) eine gewisse visuelle Anziehungskraft entwickeln und eine Faszination auslösen, denn sie finden SammlerInnen, wenn sie auch nicht so populär wie Warhols Arbeiten sind. Dies läßt sich nur mit einer Wandlung des Begriffs der Aura verstehen, die nun nicht mehr nur das originäre, einmalige Kunstwerk, sondern auch diese Reproduktionsästhetik betrifft.

Feldmanns Intention richtet sich auf eine Verschiebung der Betrachteraufmerksamkeit: Sie »[...] gilt nicht mehr so sehr dem Dargestellten, sondern eher dem Akt der Darstellung und der Aufnahme des Wahrgenommenen – die vom Künstler geforderte Innovation ist vom fertigen Produkt verlagert auf den Prozeß der medienspezifischen Darstellung und Wahrnehmung.«²

Im Sinne des Kunsthistorikers Horst Bredekamp geht diese Thematisierung des Verhältnisses zwischen Dargestelltem und visueller Darstellung in der Wiederholung der Reproduktion über die Fragestellung Benjamins hinaus, vor allem die herrschende Interpretation Benjamins zu dieser Zeit.³ Denn die Reproduktion mag zwar der dem Originalkunstwerk typischen, auratisierenden Betrachtersituation entkommen, doch die ikonografische Funktion des Bildes wird in ihrer Reproduktion eher noch verstärkt. Die vereinheitlichende Ideologie der Fotografie, wie sie in André Malraux' *Musée imaginaire*⁴ formuliert wurde, besteht zwar darin, daß ungeachtet der dreidimensionalen Aspekte der abgebildeten Objekte (Skulpturen, Gemälde, Architektur) alle auf einer zweidimensionalen Bildfläche, auf ähnliche Farben und eine Dimension des Bildes reduziert, standartisiert und dadurch vom Ort unabhängig frei verfügbar werden. Die fotografisch-drucktechnische Reproduktion eines bereits existierenden Bildes ist jedoch – wie Panofsky zeigte – nicht hinsichtlich ihres Referenzverhältnisses zu dem Vor-Bild interessant, sondern hinsichtlich ihres subjektiv qualitativen Verhältnisses.

Was Feldmann mit der Auswahl von existierenden »alltäglichen« Fotografien, Postkarten, Plakaten oder Werbefotografien mittels fotografischer Reproduktion oder Duchow und Polke mit ihren persiflierenden Praktiken thematisieren, präzisiert Marcel Broodthaers, indem er sich auf die

¹ Vgl. Kern, Bilder von Feldmann, a.a.O., 4f.

² Ibid., 8.

³ Vgl. zur Kritik der Theorie Benjamins und ihrer Rezeption: Horst Bredekamp, Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität, in: Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, hg.v. A. Berndt, P. Keiser, A. Rosenberg, D. Trinkner, Berlin 1992, 117ff, vor allem aber: 136f.

⁴ Vgl. Andre Malraux, Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum (1947), Hamburg 1957.

Institution der Kunst bezieht. Als Broodthaers 1968 zunächst einige Briefe und Schriften, Postkarten, Verpackungskisten und Diaprojektionen von Stichen von Grandville zu seinem *Musée d'Art Moderne, Section XIX^e Siècle* zusammenstellt und später unter dem Titel *Département des Aigles, Section des Figures* in der Düsseldorfer Kunsthalle (1972) als umfangreiche Sammlung von Bildern und Objekten ausstellt¹, wiederholt er zwar die Institutionalisierung des Kunstwerks durch das Museum. Sein relativ willkürlich festgelegtes Motiv des Adlers, das alle versammelten Objekte auf unterschiedliche Weise darstellen, dient jedoch als ikonographischer Ordnungsaspekt, der die Idee der Sammlung verkörpert: »Das Konzept der Ausstellung basiert auf der Identität des Adlers als Idee mit der Kunst als Idee.«² Außerdem veranschaulicht Broodthaers die durch die Institution erzeugte mystische Beziehung zwischen dem Künstler und dem von ihm ausgewählten und signierten Objekt. Wie die institutionelle Definition der Macht funktioniert, zeigt er einerseits daran, wie wenig ein ikonografischer Ordnungsaspekt eine inhaltliche Beziehung impliziert, andererseits daran, wie die Funktionen der Subjekte (vgl. Originalgenie, Kunstkenner) institutionalisiert werden. Seine Laufbahn als Künstler hatte er in diesem Sinne durch die Setzung eingeleitet, daß auch er »etwas Täuschendes erfinden«³ will und »böse [...] Absichten«⁴ hat, die er somit grundsätzlich einer künstlerischen Praxis unterstellt.

Die Rede über die Fälschung hat gezeigt, daß das wissenschaftliche Paradigma, welches hinter der Fälschung steht, die Moral des Originals ist. Sie basiert auf den Begriffen Autorschaft, Originalität und dem handwerklich erzeugten Illusionismus, die den traditionellen Werkcharakter ausmachen. Marcel Duchamps Readymade stellte deshalb neben der Collage/Montage den wichtigsten avantgardistischen Paradigmenwechsel im 20. Jahrhundert dar, weil es die hierarchisierende Formation dieser Begriffe kritisiert. Das Readymade zeigt, daß es um die Auswahl eines bestimmten reproduzierten Objektes, um den strategisch gewählten Status des Künstlers sowie um den gesellschaftlich definierten Ort geht, wo und wie ein Kunstwerk produziert und präsentiert wird. In diesem Sinne äußerte Broodthaers, daß sein Museum eine Lüge, der reine Trug und er als Künstler ein Lügner sei, weil er eine Ware zu verkaufen beabsichtigt, die den von der Ideologie des kapitalistischen Marktes zugeschriebenen Mythos der Kunst verkörpert.⁵ An

¹ Vgl. Dorothea Zwirner, Marcel Broodthaers – die Bilder die Worte die Dinge, Köln, 1997, 124ff.

² Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne Section des Aigles*, Bd. II, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 19.

³ M. Broodthaers, Anzeigentext für seine Ausstellung, Galerie Saint-Laurent, Brüssel 1964, zit. in: Douglas Crimp, Dies ist kein Kunstmuseum, in: ders., *Über die Ruinen des Museums*, a.a.O., 347.

⁴ Marcel Broodthaers, *Comme du beurre dans un sandwich*, in: *Phantomas*, Nr. 51–61 (Dez. 1965), 295f, zit. in: Birgit Pelzer, *Recourse to the letter*, in: *October*, Nr. 42 (Herbst 1987), 163.

⁵ »Das ›Musée d'Art Moderne, Département des Aigles‹ ist ganz einfach eine Lüge, ein Trug. [...] Die einzige Möglichkeit für mich, ein Künstler zu sein, ist vielleicht ein Lügner zu sein, weil schließlich auch alle Wirtschaftsprodukte, der Handel, die Kommunikation Lügen sind. Die meisten Künstler passen ihre Produktion wie industrielle Güter dem Markt an.« Marcel Broodthaers, aus einem Gespräch mit J. Cladders (1972), in: Marcel Broodthaers. *Interviews & Dialoge 1946–1976*, hg.v. W. Dieckhoff, Köln 1994, 94f.

dieser Stelle sei an ein Marx-Zitat erinnert, indem das Kunstwerk als Ware verstanden wird und insofern immer schon für einen bestimmten Bedarf produziert wird.¹

Feldmanns konzeptuell-fotografischen Reproduktionen trivialisieren die ernsthaften, phänomenologischen Bild-Abbild-Untersuchungen von Joseph Kosuth², während Broodthaers' Kritik des Museums, desjenigen Ortes, auf den alle Kunstwerke angelegt sind, die implizite Kritik auf den künstlerischen und sozialen Kontext zu Anfang der 70er Jahre spezifizieren. Die Kritik von Broodthaers richtet sich nicht ohne Bezug zur politischen Revolte Ende der 60er Jahre vor allem gegen die neue Warenhaftigkeit des Avantgardekunstwerks, das in den 60er Jahren einen neuen Kunstmarkt zu etablieren half. Darüberhinaus zielte Broodthaers fiktives Museum mit der an jedem Objekt angebrachten Plakette mit der Inschrift »Dies ist kein Kunstwerk« eine kritische Synthese aus Duchamps Readymade und René Magrittes »Ceci n'est pas une pipe«. Broodthaers persifliert so den hierarchisierenden Bezeichnungs- und Aneignungsgestus des Museums, indem er ein Fake einer Museumsinstitution mittels der Gesten der Bezeichnung, der Archivierung und ihrer hergestellten Öffentlichkeit in Ausstellungen und offenen Briefen entwickelt. Vor allem seine erste Version – Kunsttransportkisten, Postkarten und die Beschriftung »Museum« – bildete nur Objekte ab, die die Funktion des Museums repräsentierten; sie stehen zwar als reale Objekte im Raum, haben aber keine Funktion außer der mittels Beschriftung erzeugten Signifikanz.

Nicht ohne Einfluß der Pop art formulierte der amerikanische Literaturwissenschaftler Hugh Kenner seine These, daß wir uns seit Ende des 17. Jahrhunderts im »Xerox-Zeitalter« befinden. Er bewertet die Produktion von Fälschungen oder Reproduktionen seit dieser Zeit gegen die gerade erst entstehende Moral des Originals sowohl literarisch als auch technisch positiv; wobei er mit Fälschungen die Unmöglichkeit meint, echte, im Sinne von originären Werken, herzustellen, was nach Youngs »Originalgenie« gerade der Intention dieser Zeit entsprach. Seine Überlegungen basieren vor allem auf der Annahme, daß nicht der Text gefälscht wird, sondern der Akt des Inumlaufbringens, wobei der Fälscher(autor) sich selbst auslöscht³: Denn der Autor ist in diesem Sinne die eigentliche Fälschung, nicht der Text oder der Fälscher.⁴ Dies begründet Kenner damit, daß man beispielsweise eine Unterschrift fälscht, in dem man seine Handschrift aufgibt.⁵ Seine

¹ »Der Kunstgegenstand – ebenso jedes andere Produkt – schafft ein kunstsinniges und schönheitsgenußfähiges Publikum. Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand. [...] Sie produziert daher Gegenstand der Konsumtion, Weise der Konsumtion, Trieb der Konsumtion.« Karl Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (1857), Reinbek bei Hamburg 1967, 16.

² Vgl. zu dem Verhältnis zwischen Fotografie, Definition und Objekt in Kosuths Arbeiten: Manfred Schmalriede, Konzeptkunst und Semiotik, in: Kunst im sozialen Kontext. Konzeptkunst zwischen Innovation und Forschung, Kunstforum International, Bd. 42, 6/80, 37f.

³ Vgl. Hugh Kenner, Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox (1965–68), Basel, Dresden 1995, 27.

⁴ Vgl. *ibid.*, 30.

⁵ Vgl. *ibid.*, 166.

These schreibt – über das Verständnis der Fälschung als methodisches Problem der Kunstgeschichte hinaus – der Fälschung ein Erkenntnisvermögen zu: »Wenn wir lernen sollen, unsere Zeit aus einer zukünftigen Perspektive zu sehen, so müßten wir uns erneut Gedanken machen über das Vorgehen und die Absicht des Fälschers und uns darüber im klaren sein, daß er nicht Objekte imitiert, sondern Situationen, und daß der historische Kontext eines Werkes, sei er nun echt oder vorgegeben, in dessen Aussage zu integrieren ist.«¹

Aus Kenners Sichtweise wird das Massenprodukt (z.B. eine Campbell-Suppendose) in der »Warhol-Situation«² zu einer Replik des Kunstwerks. Die künstlerische Strategie besteht darin, nicht mit der Warenwelt zu konkurrieren, sondern sie für sich selbst affirmativ zu nutzen. Der Verlust von Originalität eines Massenprodukts wird mittels der Signatur rückgängig gemacht, um so selbstironisch die eigene künstlerische Praxis in den gesellschaftlichen Reproduktionsverhältnissen zu spiegeln. Allerdings muß gegen Kenners Meinung betont werden, daß gerade die Auswahl von mit einem hohen Wiedererkennungswert ausgestatteten Waren das Provokationspotential für ihre Präsentation innerhalb der Kunstwelt bedeutet.³ Kenners Theorie vom Fake läßt sich mit seinen beiden Grundannahmen auf Kunstpraktiken der Pop art und Conceptual art beziehen, daß einige Autoren auf Echtheit verzichten, indem sie bewußt kopieren. Andererseits beruht sie auf der Annahme der technischen Reproduzierbarkeit im Sinne der industriellen Produktion, die nicht mehr den handwerklichen Kopierakt, sondern das Inumlaufbringen zur Fälschung erklären; deshalb gilt ihm die künstlerische Intention als ausschlaggebender Faktor für die Bedeutung eines Fakes.

In diesem Sinne lassen sich auch Ernst Caramelles »Fourty Found Fakes« verstehen, die Fotografien von alltäglichen Situationen mit der Kenntnis der entsprechenden künstlerischen Praktiken zu Kunstwerken uminterpretieren. Der künstlerische Reiz dieser Fotografien entsteht in der Täuschung sowie Caramelles Auswahl der Fotografien als Dokumentationen, wodurch sie selbst zu einer konzeptuellen Arbeit werden.⁴ Dies kann im Sinn Nelson Goodmans Entwurf des »allographischen Kunstwerks«⁵ verstanden werden, der besagt, daß nicht mehr die handwerklich geprägte Ausführung – wie beim »autographischen« Gemälde –, sondern die in einer Notation beschriebene Idee, das Konzept, das Wesentliche der konzeptuellen Kunstpraxis ausmacht. Das Original wird auf der Werkebene relativiert, aber die (innovative) künstlerische Idee um so stärker

¹ Ibid., 99.

² Ibid., 72. Wie Kenners Buch in Deutschland aufgenommen wurde, zeigt das Nachwort von Gert Mattenklott (1969): »Original und Abbild sind historische Begriffe, ausgelöst vom universalen Prinzip der Reproduzierbarkeit.« Ibid., 199.

³ Kenner irrt, wenn er meint, daß Warhols Arbeiten nicht betrachtet werden müssen, weil bei ihm nur die reine Idee zählt, vgl. *ibid.*, 157; denn vergleicht man Warhols mit Kosuths Arbeiten, wird die populäre Bildlichkeit als wesentlich für Warhols Bildstruktur begriffen.

⁴ Vgl. Ernst Caramelle, *Fourty Found Fakes, 1976–1978*, New York 1979; vgl. auch: Isabelle Graw, *Ernst Caramelle – Eine vorgefundene Fälschung*, in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Nr. 1 1987, 60–63.

⁵ Goodman, *Sprachen der Kunst*, a.a.O., 113ff.

idealisiert.¹ Des Originals hatte man sich nun entledigt, der Begriff der Originalität wurde allerdings von der Conceptual art im Folgenden auf die Idee bezogen. Denn wie Broodthaers' »Idee des Adlers« zeigte, kann ein solches Konzept die Rolle des Originals in der Institution affirmieren. Insofern aber eine künstlerische Idee in ihrer Konzeption als unabhängig von ihrer Präsentation an einem bestimmten Ort betrachtet wurde, entwarfen einige Konzeptkünstler eine platonistische Konzeption des Kunstwerks (z.B.: Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth). Wenn auf der platonistischen These bestanden wird², daß dem Sichtbaren das Ideal vorausgeht³, wird der Notation zwar eine beherrschende Rolle eingeräumt, die gewandelte, aus einer veralteten Perspektive reduzierte Visualität und die synchrone Aufwertung der Sprache bedeutet aber keinen Ikonoklasmus, wie von den Kritikern der Konzeptkunst behauptet wird. Eine auf die Kritik der herrschenden kulturellen Bedingungen zielende konzeptuelle Kunst entwickelte jeweils ihre Idee speziell auf einen Ort und seine institutionelle Situation bezogen. Eine Präsentation an einem anderen Ort beinhaltete so die komplette Veränderung nicht nur der künstlerischen Ausführung, sondern auch der Idee⁴; eine erneute Ausstellung kann nur eine Dokumentation der ersten darstellen.

Der historische Wandel, der nach diesem Kapitel ab der Mitte des 20. Jahrhunderts angenommen werden kann, beinhaltet zwei sich überschneidende Entwicklungen: Einerseits beginnen die gewandelten Reproduktionspraktiken der Fotografie und des Kunstdrucks unter der Prämisse des Readymades die Nachahmungstheorie abzulösen; gleichzeitig kommt die Fälschungstheorie mit der Annahme an einen Endpunkt, daß es sich bei der Fälschung um ein methodisches Problem handelt, weil die ursprünglich moralischen Implikationen des Originals verschoben werden. Andererseits wird die Originalität, die vorher mit der Einmaligkeit eines Originals verbunden war, nun auf die künstlerische Idee, ihre Reproduktion und ihre Präsentationsstrategie bezogen. Gleichzeitig kann gesagt werden, daß die Kunstpraktiken, die diese Verschiebung vom Original zur Idee vollziehen, eine entscheidende epistemologische Differenz zum traditionellen Kunstwerkbegriff entwickeln, zum Teil aber gerade einer platonistischen Konzeption verhaftet bleiben. Diese Umwertungen sind nur innerhalb der Konstruktion von der Institution möglich, die

¹ »Die Art Kunst, die mich beschäftigt, möchte ich als konzeptuelle Kunst bezeichnen. Bei konzeptueller Kunst ist die Idee oder die Konzeption der wichtigste Aspekt der Arbeit. (In anderen Kunstformen wird das Konzept im Prozeß der Ausführung unter Umständen geändert.) Wenn ein Künstler eine konzeptuelle Form von Kunst benutzt, heißt das, daß alle Pläne und Entscheidungen im voraus erledigt werden, und die Ausführung eine rein mechanische Angelegenheit ist. Die Idee wird zur Maschine.« Sol LeWitt, Paragraphen über konzeptuelle Kunst (1967), in: Gerd de Vries (Hg.), Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln 1974, 177.

² Vgl. Erwin Panofskys Bemerkung, daß die Ideen zu bestimmten Zeiten gegen die platonische Kunstauffassung gewendet wurden; ders., Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (1924), Berlin 1993, 4.

³ Vgl. Kenner, Von Pope zu Pop, a.a.O., 37.

⁴ Vgl. Michael Asher, Hans Haacke, Martha Rosler und andere; Buren ist davon auszunehmen, da er gerade mit der konstanten visuellen Formation seiner Streifenbilder die Differenz der Orte betont.

ihre kommunikative Funktion der Kunst zwischen den unterschiedlichen Konstituenten und RezipientInnen flexibel anpaßt. Dies wird nicht von einer Instanz gesteuert, sondern ergibt sich aus dem unterschiedlichen ökonomischen oder politischen Partizipationsinteresse.¹

Die zu Anfang dieses Kapitels vorgestellten Verfahrensweisen *The Fake as More*, *F for Fake* und *Original + Fälschung* unterscheiden sich von einer Fälschung dadurch, daß sie selbstreflexiv die für sie unpassenden Begriffe von Original, Authentizität und Autorschaft relativieren, und da sie den Begriff des Fake oder der Fälschung im Titel führen, was sich auf die sprachlich institutionelle, die mediale Verfaßtheit sowie die künstlerische Praxis beziehen läßt. Der Begriff *Fake* erscheint deshalb adäquat, weil er offensiv klarstellt, daß er täuscht, daß auch die Interpretationen täuschen und deshalb nicht zu einer wahren Eindeutigkeit zu gelangen ist, sondern nur zu punktuellen Positionen unter jeweils zu bestimmenden Voraussetzungen.

Das betrachtende und schreibende Subjekt, das auch in Panofskys Verständnis noch mit einer von Kant abgeleiteten humanistischen Identität ausgestattet ist, ermöglicht eine isolierende Betrachtung und Beschreibung der Phänomene. Der Begriff des Originals kommt in diesem Sinn nicht ohne ein beobachtendes und taxierendes Subjekt aus, bei dem meistens nach Kunstkenner und Laie unterschieden wird. Dieses Betrachtermodell lag der sogenannten bürgerlichen Kunstrezeption seit Ende des 18. Jahrhunderts zugrunde. Für die Kunsttheorie der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts dagegen bestehen andere Bedingungen, die nicht unabhängig von einem intellektuellen und gesellschaftlichen Klima gesehen werden können, das mit dem Übergang von der Moderne zur Postmoderne nur unzureichend beschrieben, aber zumindest angedeutet ist. Michel Foucaults Diktum bezeichnet den entscheidenden epistemologischen Wandel: »Wenn es aber einen Weg gibt, den ich ablehne, dann ist es der (man könnte ihn, ganz allgemein gesagt, den phänomenologischen Weg nennen), der dem beobachtenden Subjekt absolute Priorität einräumt, der einem Handeln eine grundlegende Rolle zuschreibt, der seinen eigenen Standpunkt an den Ursprung aller Historizität stellt – kurz, der zu einem transzendentalen Bewußtsein führt.«²

Wenn keine eindeutig konstante Betrachterposition vorausgesetzt werden kann, die ein phänomenologisches Isolieren ermöglicht und das Denken eines Ursprungs voraussetzt, muß dies auch eine Wirkung auf das Objekt der Untersuchung haben. Die Konvention, generell von dem (männlichen) Künstler und Betrachter zu sprechen, muß dem feministischen Einwand weichen, daß die Vorstellung einer Pluralität von Perspektiven möglich ist. Insofern sind im folgenden mit dem Begriff der BetrachterInnen abstrakt androgyne Betrachter idealisiert, während in allen konkreten Fällen eine geschlechtliche Differenzierung erfolgt.

Eine weitere Konsequenz ist die Aufhebung des allgemeingültigen »Kunsturteils«, das dieses mit sich identische Subjekt fällt. Jedes Kunstwerk ist stattdessen nun als spezifische Praxis der

¹ Vgl. vor allem: Hans Haacke, Arbeitsbedingungen, in: Kunstforum International, Bd. 42, 6/80, 213.

² Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge (1966), Frankfurt/M. 1994, 15.

Wiederholung künstlerischer Konventionen – des Codes hinsichtlich Materialgebrauch, Medieneinsatz, Ikonografie, Präsentationsweise, Theoriebezug, Rezeptionsweise, Subjektkonzeption – zu untersuchen. Daß der Einsatz der Konstituenten künstlerischer Praxis immer schon auf einer kritischen Rezeption der Kunstinstitution beruhte, wurde von den konzeptuellen Kunststrategien zum Thema ihrer Beschäftigung gemacht. Mit dem Begriff der konzeptuellen Formation wird im folgenden die Relation zwischen Konzeption, Motiv, Sujet, Medium, Kontext, Strategie (der Produktion und Rezeption) und Subjektkonstruktion verstanden.

Bezieht man diese Überlegungen auf die ikonologische und strukturelle Archäologie, läßt sich schließen, daß ein Kunstwerk – in Absetzung von der reinen Materialität des Werkes – nicht als Ding, sondern als Korrelation spezifischer Praktiken der (Re-) Produktion und der Rezeption entworfen wird. Diese Vorstellung folgt dem Begriff der künstlerischen Praxis.¹ Eine solche Praxis wird im folgenden als Funktion² zwischen einem Archiv von Bildern, Diskursen und visuellen Strategien begriffen.

Wenn nun aber alle diese traditionell als konstant betrachteten Faktoren – Produzent, Rezipient, Zeichen, Kunstwerk und Ursprung – zu hinterfragen sind, wird auch die Vorstellung fraglich, daß ein Fake ein zeitlich nachfolgender Effekt eines Originals sei. Gilles Deleuze wagt in seiner Untersuchung »Differenz und Wiederholung« die Konsequenzen aus dieser antiplatonistischen Überlegung zu ziehen: »Die Kunst ahmt nicht nach, ahmt vor allem deshalb nicht nach, weil sie wiederholt und aufgrund einer inneren Macht alle Wiederholungen wiederholt (die Nachahmung ist ein Abbild, die Kunst aber Trugbild, sie verkehrt die Abbilder in Trugbilder).«³ Als wesentliches ästhetisches Problem dabei sieht er, »die Kunst ins tägliche Leben eindringen zu lassen«, um zwischen der reinen Form und den variablen empirischen Inhalten unterscheiden zu können: »Die Wiederholung bleibt jedenfalls äußerlich; die Grenzlinie zieht sich zwischen einem ersten Mal und der Wiederholung selbst. Die Frage, ob sich das erste Mal der Wiederholung entzieht (man sagt dann, es gelte „ein für allemal“), oder ob es sich, im Gegenteil, in einem Zyklus oder von einem Zyklus zum anderen wiederholen läßt – dies hängt einzig von der Reflexion eines Beobachters ab. Wird das erste Mal als das Selbe gesetzt, so fragt man, ob das zweite Mal genügend Ähnlichkeit mit dem ersten aufweist, um mit dem Selben gleichgesetzt werden zu können: eine Frage, die nur durch die Errichtung von Analogiebeziehungen im Urteil unter Berücksichtigung der variablen empirischen Umstände entschieden werden kann (ist Luther das Analogon zu Paulus, die

¹ Die Auflösung des traditionellen Kunstwerkbegriffs deutete sich in Duchamps Readymade im Gegensatz zur modernistisch-idealistischen Auffassung an, daß ein Kunstwerk hinsichtlich Identität, Bedeutung und Wert aktiv und dynamisch konstruiert ist.

² Der Begriff Funktion meint hier die Beziehung zwischen Verschiedenem; dabei kann es sich um eine diskursive oder um eine praktische Funktion handeln. Vgl. über den Begriff der Funktion als neo-kantianischen Schematismus bei Ernst Cassirer und Panofsky: Georges Didi-Huberman, Imitation, Präsentation, Funktion. Bemerkungen zu einem epistemologischen Mythos, in: Texte zur Kunst Nr. 14 1994, 45f.

³ Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung (1968), München 1992, 364.

französische Revolution das Analogon zur römischen Republik?) [...] Die Wiederholung bezieht sich zwingend auf Wiederholungen, auf Modi oder Typen von Wiederholung. Die Grenzlinie, die „Differenz“ hat sich also auf einzigartige Weise verschoben: Sie liegt nicht mehr zwischen dem ersten Mal und den anderen Malen, zwischen dem Wiederholten und der Wiederholung, sondern zwischen diesen Wiederholungen. Was sich wiederholt, ist die Wiederholung selbst.«¹

Liest man dies mit Kenners Forderung nach der Einbeziehung des historischen Kontexts in die Aussage des Kunstwerks, ergibt sich eine Verschiebung von der Rezeption zur Funktion des Kunstwerkes, in dem nicht die Betrachtung an sich, sondern die Betrachtung unter bestimmten Voraussetzungen als Produktionsform relevant ist. Die Hierarchisierung zwischen Vor- und Nachbild wird unbrauchbar und überflüssig, weil es bei den Reproduktionen nicht um eine Konkurrenz mit dem Original geht, sondern um eine Konkurrenz unter anderen Reproduktionen. Danach werden sich die folgenden Ausführungen richten, insofern der Begriff »Vor-Bild« diese Modellfunktion übernimmt. Dadurch, daß das bewußte Wiederholen eines Kunstwerks oder Warenobjekts im Sinne einer strategischen konzeptuellen Formation des Aneignens zu verstehen ist – als Fake –, wird die von der traditionellen Kunstgeschichte der Kunst zugeschriebene Rolle des Nachahmens hinsichtlich produktiver und rezeptionsästhetischer Entwürfe relativiert.

So würde das Fake zu einer gleichzeitig mit dem Original wahrgenommenen Kunstpraxis, die sich nicht in ein hierarchisches Verhältnis zum Original stellen läßt. Das Fake ist nicht mehr als Derivat des Originals zu denken, sondern als eigenständige Kategorie. Letztlich wird das Original zum Phänomen der Reproduktion.

Der Begriff des Fake ist in diesem Sinn nur für einen strategischen Gebrauch bestimmt: Die jeweilige Kombination aus strategischem Bild-zu-Bild-Verhältnis und die künstlerische Motivation werden als Strategien künstlerischer Praxis begriffen, die drei Bedingungen erfüllen:

1. Ein Fake wird als eine Reproduktion verstanden, die ihr Bild-zu-Bild-Verhältnis mitteilt. Da das Fake diese Referenzen selbst thematisiert (im Titel oder durch sofortiges Erkennen), ist davon auszugehen, daß es mehr als das (Wiederer-) Kennen eines Vor-Bildes intendiert. Deshalb handelt es sich nicht um herkömmliche Fälschungen mit betrügerischer Absicht. Ein Fake läßt sich zwar semiotisch explizit auf ein Vor-Bild beziehen, verläßt aber die Funktion eines Originals, das auf der Annahme basiert, daß ein Bild eine ursprüngliche, einmalige Schöpfung ist.

2. Ein Fake läßt sich von einer traditionellen mimetischen Nachahmung durch seinen selbstreflexiven Umgang mit seinen Medien/Materialien unterscheiden. Eine Unterscheidung, ob es sich um ein Fake oder eine ikonografische Nachahmung handelt, wird anhand der selbstreflexiven Funktionalisierung des verwendeten Vor-Bildes und seiner Materialien getroffen. Es handelt sich deshalb um strategische Verfahrensweisen, die die Funktion ihrer eigenen Geschichte thematisieren.

¹ Ibid., 366f.

3. Ein Fake reflektiert auf besonders deutliche Weise seine Rahmenbedingungen. Ein Fake wiederholt ein bestimmtes Bild; es existiert aber keine Übereinstimmung der Konstituenten: Die Fakes differieren zu den Vorbildern hinsichtlich der konzeptuellen Formation: Motiv, Sujet, Konzeption, Intention, Medium, Strategie und Kontext. Die künstlerische Praxis besteht deshalb nicht allein in ihrer Bildfindung, sondern in der strategischen Überprüfung des Darstellungs- und Repräsentationssystems der Kunst. Mittels der Kontextverschiebung des Bild-zu-Bild-Verhältnisses wird eine Identitäts- und Institutions-Differenz hervorgerufen.

3 Historische Erscheinungs- und Rezeptionsformen von Fake

3.1 After Walker Evans«: Sherrie Levine

»A picture of a picture is a strange thing and it brings up a lot of contradictions; it seems to me that anybody can understand that. Obviously not everybody likes it.«¹

3.1.1 Levines Konzept der Bildaneignung

Die damals 34jährige Sherrie Levine² fiel 1981 mit einer Ausstellung im New Yorker Kunstfeld auf, die komplett aus Fotografien von Walker-Evans-Fotografien bestand; Craig Owens nannte sie »wiederfotografiert« und »entwendet«³, Dan Cameron sogar »offene Piraterie«⁴. Mit diesen Fotografien, die sie mit dem Hinweis »Sherrie Levine After Walker Evans« in der neu eröffneten Galerie *Metro Pictures* präsentierte, markierte Levine eine ästhetisch extreme, vieldiskutierte Position⁵, weil sie die künstlerische Originalität in Frage stellte.⁶

Levines fotografische Reproduktionen weisen keine feststellbaren medialen Unterschiede zu Evans' bekannten Dokumentarfotografien aus der Zeit der Depression auf.⁷ Evans war 1936 von dem Magazin *Fortune* mit dem Schriftsteller James Agee in die Südstaaten geschickt worden, um den Alltag der armen Pachtbauern zu dokumentieren. Diese sozialdokumentarischen Fotografien für die Farm Security Administration (FSA) sollten die bis dahin in der amerikanischen Öffentlichkeit verdrängte ländliche Armut und das herrschende Elend auf sachliche, realistische Weise dokumentieren. Die typische schwarz-weiße Evans-Fotografie dieser Serie ist dermaßen tiefenscharf, daß fast alle Details erkannt werden können; die Personen werden frontal in einem rechtwinklig ausgerichteten und geometrisch organisierten Bildausschnitt erfaßt. Diese Fotografien

¹ Sherrie Levine, Interview von Jeanne Siegel, *After Sherrie Levine*, (1985), in: J. Siegel (Hg.), *Art Talk. The Early 80s*, New York 1988, 251f.

² Geboren 1947 in Hazleton, Pennsylvania USA.

³ Vgl. Craig Owens, *Sherrie Levine at A&M Artworks* (1982), in: ders., *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992, 114.

⁴ Dan Cameron, Ein Interview mit Sherrie Levine, in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Mai 1987, 68.

⁵ »This series and others like it – Levine has executed similar projects after Weston, Andreas Feininger, and Eliot Porter – is responsible for her reputation primarily as an appropriator of images.« Owens, *Sherrie Levine at A&M Artworks*, a.a.O., 114; »Sherrie Levine is the contemporary artist most celebrated for her replication of canonical photographs, drawings, and paintings.« Thomas Crow, *The Return of Hank Herron*, a.a.O., 12.

⁶ Levines Praxis bedeutet in Krauss' Verständnis paradigmatisch das Ende von Modernismus und Avantgarde: Krauss, *The Originality of the Avantgarde*, a.a.O., 27f.

⁷ Ursprünglich bestand die Serie aus 31 Fotografien, die thematisch in Gruppen aufgeteilt sind: drei Familien werden vorgestellt und drei Landschaftsdarstellungen skizzieren die Geografie des Ortes.

stellten fast normativ den Anspruch Agees dar, die Realität abzubilden.¹ Das 1941 erschienene Buch *Let Us Now Praise Famous Men* war die Folge der Ablehnung des Manuskripts durch den Verlag wegen angeblich darin geäußelter linksradikaler Tendenz. Erst die Zweitauflage 1960 avancierte umgehend zu einem sogenannten Klassiker amerikanischer Fotografie und Sozialberichterstattung für die Pop art.²

Levines Fotografien irritierten, weil sie scheinbar keine eigene künstlerische Leistung in Form einer originären Schöpfung, einer originellen Bildfindung oder eines neuen Themas darstellten: Levine weist jeglichen kreativen Akt zurück.³ Es handelt sich jedoch offensichtlich nicht um Fälschung, weil Levine selbst durch den Titel anzeigt, auf welche Vorlage sie sich bezieht, also auch nicht plagiierte wie Elaine Sturtevant. Außerdem zählt Walker Evans zu den bekanntesten amerikanischen Fotografen, weshalb davon auszugehen ist, daß ein Großteil der Galeriebesucher die Fotografien von Farmarbeitern kannte. Wie Levine bemerkt, hatte sie zunächst Edward Westons Portraits seines Sohnes Neil von einem Plakat fotografiert und veröffentlicht; die Verwertungsgesellschaft von Weston machte sie auf das Vervielfältigungsrecht aufmerksam; deshalb arbeitete sie anschließend mit den FSA-Fotografien von Walker Evans, die keinem Copyright unterliegen.⁴

Als ein Grundprinzip ihrer Praxis gilt, daß sie zirkulierende Druckerzeugnisse, keine Originale als Vorlagen benutzt. Levine referiert durch den Titel auf ein Vorbild; die Fotografien unterscheiden sich nur durch den Titel, den Künstlernamen und vielleicht unerheblich in ihrer Reproduktionsqualität. Deshalb ist ihre Strategie den fiktiven Kopien von Stellas Gemälden durchaus vergleichbar, die Carol Duncan in ihrem Text *The Fake as More* entworfen hatte; auch der Ort der Ausstellung, in einer neuen Galerie in SoHo, erinnert an Duncans Text. Aus dieser Sicht läßt sich *The Fake as More* als Konzeption von Levines Ausstellung verstehen, allerdings mit umgekehrter Intention: Während Duncan die zeitgenössische Kunst im New Yorker Kunstviertel SoHo konterkarieren wollte, intendierte Levine zehn Jahre später eine konzeptkünstlerische Setzung, das heißt eine kritische Reflexion der künstlerischen Produktions- und Präsentationsbedingungen.

Daß die Künstlerin Levine in der umfassenden Anthologie *Art in Theory*⁵ mit eigenen Texten

¹ Vgl. Orvells Gegenüberstellung von Agees Text und Evans' Fotografien: Miles Orvell, *The Real Thing. Imitation and Authenticity in American Culture, 1880–1940*, University of North Carolina Press 1989, 277–282.

² Vgl. Nan Rosenthal, *Let Us Now Praise Famous Men: Warhol as Art Director*, in: Gary Garrels (Hg.), *The Work of Andy Warhol*, Dia Art Foundation New York, Seattle 1989, 48; Jean-Francois Chevrier, *Doppelte Lesart*, in: Walker Evans & Dan Graham, Rotterdam 1992, 42, Anm. 21.

³ Owens, *Sherrie Levine at A&M Art Works*, a.a.O., 115.

⁴ Vgl. Sherrie Levine, in: Gerald Marzorati, *ART in the (Re)Making*, Art News, Mai 1986, 97.

⁵ *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, C. Harrison/ P. Wood (Hg.), Oxford, Cambridge 1992, Kapitel: *The Critique of Originality*, 1066f.

vertreten ist, zeigt nicht nur die ihnen zugemessene Wichtigkeit, sondern auch die Anerkennung ihrer theoretischen Äußerungen. Levine bemerkte zu einer erweiterten Fassung ihrer Texte Anfang der 90er Jahre: »Ich arbeite mit denselben Strategien des Diebstahls wie in meinen anderen Werken, wobei ich die schriftlichen Projekte stärker raffte und verdichte. Nichtsdestotrotz werden Sie die bekannten Stimmen von Joyce Carol Oates, Alberto Moravia, Roland Barthes und Rosalind Krauss u.a. hören«. ¹

Neben diesen Zitaten mit theoretischem Status betonte sie in ihren Interviews vor allem zwei Interessengrundlagen ihrer Praxis, an denen sie schon vor der *Pictures*-Ausstellung in New York arbeitete: Seit ihrer Graduate School² beschäftigte sie sich mit dem Thema »Repräsentation«, was sie selbst mit ihrem Interesse an künstlerischer Kommerzialisierung und dem Einfluß der West Coast Conceptual Art während ihrer Lehrtätigkeit an der Cal Arts in Los Angeles begründet; außerdem fühlte sie sich Ende der 70er Jahre vor ihrer Metro Pictures-Ausstellung mit einem »male desire« konfrontiert, das sich in der Kunstszene äußerte: »Where, as a woman artist, could I situate myself?«³

Vor ihren Refotografien hatte Levine unter anderem Fotomontagen mit dem Titel »Sons and Lovers« angefertigt, die konventionskonforme Mutter-Kind-Darstellungen in die Silhouetten der Köpfe von den US-amerikanischen Präsidenten Washington, Lincoln und Kennedy einfügten; die Mutter-Kind-Darstellungen hatte sie aus Modemagazinen ausgeschnitten, während die Präsidentenköpfe von Geldmünzen stammten.⁴ In diesen Fotomontagen thematisierte Levine geschlechtsspezifische Stereotypisierungen, wie sie sich in Medienimages finden. Mit dieser Fragestellung wurde Levine zu einer wichtigen Protagonistin der Appropriation art und darüberhinaus der feministischen Kritik an der modernistischen Kunstinstitution.

¹ Sherrie Levine, *Born Again*, in: *Original*. Symposium Salzburger Kunstverein (1993), Ostfildern 1995, 121.

² University of Wisconsin 1965–73, B.F.A. (1969) und M.F.A. (1973).

³ Levine, in: Marzorati, *ART in the (Re)Making*, a.a.O., 97.

⁴ Vgl. Douglas Crimp, *Pictures*, Artists Space, New York 1977; ders., *Pictures* (1979), in: Wallis (Hg.), *Art after Modernism*, a.a.O., 185.

3.1.2 Exkurs: Die diskursive Formation der Appropriation art¹

Um die diskursive Formation zu verstehen, innerhalb der Levine situiert war, scheint es angebracht, zunächst einen Blick auf die theoretischen Fragestellungen zu werfen, die zur selben Zeit virulent waren. Zwei Ausstellungen markieren in der zweiten Hälfte der 70er Jahre exemplarisch die kunsttheoretische Opposition, die sich um die Begriffe Reproduktion und Bild-Abbild-Verhältnis gebildet hatte. Der amerikanische Kunsthistoriker Leo Steinberg kommt anlässlich der Ausstellung *Art about Art* in seiner ikonologischen Untersuchung der Wiederverwendung von kanonischen Motiven zu dem Schluß: »All art is infested by other art.«² – aus welchen Gründen auch immer, dem Bedürfnis etwas zu erfinden oder aus Arbeitersparnisgründen. Damit wiederholt Steinberg seine frühere These, daß alle Kunst von Kunst handelt.³ Jenseits dieses oft bemühten Allgemeinplatzes spezifiziert Steinberg jedoch, daß die in der Kunstgeschichte verbreitete Vorstellung vom Einfluß oder der Inspiration ein Mißverständnis hinsichtlich der künstlerischen Produktion sei, weil so von einem unwillkürlichen Reflex aus einer fremden Quelle ausgegangen wird. Dagegen nimmt Steinberg für künstlerische Entscheidungen eine bewußte Vorgehensweise an. Dies rehabilitiert implizit auch die Fälschung als künstlerische Strategie. In einer zweiten scharfen Trennung erklärt er die durch Analogie aus der Literatur und anderen kunstfremden Bereichen hergeleiteten Begriffe »Zitat« oder »Plagiat« für unbrauchbar, weil die entsprechende Kenntlichmachung (Anführungszeichen) in einem Bild fehlen muß.⁴ Hier erscheint es angebracht, sich an die in der Rede über die Fälschung dargestellte Beziehung zwischen dem Auftauchen der Anführungszeichen und dem Originalgenie zu erinnern. Vor allem von der Renaissance-Malerei ausgehend und von Gedanken zur Pop art beeinflusst, kommt Steinberg zu dem Schluß: »For one is hard put to think of a painting in which a quoted item properly credits its source.«⁵ Da in jeder Feststellung von motivischen oder stilistischen Anspielungen mit einem kunstfremden Vokabular ein gewisser moralischer Vorwurf mitschwingt, kommt es nach Steinberg darauf an, die spezifische Anwendung herauszuarbeiten.

Dagegen griff Katrin Sello in der Ausstellung *Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst* – in bewußter Absetzung gegen die Ausstellung *Art about Art*, die sich ihrer Meinung

¹ Diesen Begriff habe ich bereits in folgendem Text verwendet: Stefan Römer, Wem gehört die Appropriation art?, in: Texte zur Kunst, Nr. 26 Juni 1997, 129ff.

² Leo Steinberg, *The Glorious Company*, in: *Art about Art*, Jean Lipman/ Richard Marshall, Whitney Museum of American Arts, New York 1978, 9.

³ Leo Steinberg, *Other Criteria*, New York 1972, 76.

⁴ In diesem Zuge werden von kunstfremden Disziplinen abgeleitete Begriffe wie »wandering motifs«, »quotation, plagiarism« und »stealing, borrowing« als unbrauchbare Analogien angesehen; vgl. Steinberg, *The Glorious Company*, a.a.O., 21.

⁵ Ibid.

nach zu sehr an Rezeptionsgeschichte orientiert hatte¹ – wieder auf den Begriff »Zitat« zurück. Ihre insofern regressive These lautete: »Der reflektierte Umgang mit der Kunstgeschichte macht die Nachbilder immer auch zu Interpretationen ihrer Vorbilder.«² Da sie phänomenologisch und ikonografisch die Zitatformen untersucht, anstatt Differenzen der künstlerischen Strategien zu akzentuieren, bemerkte sie für die 60er und 70er Jahre nur eine allgemeine Zunahme der »Nachbilder«. Auf diese Weise geriet Sello Unterscheidungskriterium – die Haltung der Künstler zu ihrem Vorbild und ihrem Umgang mit Geschichte – zur Platitüde: »Je politischer sich die Realisten verstanden haben, desto intensiver hat sich ihre Beschäftigung mit der Geschichte, also auch der Kunstgeschichte, in ihrer Arbeit niedergeschlagen.«³ Mit der Auswahl an zeitgenössischer Malerei beharrt die Konzeption der Ausstellung auf einem Allgemeinplatz und verwirft die von Steinberg geforderte Differenzierung. Damit demonstrierte sie jedoch die Unbrauchbarkeit des Zitatbegriffs, da ihre Interpretation sich mit der Erschließung der ursprünglichen Bildquelle begnügt, anstatt sich der Differenz zu widmen.⁴

Im selben Jahr wie die Ausstellung *Art about Art* fand eine andere Ausstellung statt, die zentral für die Bildung des strategischen Begriffs der Appropriation art war: die Ausstellung *Pictures* im alternativen Ausstellungsraum *Artists Space* in New York (1977), zu dieser Zeit einer jener alternativen Ausstellungsräume, die nichtetablierten KünstlerInnen als Treffpunkt dienten.⁵ Der Kunstkritiker Douglas Crimp präsentierte mit *Pictures* zeitgenössische künstlerische Verfahrensweisen, die als postmodern begriffen wurden⁶; ihm war nicht nur der radikal neue Zugang zu Medien wichtig, wie der Titel als Verkürzung von »Moving Pictures« schon suggerierte. In diesem Kontext wies er vor allem darauf hin, daß: »Those processes of quotation, excerptation, framing, and staging that constitute the strategies of work I have been discussing necessitate uncovering strata of representation.«⁷ Damit wandte Crimp sich gegen diejenige Kunsttheorie, die die zeitgenössische Kunst nicht erst seit der Pop art von Zitaten beherrscht sah und damit beschäftigt war, ikonografische Nachahmungslinien zu zeichnen und phänomenologische Ursprungsquellen zu suchen. Seiner Meinung nach ging es – ähnlich wie Steinberg – vielmehr

¹ Vgl. Katrin Sello, *Nachbilder – Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*, Hannover 1979, 14.

² *Ibid.*, 13.

³ *Ibid.*, 14.

⁴ Auch Goodman formuliert einen komplexeren Zitatbegriff: »Ein Bild zitiert ein anderes nur dann direkt, wenn es sowohl darauf Bezug nimmt, als auch es enthält.« Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/M. 1984, 65.

⁵ Vgl. Mary Jane Jacob, *Art in the Age of Reagan: 1980–1988*, in: *Forest of Signs, The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles 1989, 15. Douglas Crimp setzte in seinem Text zur Ausstellung die *Alternative Spaces* als Orte der postmodernen Kunst gegen das Museum als Ort des Modernismus; Crimp, *Pictures* (1979), in: Wallis (Hg.), *Art after Modernism*, a.a.O., 187.

⁶ Dort stellten Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo und Philip Smith aus.

⁷ Crimp, *Pictures*, in: Wallis (Hg.), *Art after Modernism*, a.a.O., 186.

darum, die sich in jedem Bild verbergenden Strukturen ihrer Bezeichnung zu untersuchen.

Mit *Pictures* formulierte Crimp einen neuen Bildbegriff, und zwar in Relation zu den veränderten Rezeptions- und Produktionsformen, die vor allem durch das Fernsehen entstanden sind.¹ Crimp ging es in der Interpretation von Levines Refotografien um eine »Komplizenschaft mit den Modi der Fotografie-als-Kunst [...], um sie zu untergraben oder um über sie hinauszugehen«. Das Anliegen dieser künstlerischen Ansätze war es seiner Meinung nach, die Aura »zu deplazieren, um zu zeigen, daß auch sie jetzt nur ein Aspekt der Kopie und nicht des Originals ist.«² Diese Kunstpraktiken, die sich programmatisch auf fotografische oder filmische Reproduktionsweisen bezogen, richteten sich nicht mehr an den Kunstkenner, der reichhaltige Referenzen zur Geschichte der Kunst kontemplierte, sondern an ein breites Publikum, sowie KünstlerInnen, die sich selbst als produzierende RezipientInnen begreifen. Dies wurde damals vor allem auf Roland Barthes' Text *Der Tod des Autors* bezogen, war aber, wie oben angedeutet, schon in Walter Benjamins Reproduktionsaufsatz angelegt. Die daraus zu entwickelnden Möglichkeiten, mittels selektiven Konsums eine kulturelle (politische) Aussage zu treffen und so den Markt zu beeinflussen, diskutierte Michel de Certeau.³

Dafür wurde der Begriff der Appropriation art geprägt, als dessen größter gemeinsamer Nenner die Aneignung von fremder Bildlichkeit galt. Jedoch muß die Refotografie, wie sie der Künstlerlegende nach zuerst von Richard Prince angewendet worden war⁴, von der feministischen Strategie der Aneignung beispielsweise bei Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine oder Louise Lawler insofern unterschieden werden, als es für sie nicht nur um die Durchsetzung als Künstlerinnen, sondern auch explizit um die Kritik der männlich dominierten Kunstwelt geht. Daß eine sehr ähnliche Verfahrensweise, die Prince zugeschrieben wird, Hans-Peter Feldmann bereits seit Ende der 60er anwendete, wurde von den amerikanischen KritikerInnen nicht erwähnt.

Eine homogenisierende Reduktion ihrer künstlerischen Praktiken auf die Appropriation wäre jedoch sinnlos, weil sich ihre Themen grundsätzlich unterscheiden. Insofern ist der Begriff des Bildschirms, nach Kaja Silverman, für das »kulturell erzeugte[...] Bildrepertoire, über das sich Subjekte nicht nur konstituieren, sondern auch unterscheiden lassen – im Hinblick auf ihre Klasse,

¹ Crimp erkennt in den präsentierten künstlerischen Praktiken spezifische mediale Rezeptionsformen, die allerdings im Gegensatz zu Lyotards Entwurf der Immaterialität des postmodernen Kunstwerks stehen; vgl. Crimp, *Pictures*, in: *Pictures, Artists Space, New York 1977*, 3, zit. nach Ann Rorimer, *Photography-Language-Context*, in: *A Forest of Signs. Art in the Crisis of Representation*, Los Angeles 1989, 151.

² Crimp, *Die fotografische Aktivität des Postmodernismus* (1980), a.a.O., 133. Vgl. Hal Foster, *Re: Post* (1982), in: Wallis (Hg.), *Art after Modernism*, a.a.O., 197.

³ Vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns* (1980), Berlin 1988, 14, 20 und 86.

⁴ Wie Sherrie Levine berichtet, hatte Prince sie 1979 auf die Idee gebracht, Kunstwerke abzufotografieren, was er schon seit einem Job in der *Time-Life*-Bildredaktion betrieb; vgl. bei: Marzorati, *ART in the (Re)MAKING*, a.a.O., 96.

ihre Rassenzugehörigkeit, ihr Geschlecht bzw. ihre Sexualität, ihr Alter, ihre Nationalität«¹, als Distinktionsinstrument hilfreich. Der postmoderne Bildschirm steht deshalb in Opposition zum modernistischen Tableau, weil er sich nicht als eine Stilzuschreibung oder eine damit koalierende Epocheneinteilung, sondern als Widerstand gegen einen Formalismus konstituiert; dies äußert sich in unterschiedlichsten Praktiken, die alle eine kritische Haltung gegenüber den Begriffen der Subjektivität, der Originalität und der Autorschaft behaupten und die Bedingungen der Warenförmigkeit und des Fetischismus für die Kunstobjekte kritisieren.²

Die Auswahl der künstlerischen Praktiken von Sherrie Levine, Richard Prince und Louise Lawler für die vorliegende Untersuchung ist damit zu begründen, daß ihnen innerhalb der diskursiven Formationen der Appropriation art, die sich aus den künstlerischen und theoretischen Praktiken konstituiert, eine wichtige Rolle zukommt³: Sherrie Levine war schon bei der *Pictures*-Ausstellung dabei und gehörte mit Richard Prince, Louise Lawler, Cindy Sherman⁴ und anderen zu den ersten KünstlerInnen der Galerie *Metro Pictures*.

Innerhalb der diskursiven Formation der Appropriation art lassen sich exemplarisch zwei Definitionen gegenüberstellen: Crimp hält die Relation zwischen der Materialverwendung, Levines historische Reflexion der »Aneignung über die Aneignungsstrategie selbst«⁵ und der spezifischen Rolle der Fotografie für entscheidend. Benjamin Buchloh dagegen vertritt eine materialistische kunsthistorische Konzeption von Aneignung: Diese bezieht einerseits einen lokalen zeitgenössischen Code der künstlerischen Praxis auf frühere Stile, verschiedene motivische Vorläufer oder auf unterschiedliche Produktions- und Rezeptionsformen.⁶ Andererseits bezieht Buchloh den Begriff der Appropriation auf die kritische Intention der ersten politisch motivierten Collagisten und Benjamins Montagebegriff, den der aus der barocken Allegorese, seiner Baudelaire-Rezeption, dem Einfluß zeitgenössischer künstlerischer Praktiken des DaDa sowie der

¹ Kaja Silverman, Dem Blickregime begegnen, in: Christian Kravagna, *Privileg Blick*, a.a.O., 62.

² Vgl. Abigail Solomon-Godeau, *Photography after Art Photography*, in: Wallis (Hg.), *Art after Modernism*, a.a.O., 80.

³ Vgl. Dan Cameron, *Die Kunst und ihre Wiederholung (1986)*, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt/M. 1990, 287, der Cindy Sherman dazu zählt: »Indem diese Künstler die – im Unterschied zur Sprache der Malerei oder der Plastik – gleichgeschaltete Sprache der photographischen Reproduktion völlig internalisierten, waren sie in der Lage, die Bildlichkeit des Alltags mit einer radikalen Kritik des sozialen Systems zu verbinden, das zur Stärkung der kulturellen Mythen der Macht und des Reichtums Bilder mißbraucht.«

⁴ Shermans gestellte Filmstills spielen einerseits mit dem Begriff des Fake im Kino, als dem überzeichneten Darstellen einer Rolle, und nebulösen Erinnerung an Filme, in denen ähnliche Szenen vorkommen; sie lassen sich aber auf kein genaues Vor-Bild zurückführen. »Der [sic] potenzierte 'Fake' soll als solcher sichtbar bleiben in meinen Fotos.« Cindy Sherman im Gespräch mit Wilfried Dickhoff, Köln 1995, 58f. Shermans Praktiken wurden bereits umfangreich in der Literatur gewürdigt, im folgenden Text werden sie deshalb ausgeklammert.

⁵ Douglas Crimp, *Das Aneignen der Aneignung (1982)*, in: ders., *Über die Ruinen des Museums*, Dresden u. Basel 1996, 144.

⁶ Vgl. Buchloh, *Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke*, a.a.O., 28.

russischen Avantgarde abgeleitet hatte.¹ Diese Benjaminsche materialistische Theorie der Montage fordert Buchloh mit Roland Barthes' Modell der Gegenmythologisierung² zu verbinden. Demnach wird ein aus seinem Zusammenhang gerissenes Motiv mittels Recodierung in eine künstlerische Aussage integriert³, um den kulturellen Apparat im Sinne Walter Benjamins *umzufunktionieren*.⁴ Hier zeigt sich deutlich Buchlohs kritischer Anspruch an die Kunstpraxis.⁵

Während Buchloh aber im Hinblick auf die in den 70er Jahren längst zur Konvention erstarrte Montage keinen theoretischen Neuansatz entwickelte, legte Crimp hingegen ein völlig gewandeltes Bildbegehren von seiten der KünstlerInnen zugrunde: »The picture is an object of desire, the desire for the signification that is known to be absent.«⁶ Crimps Konzeption wandte sich gezielt gegen die auf ästhetischer Reinheit und Selbstreferenzialität begründete modernistische Theorie von Clement Greenberg und den von Michael Fried abwertend benutzten Begriff der Theatralizität⁷, mit dem dieser die Minimal art und deren Folgen charakterisierte¹ – Performance, kollektive Kunstpraktiken

¹ Buchloh bezieht sich auf Hillachs Kritik an Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*: »Daß für einen Begriff der Montage, der auf Benjamin sich berufen könne, von dessen Allegorie-Kapitel im *Trauerspiel*-Buch auszugehen sei, droht zu einer unabgedeckten Prämisse der Avantgarde-Ästhetik zu werden.« Ansgar Hillach, *Allegorie, Bildraum, Montage. Versuch, einen Begriff avantgardistischer Montage aus Benjamins Schriften zu begründen*, in: W.M. Lüdke (Hg.), *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1976, 105. Darüberhinaus bezieht Buchloh auch Steinhagens Benjamin-Lektüre ein, die dem allegorischen Prozeß eine Determinierung der Bedeutung von Dingen vorschreibt, »so wie nach der unüberholten Einsicht Kants der Wissenschaftler der Natur die Gesetze vorschreibt. [...] Interpretation wäre also Projektion, wäre Hineinlesen von Bedeutung in den Gegenstand, der dann in zwingender und doch kaum annehmbarer Konsequenz durch seine eigene bedeutungsmäßige Unbestimmtheit definiert sein müßte.« Rainer Steinhagen, *Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie*, in: *Formen und Funktionen der Allegorie*, W.F. Haug (Hg.), (Symposium Wolfenbüttel 1978) Stuttgart 1979, 670; Buchloh verweist ebenfalls auf die materialistische Theorie der Montage von: Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Giessen 1978, der die mechanische *Montage* von Arbeitern übertragen auf die Kunst *als Paradigma der Moderne* gilt; vgl. das erste Kapitel, 7ff.

² Vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags* (1957), Frankfurt/M. 1964, 112 und 121.

³ Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in: *Artforum*, Sept. 1982, 45f.

⁴ Buchloh weist auf Benjamins Text *Der Autor als Produzent* (1934) hin, der den überarbeiteten Begriff der Montage in Verbindung mit einer sozialen Performanz entwirft, indem er die Intention der *Umfunktionierung* des Apparates einschließt (vgl. Walter Benjamin, *Ges. Schriften II 2*, Hg.v. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1972, 683–701); vgl. Buchloh, *Theorizing the Avant-Garde*, *Art in America*, Nov. 1984, 21.

⁵ Vgl. seine Ausführungen in Abgrenzung gegen Bürgers Theorie der Avantgarde: »It seems more viable to define avant-garde practice as a continually renewed struggle over the definition of cultural meaning, the discovery and representation of new audiences, and the development of new strategies to counteract and develop resistance against the tendency of the ideological apparatus of the culture industry to occupy and to control all practices and all spaces of representation.« *Ibid.*

⁶ Crimp, *Pictures*, a.a.O., 183.

⁷ Michael Fried, *Art and Objecthood*, in: *Artforum*, Nr. 10, 1967, 21ff.

und postmoderne Fotografie, die demnach keine mediale Integrität und keine künstlerischen Disziplinen wahren konnten.

Craig Owens formulierte, in welcher Begriffsformation poststrukturalistischer Rhetorik gedacht wurde: »Appropriation, site-specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization – these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors.«² So amalgamierte Owens³ die zu dieser Zeit gerade ins Englische übersetzte Theorie der Allegorese von Walter Benjamin und die dekonstruktivistische französische Philosophie zu einer allegorischen Struktur des postmodernen Kunstwerks. Während die gesamte modernistische Kunst nach Owens auf Selbstreferenz basiert, die seit Kant als die Quelle des ästhetischen Gefallens betrachtet wurde, problematisiert die postmoderne Kunst ihre Referenzen.⁴

In diesem Sinn reklamierte Crimp für den um Laurie Anderson, Cindy Sherman und Richard Prince erweiterten Kreis der *Pictures*-Generation eine kritische Position gegen die – fälschlicherweise ebenfalls als postmodern bezeichnete – stilistische Beliebigkeit, wie sie sich synchron in der als regressiv betrachteten Malerei des New Image Painting⁵ und des Neo-Expressionismus⁶ breit machte.⁷ Die Appropriation art war als Kritik der den Markt beherrschenden neoexpressiven Malerei von Julian Schnabel oder David Salle zu verstehen⁸, die eher der von Duncans Text *The Fake as More* persiflierten Strategie des unkritischen Nachahmens eines Stils entsprachen.

Dieser kritische Begriff der Aneignung setzt immer eine autorisierende Institution voraus, die in einem oppositionellen Verhältnis zur übergeordneten Institution steht.⁹ Die Verwendung des

¹ Vgl. Crimp, *Pictures*, a.a.O., 176. Vgl. auch die spätere Teilrevision: Michael Fried, *Theories of Art after Minimalism and Pop*, in: Hal Foster (Hg.), *Discussions in contemporary culture*, Seattle 1987, 55ff.

² Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* (1980), in: ders., *Beyond Recognition*, a.a.O., 58.

³ Seine kompilierende Theorie wurde treffend als »Diskursamalgamierung« bezeichnet, vgl. Christian Höller, *Diskursamalgamierung. Zu Craig Owens' ges. Schriften*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 13, 1994, 153ff.

⁴ Vgl. Owens, *Representation, Appropriation, and Power* (1982), in: ders., a.a.O., 111.

⁵ Crimp setzt seine Konzeption bewußt gegen die Museumsmalerei des New Image Painting; ders., *Pictures*, in: Wallis (Hg.), *Art after modernism*, a.a.O., 186f.

⁶ Vgl. Benjamin Buchloh, *Figures of Authority, Cyphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting* (1980), in: Wallis (Hg.), *Art after modernism*, a.a.O., 134.

⁷ Wie limitierend diese Strategie verfuhr, veranschaulicht die Nichtberücksichtigung von Elaine Sturtevant, die, sei es weil sie nicht bekannt war, sei es daß sie sich davon distanzierte, oder sei es daß sie nicht den Kriterien entsprach, nicht zur Appropriation art gezählt wurde. Auch Maler wie Mike Bidlo gehörten nicht zur diskursiven Formation der Appropriation art, der beispielsweise Picasso-Gemälde oder Partys von Jackson Pollock kopierte.

⁸ Vgl. Ann Temkin, *Newborn* in: Sherrie Levine, *Newborn*, Philadelphia Museum of Art und Portikus Frankfurt/M. 1993, 32ff.

⁹ Marx unterscheidet zwischen privater Aneignung, die letztlich die der Herrschenden ist,

Begriffs im postmodernen Kontext kehrte die alte Bedeutung von Aneignung als kolonialistischer Weltaneignung¹ und der Vereinnahmung, Verwertung oder Rekuperation durch die Kulturindustrie in ein strategisches Instrument um. Bereits zu Anfang der 60er hatte Guy Debord im diskursiven Milieu der Situationistischen Internationale eine Definition von subversiver Aneignung entwickelt: Mit *détournement* war die »Zweckentfremdung von ästhetischen Fertigteilen« gemeint: »In einem ursprünglichen Sinne ist die Zweckentfremdung innerhalb der alten kulturellen Gebiete eine Propagandamethode, die die Abnutzung und den Bedeutungsverlust dieser Gebiete aufzeigt.«²

Der Kunsthistoriker Thomas Crow geht sogar so weit, für seinen instrumentellen Avantgarde-Begriff eine »selektive Aneignung von marginaler Massenkultur«³ als grundlegende Strategie der Avantgarde anzunehmen. Für die ApologetInnen der Appropriation art suggerierten die Begriffe »geraubt, konfisziert, gestohlen«⁴ eine für die 80er typische subversive⁵ Rhetorik der Kritik, die sich dem auf einem institutionalisierten Autonomiebegriff des Kunstwerks basierenden Moralcode der Originalität zu widersetzen versuchte. In diesem Sinn definierte Rosalind Krauss die Originalität als Ideologie der (modernistischen) Avantgarde, die nur auf dem Prinzip der Wiederholung der willkürlichen Konzeption eines *Selbst als Ursprung* aufgebaut ist; die aneignenden Verfahrensweisen dekonstruierten mittels Reproduktion genau diese Struktur, die von der Institution als einmalig behauptet wurde.⁶

Die wichtigsten Veränderungen im gesellschaftlichen Kontext der künstlerischen Produktionsbedingungen zum Ende der 70er Jahre lassen sich in wenigen Begriffen skizzieren⁷:

gegenüber der Enteignung, die der Gesellschaft den Besitz des Kapitalisten unterstellt.

¹ Vgl. Owens' Ableitung des Repräsentationsbegriffs der traditionellen Kunstgeschichte im Verhältnis zur ökonomischen Struktur der Macht unter Einbeziehung von Michel Foucaults und Louis Marins Theorien; ders., *Representation, Appropriation, and Power*, a.a.O., 104. Der Anthropologe James Clifford kritisiert anlässlich der Ausstellung *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* den grundsätzlich aneignenden Impuls des Humanismus, bewegt sich aber mit seinem Lateinzitat in dessen Logik: »The history of collections (not limited to museums) is central to an understanding of how those social groups that invented anthropology and modern art have *appropriated* exotic things, facts, and meanings. (*Appropriate*: 'to make one's own,' from the Latin *proprius*, 'proper,' 'property.）」 James Clifford, *On Collecting Art and Culture*, in: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge u. London 1988, 220f.

² Guy Debord, *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Hamburg 1995, 51.

³ Vgl. Thomas Crow, *Moderne und Massenkultur in der bildenden Kunst* (1984), in: *Texte zur Kunst*, Nr. 1, 1990, 79.

⁴ Vgl. Crimp, *Die fotografische Aktivität des Postmodernismus*, a.a.O., 133, 137, 139.

⁵ Vgl. den Titel von Hal Fosters Text: *Subversive Signs* (1982), in: ders., *Recodings. Art Spectacle, Cultural Politics*, Seattle 1985, 99ff.

⁶ Vgl. Krauss, *The Originality of the Avantgarde*, a.a.O., 18.

⁷ Das soziogeographische Kunstviertel stellte in New York in den 70er Jahren SoHo dar, während sich ab 1982 eine Verschiebung zum East Village abzeichnete; vgl. zum Verhältnis von Immobilien und Kunstwelt: R. Deutsche/ C. Gendel Ryan, *The Fine Art of Gentrification*, in: *October*, Nr. 31, 1984.

das akademische Niveau des MFA ermöglicht den Künstlern nicht nur, ihre Praxis kunsthistorisch zu fundieren¹, sondern lernten auch, die eigene Praxis auf Marketingstrategien auszurichten; nachdem Julian Schnabel seine erste Ausstellung komplett verkauft hatte, bestand die Aussicht auf eine schnelle Karriere; der »Saatchi-Faktor«, d.h. der strategische Aufkauf von ganzen Werkgruppen aber auch unfertigen Arbeiten aus den Ateliers heraus², versprach mittels der anschließenden Präsenz in großen Sammlungen schnellen Ruhm; alternative Ausstellungsräume bildeten eigene Kommunikationsorte, an denen theoretische Auseinandersetzungen zwischen den Künstlern geführt wurden; das Corporate Collecting der großen Wirtschaftsunternehmen wurde ausgedehnt, und die Städte versuchten sich mittels Popularisierung durch Kunst ein weltoffenes Image zu geben.³ Crow resümierte deshalb Mitte der 80er: »The size and dynamics of the new art economy have overgrown the old institutional channels«⁴

In diesem Klima in der »Ära Reagan« war, trotz aller interner theoretischer Differenzen das gemeinsame Vehikel der diskursiven Formation vor allem die von Rosalind Krauss mitgegründete amerikanische Theoriezeitschrift *October*⁵, sowie bedingt *Art in America* und *Artforum*. Als institutionelle Fortsetzung können in New York die Galerie *Metro Pictures*, einige Produzentengalerien⁶ und das *New Museum of Contemporary Art* bezeichnet werden, wo nicht nur ergänzende Ausstellungen stattfanden, sondern auch sehr einflußreiche Kataloge und Textanthologien zum Thema erschienen sind.⁷ Fast alle Autoren unterrichteten gleichzeitig an Akademien, wobei sich Crimp und Owens im Laufe der 80er Jahre zunehmend im AIDS-Aktivismus engagierten und zeitweise den übrigen *October*-Redaktionsmitgliedern mangelnden politischen Rückbezug der postmodernen Theorie auf die eigene Praxis vorwarfen.⁸ Insofern mag aus einer historisch distanzierten Perspektive diese Formation homogener erscheinen als sie sich damals vielleicht darstellte. Wichtig war jedoch die systematische Kritik der herrschenden Verhältnisse mittels Schaffung eigener Sub-Institutionen, die als Orte der Macht die

¹ Cameron, *Die Kunst und ihre Wiederholung*, a.a.O., 320.

² Vgl. *Ibid.*, Anm. 4 und 301; über die KunstsammlerInnen und die Wartelisten selbst bei unbekannteren KünstlerInnen, Crow, *The Return of Hank Herron*, in: *Endgame*, a.a.O., 18.

³ Vgl. Mary Jane Jacob, *Art in the Age of Reagan: 1980–1988*, in: *Forest of Signs*, a.a.O., 15.

⁴ Crow, *The Return of Hank Herron*, 18. Crow schließt einige Beobachtungen zum Wandel des Sammelwesens an.

⁵ Der Name bezieht sich programmatisch auf den gleichnamigen Film von Eisenstein; vgl. *The Editors*, *October* 1, Spring 1976, 3.

⁶ Cameron zählt einige auf und beschreibt ihren Kontext; vgl. Cameron, *Die Kunst und ihre Wiederholung*, a.a.O., 298–300.

⁷ Vgl. Brian Wallis (Hg.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, a.a.O., worin sich alle hier zitierten Autoren jeweils mit einem einflußreichen Text finden; und: ders. (Hg.), *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, New York 1987.

⁸ Vgl. Owens, *Analysis Logical and Ideological*, in: ders., *Beyond Recognition* a.a.O., 268ff.

Voraussetzungen für die theoretischen Orte einer Strategie der Appropriation art bildeten.¹ Alle *October*-AutorInnen markierten die Postmoderne als einen – nicht auf stilistische oder epistemologische Fragen zu reduzierenden – Bruch mit der Moderne² und argumentierten mit der französischen dekonstruktiven Textualität³ die Appropriation art als Projektionsfläche für die strategische Linie der Differenz, die mittels der Aktualisierung der Begriffe der Ortsspezifität und der Kritik der Institution in eine Konzeptkunst-Genealogie der Kunst-, Medien-, Ideologie- und Epistemologiekritik gestellt wurde, da sie die (männlichen) Mythen der Moderne – die Begriffe der Autorschaft, Authentizität, Originalität und die Hierarchie zwischen hoher und populärer Kultur – konkret angriff.

Da keine künstlerische Strategie vorher so ausschließlich mit Bildzitat gearbeitet hat, daß sie nicht durch Transmutation, Collage oder Montage manipulierte, gehe ich davon aus, daß speziell die Appropriation art Ende der 70er Jahre eine starke Verschiebung der künstlerischen Konventionen darstellt, die durch die konzeptuelle Kunst in der zweiten Hälfte der 60er Jahre eingeleitet wurde.⁴ Um eine solche Verschiebung konstatieren zu können, muß ein Großteil der westlichen Kunstpraktiken ausgeblendet werden, die nicht als konzeptuell bezeichnet werden können; die konzeptuellen Praktiken heben sich durch ihre kunstkritische, medienkritische, epistemologie- und ideologiekritische selbstreflexive Haltung ab. Die künstlerischen Fakes der Appropriation art setzen sich zwar visuell vom vermeintlichen Purismus der früheren konzeptuellen Kunst ab. Um jedoch dem leichtfertigen Vorwurf zu begegnen, bei der konzeptuellen Kunst

¹ Vgl. eine Strategie ist im Gegensatz zur Taktik immer mit einer Institution verbunden: de Certeau, *Kunst des Handelns*, a.a.O., 91.

² Vgl. Hal Foster, *Re: Post*, a.a.O., 200; die dem Begriff zunächst eingeschriebene Homogenität wird später revidiert; vgl. *ibid.*, 201.

³ Texte von Foucault, Derrida und Deleuze erschienen z.T. in *October* als englische Erstveröffentlichung.

⁴ Aus dem folgenden Zitat läßt sich schließen, welche Stimmung der Veränderung in den 70er Jahren bei ideologiekritischen Konzeptkünstlern wie Daniel Buren herrschte, in dessen Vokabular sich die Rezeption von Bourdieus Schriften reflektiert: »Es kann nicht mehr um die Kritik der Kunstwerke und ihrer ästhetischen, philosophischen oder sonstwie gearteten Bedeutung gehen. Nicht einmal darum kann es mehr gehen, zu wissen, wie man sich in die Kunstgeschichte einschreibt, und schon gar nicht darum, ob es interessant, wesentlich oder lächerlich ist, ein Kunstwerk zu schaffen. Ebenso wenig kann es um die Frage gehen, wie, wenn man Künstler ist bzw. sein möchte (oder einem diese Bezeichnung zuwider ist), man sich am geschicktesten auf das Spiel einläßt, um seine eigenen Instrumente optimal einzusetzen. Und keineswegs kann es bloß darum gehen, das System der Kunst in Frage zu stellen. Auch nicht darum, sich in der Rolle des ewigen Analytikers zu gefallen. Die Triebfeder dieser Arbeit ist eine ganz andere. Sie zielt nämlich auf nichts Geringeres als auf die Abschaffung des Codes, nach welchem bis heute über das, was Kunst zu sein hat, befunden wird – schon im Stadium ihrer Produktion und später innerhalb der über sie entscheidenden Instanzen. Nach der Decodierung zielt sie auf die Um- oder wenigstens Entwertung der (historischen, ästhetischen, ökonomischen...) Tabus der Kunst und darauf, den Hierarchien, wie sie im Laufe der Jahrhunderte von der Museumsmacht eingeführt worden sind, nicht länger Rechnung zu tragen.« Daniel Buren, *Nachspiele* (1977), in: *ders.*, *Achtung! Texte 1967-1991*, Dresden u. Basel 1995, 311f.

handele es sich generell um einen Ikonoklasmus¹, genügt es nicht, auf die visuelle Wirkung beispielsweise von Daniel Burens Arbeiten im Stadtraum und im Kunstraum, John Baldessarīs Fotografien, Art & Languages Gemälde, Adrian Pipers Foto-Bild-Kombinationen oder Marcel Broodthaers' »Musée d'Art Moderne« hinzuweisen.

Nach dieser Kritik, die die Konzeption vom traditionellen Kunstwerkbegriff auf seinen institutionellen Rahmen erweiterte, wie es für die konzeptualistischen Praktiken von Michael Asher, Hans Haacke oder Martha Rosler charakteristisch ist, wurden die Arbeiten der Appropriation art kapitalismuskritisch als Code gelesen, der sie als Warenfetsch dekonstruiert. Entscheidend für dieses Verständnis war der von den AutorInnen betonte Wandel des Gebrauchswerts des Kunstwerks in einen reinen Warenwert (vgl. Benjamins Baudelaire-Rezeption), der es ermöglichte, das Kunstobjekt als Investitionsgut, dessen Wert fiktiv festgesetzt ist – wie in der Rede über die Fälschung beschrieben und von Broodthaers persifliert –, zu kritisieren. Dazu kam die durch Jean Baudrillards Uminterpretation von Saussures Äquivalenzverhältnis des Zeichens, durch Marx' Begriff des Warenfetischs und durch Debords Spektakel-Begriff bewirkte Umstrukturierung in einen rein symbolischen Zeichenfetsch, der nicht frei von politischen Aspekten zu verstehen ist.² Diese Thesen stellten für die AutorInnen eine adäquate Ökonomiekritik zur Verfügung, mit der sich die massenreproduzierte Bildlichkeit, wie sie von der Appropriation art reflektiert wurde, theoretisieren ließ.

Zum anderen spielte dabei die Ersetzung des Begriffs der künstlerischen Intentionalität durch das von Krauss formulierte Konzept der Indexikalität³ auf die Verschiebung des traditionell männlichen Blicks mittels der feministischen Lektüre der Lacanschen Psychoanalyse eine große Rolle. Dies lief auf die Forderung nach Präsenz und eine situationsanalytisch entwickelte Identitätskonstruktion hinaus. Diese beiden Theoreme bilden die Basis für die später aufkommenden identitäts-, geschlechts- und kontextkritischen künstlerischen Praktiken.

¹ Ein solcher Vergleich liegt vor, wenn die Verschiebung der konzeptuellen Kunst von der Bildgestaltung zu einer analytischen Untersuchung der kunsteigenen Bedingungen mit einem Verlust von Visualität und mit »Dematerialisierung« gleichgesetzt wird. Nicht unwesentlich trug zu diesem Mißverständnis Lucy R. Lippards Aufsatz »The Dematerialization of the Art Object« (Art International 20.2.1968) bei. Vgl. zur Kritik dieses Mißverständnisses: Pamela M. Lee, Das konzeptuelle Objekt der Kunstgeschichte, in: Texte zur Kunst, März 1996, Nr. 21, 126f. Lee reflektiert Lippards These auf Hegels Formulierung: »Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt« (Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt/M. 1970, 24) und weist so auf einen zugrundeliegenden Platonismus.

² Zur politischen Ökonomie als Simulationsmodell vgl. Jean Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod (1976), München 1991, 54ff; und: Jean Baudrillard, Politik und Simulation (1978), in: ders., Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978, 39f.

³ Vgl. Rosaling Krauss, Notes on the Index: Seventies Art in America I./II., in: October, Nr. 3 u. 4, 1977.

3.1.3 Rezeptionsgeschichte: »feministische Enteignung«

Seit der von Crimp organisierten Ausstellung *Pictures* stellte Levines Praxis der fotografischen Aneignung das idealtypische Modell postmoderner Appropriation art dar, in dem sich die feministische Kritik an der Kunst der Moderne mit der Kritik an den ideologischen Darstellungen und der Sprache der Massenkultur verband. Als Unterscheidungskriterium gegenüber beliebigen Aneignungsformen galt Crimp die implizite historische Reflexion des verwendeten Materials und der Verfahrensweise, in dem Sinn wie »Levines Aneignung über die Aneignung selbst« reflektierte.¹ Das diskursive Milieu, in dem sie sich aufhielt, sah darin die stärkste Zurückweisung der modernistischen Begriffe der Kreativität, Expressivität und der Originalität² sowie des männlichen Künstlersubjekts und des einmaligen Kunstwerks.³ In der Rezeptionsgeschichte lassen sich die für diese Untersuchung wichtigsten Phasen in Levines künstlerischer Entwicklung nachvollziehen, die etwa den Zeitraum umfaßt, der mit der *Pictures* Ausstellung begann, ihr einen »signature style«⁴ brachte, was seit der Popart als Bedingung für Beachtung im Feld der Kunst gilt, und sie schließlich zu einer Erweiterung ihrer Konzeption auf die Malerei brachte⁵, mit der sie sich von der theoretischen Vormundschaft von *October* zu befreien suchte.

Owens interpretierte ihre Strategie, mit der sie Fotografien »wörtlich nimmt«, sogar als Enteignung der Bilder, die der männliche Künstler Walker Evans von enteigneten Armen gemacht hatte, sowie als Enteignung der Position, die eine männliche Kunstgeschichte ihnen zuschrieb.⁶ So ist die Serie *After Walker Evans* als Darstellung der fotografischen Ideologie selbst zu verstehen, die in der Lage ist, selbst tiefste Armut in perfektionierter Manier zu einem Objekt des Genusses zu machen, sie also in eine Ware zu verwandeln.⁷ Dies bezieht Owens auf Levines verkäuferische, kuratierende und kunstkritische Praktiken, in denen sie die Umwandlung von Kunstwerken in symbolische Werte thematisierte, als Kritik an der gesellschaftlich vorgegebenen Funktion der Kunst, die den Künstler zur Produktion von Luxusgütern verurteilt.

Owens benannte die entscheidende Umfunktionierung der fotografischen Abbildung, die der

¹ Vgl. Crimp, Das Aneignen der Aneignung, a.a.O., 144.

² Vgl. Krauss, The Originality of the Avant-Garde, a.a.O., 27.

³ Vgl. Hal Foster, The Return of the Real: the Avant-garde at the End of the Century, Massachusetts 1996, 93.

⁴ Vgl. Marzorati, Art in the (Re)Making, a.a.O., 92.

⁵ Levines Aquarellreproduktionen von Picabia, Schiele und de Kooning werden kommentiert: »Her decision to move from photography to drawing and watercolor also had a feminist motivation, suggested by her readings of feminist critiques and of the writings of Freud and Lacan.« Elisabeth Sussman, The last Picture Show, in: Endgame, a.a.O., 60.

⁶ Vgl. Owens, The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism (1983), in: ders., a.a.O., 182.

⁷ Vgl. Owens, Sherrie Levine at A&M Artworks, a.a.O., 114f.

fotografischen Aneignung zukommt: »Levine does not represent woman, the poor, or landscapes, but Woman, Poverty, Nature. She is not interested in these subjects per se, but in images of them. This is the primary motiv behind her strategy of appropriation: she does not photograph women or landscapes, but pictures of them, for we can approach such subjects, Levine believes, only through their cultural representation.«¹ Da es sich bei Levines Fotografien um dieselben Images im selben Medium wie bei Evans handelt, führte sie die Wandlung der abbildenden Funktion des Mediums und die Affinität zum Bild radikaler vor als Warhol oder Richter, die beide nur eine mediale Transformation vornahmen. Denn mittels der das Original in Frage stellenden fotografischen Reproduktion löst sie im Rezipienten eine diskursive Verschiebung aus: Hier ist nicht nur mit Walker Evans Blick eine Farmerfamilie zu sehen, sondern auch mit Sherrie Levines Blick die Fotografie von Evans, deren Rezeption und Levines eigene Faszination von eben dieser Darstellung.

Ergänzend untersuchte Buchloh in sozialkritischer Rhetorik Levines Art der Subjektkonstitution²: Ihre melancholische Haltung bedeutet ihm eine Erweiterung von Duchamps und Warhols allegorischer Appropriation hin zu einem weiblichen Dandy³. Damit widerspräche sie, so Buchloh, Baudelaires männlicher Konzeption des Poetischen, die das Weibliche wegen ihres Mangels an melancholischer Erfahrung ausschloß.⁴ Außerdem akzentuierte Buchloh Levines Auswahl von Bildern aus der Geschichte des Modernismus, die sie so aus der hermetischen Totalität ihres ideologischen Diskurses isolierte. Levine entwertete somit die Darstellung ein zweites Mal, indem sie den aktuellen Warenstatus der Fotografien von Walker Evans, Edward Weston, Eliot Porter und Andreas Feininger entwerte. Mittels ihrer Refotografie formuliert sie den essentiellen Status der künstlerischen Fotografie als multiplizierte, technisch reproduzierte Bildlichkeit, die jeglicher Einmaligkeit entbehrt. Buchloh kritisiert aber auch, daß Levines radikale Verleugnung von Autorschaft daran scheitern könnte, die gesellschaftlich begehrten Belange der Individualität und ihr Verlangen nach materieller Existenz bloßzulegen, die sie selbst implizieren. Den dadurch geschaffenen unmotivierten historischen Räumen haftet nach Buchloh eine gewisse Suggestion von fatalistischer Akzeptanz des Bestehenden an, weil ihnen eine Dimension negativer Kritik fehlt. Deshalb bestand die Möglichkeit, daß Levines abstrakte Zurückweisung der Produktion und der Autorschaft sie gegen ihren Willen auf die Seite der existierenden Machtstruktur plaziert.⁵ Anfang

¹ Ibid., 115.

² Owens wirft in seiner feministischen Kritik Buchloh vor, daß er unerwähnt läßt, daß Levine eine weibliche Künstlerin ist und, daß er unreflektiert von »entschleiern« spricht, was er als typischen Begriff des traditionell männlichen Kunsthistorikers versteht; vgl. Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, a.a.O., 181.

³ Vgl. Benjamin H.D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in: *Artforum*, Sept. 1982, 52.

⁴ Sherrie Levine: »I appropriate these images to express my own simultaneous longing for the passion for engagement and the sublimity of aloofness.« In: Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, a.a.O., 52.

⁵ Vgl. *ibid.*, 54.

der 90er Jahre kritisiert Sylvère Lotringer die seiner Meinung nach rein durch den Künstlernamen markierte Differenz von Levines Arbeiten, woraus er eine neue Funktion des Künstlernamens ableitet, der nun Gefahr läuft, selbst zum »Fetisch des Kapitals« zu werden.¹

Verschiedenen feministischen Interpretationen galt Levines Verfahrensweise als Modell weiblicher Kritik der Kunstinstitution und des männlichen Blickregimes.² Ihre Betonung des Gefallens an Kunst der Moderne³ und ihre reproduktive Verfahrensweise wurden als Strategie der Verkleidung verstanden. Den Begriff der Aneignung kennzeichnet in feministischem Verständnis die typisch männliche Eigenschaft des Besitzens und Herrschens.⁴ In diesem Sinn bezeichnete Levines fotografische Reproduktion eine Art Enteignung dieser männlichen Konzeption, zumal Darstellungen von Frauen auch unter der Prämisse der männlichen Dominanz der Kunstgeschichte immer männliche Sichtweisen darstellen, wie die erste Generation feministischer Kritik demonstrierte. Da mimetisches Verhalten in der Anthropologie grundsätzlich als weiblich begriffen wird⁵, schien Levines Verfahrensweise genau dies zu affirmieren und die von der feministischen Theoretikerin Judith Butler entworfene feministische Strategie zu antizipieren, die von einer »subversiven Wiederholung« in einem »Verfahren der Parodie« der herrschenden Geschlechterkonfiguration ausgeht.⁶ Der Umgang mit einem früher männlich konnotierten Bildbegriff wurde von der feministischen Theorie als Waffe der Differenz gedeutet⁷; in diesem Sinn kann Levines geäußertes »legitimes Vergnügen des Originals«⁸ verstanden werden.

Dieser Interpretation Levines als feministisch konzeptuelle Kritikerin der Kunstinstitution stand die konservative Kunstkritik der Appropriation art gegenüber. Diese behauptete, daß es sich bei der Appropriation art um einen tautologischen Kommentar und eine leere Identität der Kunst handele, die sich selbst zur Kunst erklärt. Levines ausschließliche Auswahl berühmter männlicher Vorbilder wurde hier als Versuch gewertet, mittels Kommentierung der Berühmtheiten wie ein »gossip columnist«⁹ selbst berühmt zu werden. Eine andere Kritik behauptete, daß Levines Arbeiten für

¹ Vgl. Sylvère Lotringer, Die dritte Welle. Kunst in den Zeiten der Theorie, in: ders., Foreign Agent, Berlin 1991, 58f.

² Vgl. die Aneignung der »lens of desire«, die in einem »masculine 'camera eye'« fixiert ist: Kate Linker, Eluding Definition, in: Artforum, Dez. 1984, 66.

³ Vgl. Levine, After Sherrie Levine, in: Siegel, Art Talk, a.a.O., 254.

⁴ Vgl. Luce Irigaray, Die Macht des Diskurses. Unterordnung des Weiblichen (1977), in: Aisthesis. Wahrnehmen heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, 137.

⁵ Ibid., 130.

⁶ Vgl. Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter (1990), Frankfurt/M. 1991, 214ff.

⁷ Vgl. zur Rezeption von Butler: Liz Kotz, Complicity. Women Artists Investigating Masculinity, in: P.C. Gibson/ R. Gibson (Hg.), Dirty Looks. Women, Pornography, Power, London 1993, 103.

⁸ Temkin, New Born, in: Levine, Newborn, a.a.O., 34.

⁹ Donald Kuspit, Sherrie Levine, Artforum, Dez. 1987, 110f.

einen nichtinformierten Betrachter unverständlich bleiben.¹ Tatsächlich sprachen die SammlerInnen, obwohl Levine eine starke Kritikerunterstützung genoß, zunächst nicht auf ihre Strategie an, weshalb sie nach zwei Jahren die Galerie *Metro Pictures* verließ² und ihre Verfahrensweise änderte. Sie äußerte, daß sie sich von der *October*-Kritik vereinnahmt fühle. Außerdem findet sich nun zunehmend Levines Vorwurf, daß nicht ihre Arbeiten, sondern nur ihre theoretische Position rezipiert würde.³ Auch Silvère Lotringer kritisierte das Übergewicht der Theorie, die Levines Praxis angeblich erst hervorbrachte.⁴ Die retrospektive Kritik an Levines theoretischen Förderern reflektiert diese Rezeptionsgeschichte.⁵ Damit revidierte sie ihre eigene kritische Leistung.⁶ Denn so wie Levine das Original als ideologisches Konstrukt der Kunstinstitution kritisierte, benötigte sie für ihre eigene Strategie die von der diskursiven Formation mitentwickelte strategische Originalität, den signature style, der ihrer Position die nötige Aufmerksamkeit sicherte.⁷ Ihre Strategie stellte sie permanent vor die Frage, wie sie ihrer eindeutigen Zuschreibung eines signature style entkommen kann, ohne ihre konzeptuell reflektierte Haltung aufzugeben. Die damit einhergehende psychische Belastung betonte sie ausdrücklich⁸, was nicht als eine authentisierende Psychologisierung ihrer Intention zu verstehen ist.

Anfang der 90er Jahre reflektierte sich Levines Insistieren auf die visuelle Qualität ihrer Arbeiten in der Wandlung ihrer Rezeption, indem, von der Repräsentationskritik abweichend, verstärkt nach der Visualität und danach gefragt wurde, was der Betrachter in Levines Arbeiten sieht; ohne daß

¹ Vgl. Alfred Sturtevant, Sherrie Levine, *Arts Magazine*, März 1986, 120.

² »But Levine had a falling-out with the dealers and left the gallery after two years. Levine's work was not appealing to the collectors who were buying work by Salle or Longo, or even the work of Cindy Sherman.« Marzorati, *ART in the (Re)MAKING*, a.a.O., 97.

»It is true that Levine's appropriations have tended to give her dealers fits; the photographs in particular have proved hard to sell, and also hard to explain to the lawyers for the estates of the artists whose pictures she's appropriated.« *Ibid.*, 92.

³ Wofür Levine bekannt wurde, ist genau das, was sie später als Unterdrückung durch eine mächtige Kritikerunterstützung beklagte: »In my work, it was originality [sic] that got repressed, that did not get discussed. There was a reading of my work, and I collaborated in it, that expunged all poetry from it. It's something I regret. And it's something I thought about in making the new paintings: what has been repressed in my art, repressed by the rhetoric around it?« Levine, in: Marzorati, *Art in the (Re)Making*, a.a.O., 92, auch: 97.

⁴ Lotringer, *Die dritte Welle*, a.a.O., 65f.

⁵ In diesem Sinne ist ihr retrospektives Statement zu werten, daß sie nie zur Schule der Appropriation oder Dekonstruktion gehören wollte, weil sie ihr zu polemisch erschien; vgl. After Sherrie Levine, in: Siegel, *Art Talk*, a.a.O., 254. Das Schwanken zwischen der Angst, die Unterstützung zu verlieren, und nicht als Illustration von Theorie gelten zu wollen, beschrieb sie in: Marzorati, *Art in the (Re)Making*, a.a.O., 92f.

⁶ Vgl. Fosters Interpretation der neo-abstrakten Malerei Mitte der 80er Jahre als konventionalistische Attitüde: Hal Foster, *Signs Taken for Wonders*, in: *Art in America*, Juni 1986, 82.

⁷ Vgl. Foster, *The Expressive Fallacy*, a.a.O., 73.

⁸ Vgl. Cameron, *Ein Interview mit Sherrie Levine*, a.a.O., 68f.

allerdings eine befriedigende Antwort gefunden wurde.¹ Denn die BetrachterInnen, die sich nur für das Bild interessierten, betrachteten die reproduzierten Fotografien als gleichwertig. Howard Singerman scheiterte an der Synthese von einer kritischen Betrachtung ihrer Konzeption und einer Reflexion seiner Erwartungen.² Er zielte darauf, in der Differenz zwischen dem Vor-Bild und Levines Nachbildungen ihre eigene Arbeit zu finden.³ Wenn er mit dem Begriff der »Vervollständigung [...] Levines Arbeit« und einen Endzustand der Interpretation meint, würde dies einer kontextabhängigen Bildkonstitution zwischen Bild und Betrachter in dieser vagen Situation widersprechen. Deshalb kann nicht von einer »Restaurierung« des Vor-Bildes gesprochen werden, weil dies wieder auf die von Levine kritisierte Konzeption eines originalen Zustands regredieren würde. Dessen Eigenschaft bestand in seinem »einmaligen Wesen«⁴, das Singerman mit ihrer □»Arbeit« assoziierte und als ein Werk aus der Entwicklungslinie zwischen ursprünglich und endgültig definierte. Außerdem zeigt Singermans Text, daß seine Ästhetisierung eine Revidierung von Levines kritischer Position beinhaltet.⁵ Das Original steht immer in Analogie zur künstlerischen Hand-Arbeit – dem Markenzeichen des Künstlergenies –, auf die Singerman letztlich wieder als eine typisch modernistisch-männliche Bewertungskategorie zurückgriff. Genau dagegen hatte sich die postmoderne Kritik gewendet, wie sie Krauss bereits Anfang der 80er Jahre formuliert hatte:

¹ »[...] wo genau müssen wir hinschauen, um die Kunst zu finden? Diese Frage zeigt das Mißbehagen, das oft angesichts von Levines Photographien geäußert wird, und die Unsicherheit des Betrachters darüber, was er anschauen soll. Betrachtet man das Inhaltliche des Bildes – sicherlich vermutet man hierin einen Faktor bei Levines Auswahl der Photographien –, so scheint man irgendwie das Erfinderische bei ihr zu ignorieren. Wenn man die Holzrahmung bewundert, die grobe Körnung des Bildes aus dritter Hand interessant findet (ihre Arbeiten stammen von Reproduktionen, nicht von Originalen), ruft dies ein beiläufiges Gefühl des Unbehagens hervor. Ästhetischer Genuß erscheint als eine verdächtige Reaktion. Wenn man hingegen allein die von ihr eingesetzte Strategie in Erwägung zieht, so entgeht einem das Sinnliche, das offenkundig ein wesentliches Element ihrer gesamten Kunst ist.« Temkin, Newborn, in: Levine, Newborn, a.a.O., 24.

² Howard Singerman, Sehen nach Sherrie Levine, in: Parkett. Kunstzeitschrift, Nr. 32, 1992, 107.

³ »Das Aquarell ist unverkennbar eine Kopie; seine Identität als Arbeit von Sherrie Levine – die Tatsache, daß es sich um eine, um ihre Arbeit handelt – besteht darin, daß es kein Mondrian ist. [...] Wir konstatieren die Verschiedenheit des Levineschen Bildes, indem wir uns den entsprechenden echten Mondrian vorstellen, aber diese Vorstellung gibt uns nicht den, den wir brauchen. [...] Durch die hauchdünnen, farbgetränkten Oberflächen der Levineschen Aquarelle schimmern schwach ein Mondrian, ein Miro, ein Kandinsky, ein Leger: reduziert auf ein Bild, beginnen sie sich selbst als etwas darzustellen. Ganz spezifisch als etwas, das zu einem anderen Namen gehört und Zeichen dafür ist.« Ibid., 108f.

⁴ Ibid, 110.

⁵ Als ähnlich revisionistisch stellt sich der Versuch von Erich Franz dar, wenn er versucht phänomenologisch herzuleiten, »daß ihre sinnliche Präsentation aber eine ganz eigene Haltung spürbar macht [...]«, selbst wenn man die Herkunft nicht kennt. Wie präsent das traditionelle Original immer noch ist, beweist folgendes Zitat: »Sherrie Levines Werke sind Originale (auch wenn sie nicht immer von ihr angefertigt sind; die Neutralität der Herstellung gehört dann, wie bei vielen anderen Künstlern, zur originalen, sinnlich vermittelten Qualität)« (91) An Mystifikation grenzt es, wenn Franz behauptet, daß ihre Arbeiten »schweigen über das, was man nicht ansehen kann (und was sich auch nicht durch Worte, durch Bedeutung, durch Wissen ausfüllen läßt).« Erich Franz, Entzogene Gegenwart, in: Parkett. Kunstmagazin, Nr. 32, 1992, 94.

»Levine's act of theft, which takes place, so to speak, in front of the surface of Weston's print, opens the print from behind to the series of models from which it, in turn, has stolen, of which it is itself the reproduction.«¹

Die von Levine geforderte ästhetische Betrachtung kehrt zurück zu der bereits in der Rede über die Fälschung analysierten Aporie des Vergleichs zwischen Original und Kopie. Um zu überprüfen, wie sich Levines eigene Rezeption verhielt, scheint es angebracht, ihrem Hinweis nachzugehen, daß sie im Sinne von Jorge Louis Borges' literarischer Figur »Pierre Menard, Autor des *Quijote*« verfährt.²

Borges schreibt in seiner Kurzgeschichte »Pierre Menard, Autor des *Quijote*« über einen Künstler, der einige Kapitel des Don Quijote wiederschreibt³, ohne die Intention, eine Kopie zu erstellen, sondern um die Erfahrung zu machen, als Pierre Menard zu Don Quijote zu werden und doch er selbst zu bleiben.⁴ Ohne größere Textpassagen zu zitieren, beschränkt er sich darauf, dieses Konzept zu entwerfen und seine eigene literarisch-fiktive Figur Menard zu kritisieren, weil dieser in »dunkle Sophistereien« verfällt, obwohl er es eigentlich besser wissen müßte, da er »Zeitgenosse von *La trahison des clercs* und Bertrand Russell«⁵ war. Borges behandelt seine Fiktion zweiter Ordnung, den *Quijote* von Menard, wie einen authentischen Text, oder besser, er reflektiert mit seiner Kritik daran, wie Authentizität erzeugt wird.⁶ In seinem Vergleich zweier absolut identischer Textpassagen kommt Borges in einem »Pseudoresümee«⁷ – wie es Genette nennt – zu den

¹ Krauss, *The Originality of the Avant-Garde* (1981), a.a.O., 27.

² »His [Menards] ambition was to propose pages which would coincide with those of Cervantes, to continue being Pierre Menard and to arrive at *Don Quixote* through the experience of Pierre Menard. Like Menard, I have allowed myself variants of a formal and psychological nature.« Levine, in: Wallis (Hg.), *Blasted Allegories*, a.a.O., 93.

³ Borges spricht vom neunten und achtunddreißigsten sowie einem Fragment des zweiundzwanzigsten Kapitels, nicht, wie Levine schreibt, vom dreizehnten. Die von Borges angegebenen Zitate lassen sich in Cervantes' Text nicht nachweisen.

⁴ Vgl. Jorge Louis Borges, *Pierre Menard, Autor des Quijote* (1939), in: ders., *Fiktionen* (1944), Frankfurt/M. 1994, 38. Borges spricht von einer »totalen Identifikation mit einem bestimmten Autor«, die Folgendes zum Ziel hatte: »Er wollte nicht einen anderen *Quijote* verfassen – was leicht gewesen ist –, sondern den *Quijote*. Unnütz hinzuzufügen, daß er niemals eine mechanische Transkription des Originals ins Auge faßte; er wollte es nicht kopieren. Sein bewundernswerter Ehrgeiz war es, ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile – mit denen von Miguel de Cervantes übereinstimmen sollten.« *Ibid.*, 39.

⁵ *Ibid.*, 42.

⁶ Dabei nimmt der Text *Pierre Menard* als Wissenschaftsprosa eine besondere Stellung ein, in dem Borges, anstatt wissenschaftlich zu elaborieren, eher auf fiktive Werke verweist, deren Idee in wenigen Angaben in einer Fußnote konzentriert erscheint. Der Text *Pierre Menard* gilt in der Literaturgeschichte als ein besonders interessantes Werk, weil Borges darin bereits zu Beginn der 40er Jahre den Autor- und Textbegriff problematisiert, womit er Aspekte der poststrukturalen Erzähltheorie und der literarischen Postmoderne antizipiert. Als Pointe ist hinzuzufügen, daß der *Don Quijote* selbst aus unterschiedlichsten Rittergeschichten zusammengesetzt wurde und deshalb auch Cervantes nicht als – im strengen Sinne – origineller Autor zu betrachten ist.

⁷ Genette, *Palimpseste*, a.a.O., 348.

aufschlußreichen Unterschieden der Bewertung einzelner Wörter und des Stils. Über die von Borges eklektizistisch eingesetzten Interpretationsklischees gelangt man zu dem Schluß, daß es sich tatsächlich um unterschiedliche Texte handelt.¹ Das heißt, die Texte unterscheiden sich in ihrer fiktiven Konzeption nicht in ihrer Textsubstanz, aber hinsichtlich ihrer Interpretation, die nur durch eine weitere Nachbildung entschlüsselt werden kann, welche immer schon eine Neugestaltung einschließt.²

Levine setzt ihre Praxis mit dem von Borges entwickelten Modell in Beziehung, indem sie Bild und Text analog behandelt. Einerseits scheint Levine durch die Reproduktion das Vor-Bild zu relativieren, oder gar auszulöschen, andererseits scheint ihre Reproduktion von einer starken Faszination motiviert, die mit der Verdopplung auf das Vor-Bild deutet und seine Ikonografie erweitert, es mittels Idealisierung aktualisiert und es in seiner scheinhaften Novellierung in neuem Kontext situiert. Dies lehnt sich an die von Borges entwickelte »Thematik der intellektuellen Phantastik« an, die eine »diffuse Ungewißheit hinsichtlich der Echtheit der herangezogenen Quellen«³ bedingt, indem sie reale Vor-Bilder benutzt, um ihre eigene Fiktion authentisch zu gestalten.

Wenn Levine ihre fotografische Reproduktion durch Textzitate kommentiert, verstärkt das die Irritation des Betrachters, weil er weiter nach originalen Äußerungen von ihr sucht. Das Lesen und Betrachten spaltet sich in »stibitzte Zitatketten«⁴ auf, die selbst, wenn die angeblichen Quellen erkannt sind, in eine Ambivalenz von Verweisen aufgespalten werden. Denn letztlich hat – wie Crimp meint – auch Edward Weston bei der Fotografie seines Sohnes ein Vor-Bild benutzt: Die körperlichen Darstellungen erinnern an den klassischen griechischen Plastiker Praxiteles.⁵

In einem anderen Textpastiche bemerkt Levine mit einem transformierten Zitat von Roland Barthes: »Ein Bild ist ein Gewebe von Zitaten, die aus unzähligen Ecken der Kultur stammen.«⁶ In diesem Text benutzt sie häufig zitierte Phrasen von Roland Barthes sowie den transmutierten Satz, der Barthes einflußreichen Text *Der Tod des Autors* zusammenfassend abschließt. Sie vertauscht »Bild« für »Text«, »Betrachter« für »Leser« und »Maler« für »Autor«, wodurch sich die Aussage auf die Kunst bezieht: »Die Bedeutung eines Bildes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in

¹ Vgl. Borges, Pierre Menard, Autor des *Quijote*, a.a.O., 43; das betreffende Zitat konnte in Cervantes' Text nicht gefunden werden.

² »Ich bin zu der Ansicht gekommen, daß es berechtigt ist, im ›endlichen‹ *Quijote* eine Art Palimpsest zu sehen, auf dem – schwach, aber nicht unentzifferbar – die Spuren der ›vorhergehenden‹ Schrift unseres Freundes durchscheinen müssen. Leider könnte nur ein zweiter Pierre Menard in Umkehrung der Arbeit des vorangehenden diese Trojas ausgraben und wiederbeleben.« Ibid., 44f.

³ Genette, Palimpseste, a.a.O., 349.

⁴ Crimp, Die fotografische Aktivität der Postmodernismus, a.a.O., 136.

⁵ Vgl. ibid.

⁶ Levine, Born Again, in: Original. Symposium Salzburger Kunstverein, a.a.O., 121.

seinem Bestimmungsort. Die Geburt des Betrachters muß auf Kosten des Malers gehen.«¹

Diese in einem theoretischen Pastiche formulierte Aussage ist in Bezug auf die von Barthes geforderte Aufwertung der Rezeptions- gegenüber der modernen Produktionsästhetik zu verstehen.² Die in Levines Textpastiche und fotografischen Reproduktionen verfolgte Intention scheint dieser Verlagerung der produktiven Tätigkeit in die Rezeption zu entsprechen. In einer direkten Anwendung dieses Theorems könnte Levines Praxis als konzeptuelle Materialisierung ihrer Rezeption verstanden werden. Meint Genette – früher ein Student von Barthes – diese Form der Rezeption, wenn er anhand von Borges' Pseudoresümees die »paradoxe Überlegenheit des Lesens über das Schreiben« betont?³

Aus dieser Analyse lassen sich zwei Unterschiede zu Levines Praxis feststellen: Einerseits markiert die Rhetorik, mit der Borges seine Praxis der fiktiven Hypertextualität begründet, die Differenz zu Levines Bildreproduktionen⁴; denn während Borges einen Text nur als Konzeption vorlegt, die sich auf fiktive Quellen bezieht, reproduziert Levine mit geringfügigen Veränderungen tatsächlich vorhandene Bilder, in die sie auf der Bildebene weniger eingreift als in die angeeigneten Texte. Andererseits gibt Borges nur vor, die Praxis eines anderen zu beschreiben, während Levine mit dem Titel auf die Praxis eines anderen Künstlers referiert – so wie auf die fiktive Gestalt Menard, Borges und das System Literatur. Somit unterscheiden sich sowohl ihre Textpastiche als auch ihre fotografischen Reproduktionen strukturell von Borges' Strategie. Ihre Textpastiche erfüllen die Funktion eines konzeptuellen Texts zu den Bildern. Damit leugnet sie zwar ein weiteres Mal die Einmaligkeit ihrer Praxis; sie reflektiert aber konzeptuell den historischen Kontext, aus dem ihre Materialien stammen. Die nachbildende Rhetorik ihrer Konzepte wird als Verkleidung in ihrer wirkungsvollsten Form bezeichnet⁵ und affirmiert das Klischee von der reproduktiven Tätigkeit des Weiblichen.

¹ Ibid., 122; vgl. auch die unterschiedlichen Versionen an anderen Stellen: Sherrie Levine, Five Comments, in: Wallis (Hg.), *Blasted Allegories*, a.a.O., 92.

² Vgl. Roland Barthes, *The Death of the Author* (1968), in: *Image, Music, Text*, New York 1977; Michel Foucault, *Was ist ein Autor?* (1969), in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. 1988.

³ Vgl. Genette, *Palimpseste*, a.a.O., 350f.

⁴ »Ein mühseliger und strapazierender Unsinn ist es, dicke Bücher zu verfassen; auf fünfhundert Seiten einen Gedanken auszuwalzen, dessen vollkommen ausreichende mündliche Darlegung wenige Minuten beansprucht. Ein besseres Verfahren ist es, so zu tun, als gäbe es diese Bücher bereits, und ein Resumé, einen Kommentar vorzulegen.« Borges, Vorwort zu: *Fiktionen*, a.a.O., 13.

⁵ Vgl. Temkin, in: Levine, *Newborn*, a.a.O., 36.

3.1.4 Levines falsche Originale

Bezieht man die Rezeptionsgeschichte auf das Verhältnis zwischen den Fotografien von Walker Evans und Sherrie Levine, läßt sich jenseits der ikonografischen Beziehung, die einem Zitat ähnelt, keine Übereinstimmung nachweisen. Es handelt sich zwar aus der Anschauung um dieselben Images. Dem widerspricht, daß, bis auf die Anwendung des selben Mediums bei der *After Walker Evans*-Serie, alle Bildkonstituenten inkompatibel sind: Weder Motiv, Sujet, Konzeption, Intention, Strategie, Kontext noch die Rahmenbedingungen der Präsentation und Rezeption entsprechen dem Vor-Bild. Da die Reproduktionen von Evans die frontale und geometrische Dokumentarfotografie wiederholen, dagegen die Reproduktionen von Westons Sohn Neil aber die Fragmentarisierung des Knabentorsos zum Anlaß der Reflexion nehmen, muß Levines Konzept immer in der Relation zwischen Vor-Bild und Reproduktion differenziert werden. Was wiederholt sich in Levines Fotografien? Kann für Levines Bildstrategie eine ikonografische Interpretation als konstitutiv betrachtet werden, oder müssen ihre Fotografien wegen der unterschiedlichen Konzeption und trotz der Ähnlichkeit als grundsätzlich andere Bilder betrachtet werden?

Nicht nur ihre Hinterfragung künstlerischer Originalität, sondern vor allem die Möglichkeit, die Ideologie der Institution des Originals, die implizite Moral und die Wertbildung sowie das expertenhafte Bilderwissen zu kritisieren, machte die Serie *After Walker Evans* auch in den 90er Jahren zu einer der Meistzitierten der diskursiven Formation der Appropriation art. Das Wiedererkennen von Evans' Motiven hat hier keine Betrachterfunktion, keinen eigenen Sinn, weil das im Titel mitgeteilte Wissen, daß diese Fotografien bereits existieren, keinen inhaltlichen Gewinn bringt, sondern nur eine konkrete Bedeutung erhält. Andererseits ist auch ein weniger kunsthistorisch gebildetes Publikum in der Lage, es als konkreten Hinweis zu verstehen, ohne von einer spröden Konzeptualität abgeschreckt zu werden. Insofern reflektiert Levines Praxis die in der Rede der Fälschung beobachtete Entwicklung in den 70er Jahren, daß es sich bei reproduktiven zeitgenössischen Kunstpraktiken nicht um ästhetische, sondern um methodische Probleme handelt. Die Modellhaftigkeit des Vorgeführten wird in der Selbstreflexion der Fotografie in eine Ambivalenz überführt, die die in der Interpretation projizierten Wertkonventionen relativiert: Jede Interpretation wird auf ihre eigene Fragestellung zurückreflektiert. Insofern das Blickregime auf der Suche nach der Differenz zwischen Vor-Bild und Kopie ist, erzeugt es synchron permanent den Repräsentationscode des Geschlechtsverhältnisses mit. Dies wird wie im Kapitel über die Fälschung (B.II.1) untersucht wurde, vom reproduzierten Bild reflektiert. Hierin besteht das Paradox von Levines fotografischen Reproduktionen: sie verbinden eine ästhetische mit einer kritischen Aussage, ohne emblematisch eine kritische Interpretation vorzuschreiben. Das bedeutet, daß eigentlich zwei Bilder zu betrachten sind – wie Levine meint¹ –, weil die Ikonografie der Reproduktion mitzubersichtigen ist. Jede Betrachtung muß sich diesen Prozeß wieder in seiner

¹ Levine, in: Siegel, *After Sherrie Levine*, a.a.O., 253.

Komplexität aneignen. Darin besteht die konzeptuelle Strategie, daß sie ihre visuellen und diskursiven Mittel reflektiert in ein Verhältnis setzt. Würde man allerdings Levines künstlerische Praxis trotz ihrer visuellen Implikationen auf ein strategisches Modell der fotografischen Reproduktion reduzieren, spräche man ihr genau das ab, was eine geschlechtliche Differenzierung aus männlicher Sicht benötigt, den Mangel des Weiblichen (Baudelaire) an Genuß an und Begehren nach der Produktion. Deshalb erscheint es angebracht, daß Levine jenseits puristischer Konzeptualität auf ihrer Haltung des visuellen Genusses besteht und ihr Reproduktionsmedium der Fotografie mit der traditionell männlichen Disziplin der Malerei erweitert. Außerdem offenbart sie in dieser Strategie ihr Begehren gegenüber dem Vor-Bild, das so von der Darstellung und nicht dem Originalerlebnis regiert wird.¹ Daraus läßt sich schließen, daß das Bild vom Originalobjekt bereits existierte, weil das originale Objekt keine Kunst ist. Dies meint aber nicht die platonistische Vorstellung des Abbildes der Idee, sondern die Konzeption des reproduzierten Bildes, die davon ausgeht, daß ein Bild überhaupt erst existiert, wenn es reproduziert, das heißt einer größeren Betrachtergruppe zugänglich gemacht wird. Vor diesem Hintergrund erscheinen Levines Wiederholungen sowohl als Readymade als auch als borgesianisch-theoretische Setzung, die sich ihres fiktiven Charakters bewußt ist, aber eine symbolische Strategie innerhalb des Felds der Kunst verfolgt. Der Unterschied zum Readymade ist die Bezugsquelle der Geschichte der Kunst, die in der Reproduktion intentional sichtbar und potentiell unterscheidbar ist, während das Textpastiche als theoretischer Text fungiert, der die Interpretationsintention von Levine konzipiert. Sherrie Levine reproduziert, in dem sie Fotos abnimmt² und damit wichtige Positionen der Geschichte der Kunst konzeptuell besetzt³, um sie feministisch zu aktualisieren. Medientheoretisch läßt sich Levines Reproduktionsstrategie auch als Kritik der in den 70er Jahren betriebenen Re-Auratisierung von Vintage prints, der vom Künstler legitimierten Originalabzüge verstehen.⁴

Der Hinweis im Titel »After [...]« ähnelt zwar dem konventionellen Gebrauch, eine Nachahmung anzuzeigen; während jedoch eine Kopie nach einem bekannten Maler nur eine konventionelle Kopie meint, bedeutet diese Referenz im vorliegenden Fall den konkreten Hinweis, daß die Geschichte der Kunst selbst als Readymade zu betrachten ist. Es handelt sich deshalb, nach Genette, nicht um eine parodistische Transformation wie die Übernahme bekannter Bilder, die um eine zeitgeschichtlich signifikante Notation oder ein Emblem im Bild erweitert wird⁵. Stattdessen

¹ »Das Verlangen nach Repräsentation existiert nur, soweit es nie gestillt werden kann, soweit auf das Original immer nur verwiesen wird. Nur in der Absenz des Originals kann Repräsentation stattfinden.« Crimp, Die fotografische Aktivität der Postmodernismus, a.a.O., 136.

² »Sie nimmt nur – und das wörtlich – Fotografien ab.« Crimp, Die fotografische Aktivität des Postmodernismus, a.a.O., 137.

³ Levine, in: Siegel, After Sherrie Levine, a.a.O., 245.

⁴ Vgl. Solomon-Godeau, Photography after Art Photography, a.a.O., 80.

⁵ Hier ist sowohl an das weite Feld der politischen Satire als auch an Comics zu denken: Vgl. Ward Kimball, Art Afterpieces, New York 1964; Donald Duck, Galerie Alter Meister, Walt Disney Productions (1979) Stuttgart 1984.

handelt es sich um konzeptuelle Reproduktionen, die eine visuelle Formation übernehmen, um anhand der Wandlung ihres Kontexts die Feststellung ikonografischer Ähnlichkeit als ideologische und mangelhafte Aussage über eine künstlerische Praxis zu definieren. Diese konzeptuellen Reproduktionen verschieben die Originale in die Gegenwart. Eine Suche nach der Präsenz des Originals wird nur scheinbar fündig. Die Eigenwertigkeit der Reproduktion wird betont, indem das Vor-Bild aus seiner historischen Distanz gelöst und in einem neuen Rahmen auf dem zeitgenössischen Bildschirm konstituiert wird. Insofern läßt sich die *After Walker Evans*-Serie auch als Referenz auf die soziopolitische Situation Anfang der 80er Jahre beziehen, als die konservative Reagan-Regierung in den USA ein Sparprogramm im sozialen Bereich durchsetzte. Die Konsequenzen dieser Politik waren eine zunehmende Verelendung der unteren Gesellschaftsschichten und eine herbe Benachteiligung der nichtweißen Bevölkerungsteile. Hier lassen sich direkte Bezüge zur Zeit der Großen Depression in den 30er Jahren herstellen, in denen Walker Evans die Fotografien machte.

Ohne jedoch der Illusion eines realistischen Dokumentarismus verfallen zu sein, bedient sich Sherrie Levine einer reflektierten Strategie; sie suggeriert diese historischen Bezüge mittels der Konzeptualisierung von Evans' Dokumentarismus. Analog dazu läßt sich Orvells Urteil über James Agees Text lesen: »The structure of [*Let Us Now Praise*] *Famous Men* is a defiant puzzle, a confusion of false starts and premature endings, a trunk full of fake bottoms.«¹

Um auf die Frage am Anfang dieses Kapitels nach dem Unterschied zwischen der ikonografischen Ähnlichkeit und den ikonologischen Differenzen der Bildkonstitution zurückzukommen, die konzeptuell strategische Positionierung umfaßt alle die differenten Konstituenten ihrer Praxis. Levine reproduziert nicht nur bereits existente Fotografien, sie schreibt auch die Autorschaft für diese Verfahrensweise Richard Prince zu, wodurch sie ihre Autorschaft doppelt verleugnet. Damit persifliert sie das Klischee der alten Kunsttheorie, daß die Fälschung weiblich konnotiert ist, da Frauen zu keiner kreativen Leistung fähig seien. Darum galten Levines Eins-zu-eins-Fotografien von Walker Evans der »Critical Theory« der diskursiven Formation der Appropriation art als ultimativ kritisches Instrument. Die rein ikonografische ist von der konzeptuellen/ikonologischen Genealogie zu unterscheiden. Dies umreißt die ambivalente Funktion von Sherrie Levines Fake², das als spezifische konzeptuelle Formation auftritt. Sie muß von BetrachterIn zu BetrachterIn und von Präsentation zu Präsentation neu definiert werden.

¹ Orvell, *The Real Thing*, a.a.O., 273.

² Olanders Darstellung der opaken Ambivalenz von Levines Praktiken trifft dies am besten: »Like fakes, they appear to be something they are not and, like counterfeits, they attempt to insinuate themselves quietly into the smooth flow of culture. [...] Constructed in like fashion, they are presented in an appropriately artful mode (framed, exhibited singly, in pairs, as dyptichs, or series) and displayed with little explanation. But there is also a third option, that they are fakes inserted into the flattened out landscape of all modernist paintings and the institutionalized discourse which demands continuity out of the recent past and seeks to domesticate the radical gesture.« William Olander, *Fake. A Meditation on Authenticity*, in: *Fake, The New Museum of Contemporary Art*, New York 1987, 12.

3.2 »Spiritual America«: Richard Prince

3.2.1 Princes Reproduktion des amerikanischen Mythos

Was könnte den amerikanischen Mythos des männlichen Individualismus – Freiheit und Abenteuer – besser verkörpern als die Figur des Marlboro-Cowboys? In ihm kulminieren die Mythologeme der Natur und ihrer Eroberung durch die Weißen, die Domestizierung des wilden Pferdes durch den coolen, entschlossenen Lonesome Cowboy, der in Blue Jeans am Lagerfeuer Zigaretten raucht. Dieses Werbeklischee, wie es bis heute in der ganzen Welt verbreitet wird, ist eines der zentralen Motive, denen sich Richard Prince¹ seit Anfang der 80er Jahre bedient, und noch 1991 beginnt ein Text rühmend: »Perhaps best known for his lushly coloured cowboy rephotographs, Richard Prince is one of the most influential artists working today.«²

Wie Sherrie Levine berichtet, hatte Prince sie 1979 auf die Idee gebracht, Kunstwerke zu reproduzieren³, was er selbst schon seit einem Job in der *Time-Life*-Bildredaktion betrieb.⁴ Als er erstmals vier Abbildungen von Inneneinrichtungen aus dem *New York Times Magazine* unverändert reproduzierte (1977), antizipierte er das fotografische Verfahren, das die Fotografie der 80er Jahre beeinflussen sollte.⁵ Er schnitt – glaubt man seiner Künstlerlegende – aus Magazinen Artikel für Redakteure aus; für sich selbst sammelte er Filmstills und Werbeanzeigen. Daraus stellte er zunächst Serien zusammen: Bilder von luxuriösen Apartments oder von Luxusaccessoires wie Uhren, Schmuck, Feuerzeugen und teuren Spirituosen sowie von gut gekleideten Männern und Frauen. So ironisch es für die Kritiker auch war, daß diese reproduktive Strategie der Wiederholung »innovativ«¹ sein sollte, so zeigte sie doch, wie eng »Appropriation« und »Innovation« in der Massenkommunikation miteinander verbunden sind. Deshalb lag allein in der Verfahrensweise ein Provokationspotential für das auf künstlerische Originalität geeichte Wertesystem.

Auch eine echte Biografie verweigert Prince mit Hinweis auf ein Interview, das angeblich der Ende der 70er Jahre in Künstlerkreisen sehr populäre englische Science Fiction-Autor J.G. Ballard 1967 mit ihm geführt habe. Mittels dieses wahrscheinlich gefälschten Interviews, das als »a little

¹ Geboren 1949 in Panama Canal Zone; er gibt keinen Hinweis auf eine akademische Kunstausbildung.

² Greg Hilty, *Diamonds Dirt: Richard Prince's Greatest Hits*, Frieze, Nr. 1, 1991, 25.

³ Einen Hinweis darauf, daß Prince rückblickend Levines Aneignung seiner fotografischen Aneignungsstrategie nicht ganz gleichgültig war, findet sich bei: Paul Taylor, *The New York Times*, 17.5.92.

⁴ Vgl. Richard Prince, Interviewed by Larry Clark, in: *Richard Prince*, Whitney Museum of American Art, New York 1992, 129; dort arbeitete er seit 1976; Richard Prince, Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, in: *Kunstforum International*, Bd. 136, Feb.-Mai. 1997, 283.

⁵ »With a click of the shutter these images were his – stolen, scavenged, appropriated, ready-made.« Lisa Phillips, *People keep asking: An Introduction*, in: *Prince*, Whitney Museum, a.a.O., 23.

masterpiece of just that sort of effect, a kind of writerly trompe l'œil«² verstanden wurde, erschuf er eine fiktive Künstlerlegende.³ Doch reflektiert dies, indem es sich sofort als Verstellung offenbart, bewußt die Funktion der Künstlerlegende, das Originalgenie zu erzeugen.⁴ In diese Überlegungen sollte einbezogen werden, daß Prince Anfang der 80er Jahre mit Cindy Sherman zusammenlebte, die mit Fotografien bekannt wurde, in denen sie sich selbst in fiktive Filmcharaktere verwandelte.

Gleichgültig, ob Princes Texte und seine fotografischen Reproduktionen als systematische Lügen eines klassischen Dandys betrachtet wurden, die viele BetrachterInnen nicht als Lügen erkannten⁵, oder ob seine Strategie als konzeptuelle Demonstration von Verstellung und Maskerade aufgefaßt wurde⁶, entscheidend für diese Strategie ist: »Alles wird auf ein Bild beschränkt, das durch die Beobachtung äußerer Vorgänge zustandekommt.« Und sowohl für seine Texte als auch für seine Bilder gilt, »daß der Erzähler nicht distanziert beobachtet, sondern den Akt der Beschreibung in den Mittelpunkt rückt.«⁷ Im austarierten Zusammenspiel zwischen Princes Fotografien und seinen literarischen Texten⁸ lassen sich Hinweise darauf finden, wie Prince die Ökonomie des Begehrens des Konsumenten in seine Produktion involviert.

Die Refotografie von Prince wird als □»Stehlen«⁹ von Bildern verstanden. Es handelt sich jedoch eigentlich nicht um einen ungesetzlichen Akt, denn Prince fotografiert nur typische Darstellungen der Massenmedien, die jeglichen Originalcharakter vermissen lassen. Davon abgesehen, daß bereits von Leo Steinberg die bildfremden Kategorien des Zitierens oder Entlehnens als unpassend erkannt wurden, argumentiert Prince bewußt mit einer subversiv reproduktiven Rhetorik: »The

¹ Vgl. Dorothy Spears, Richard Prince at Barbara Gladstone Gallery, Arts Magazine, Feb. 1990, 72.

² James Lewis, Richard Prince: Notes toward a supreme fiction, in: Parkett. Kunstzeitschrift, 28, 1991, 8.

³ Hoax: vgl. James Lewis, Outside Worlds, in: Prince, Whitney Museum, a.a.O., 69.

⁴ »Identität ist Stückwerk aus Phantasien, Namensänderungen und ständig wechselndem Aussehen.« Brian Wallis, Freuden der Geistlosigkeit: Zu den Kurzgeschichten von Richard Prince, in: Parkett. Kunstzeitschrift, Nr. 6, 1985, 72.

⁵ Vgl. John Miller, The Weather is Here – Wish You Were Beautiful, in: Artforum, Mai 1990, 158.

⁶ Vgl. Rosetta Brooks, Spiritual America: No holds barred, in: Prince, Whitney Museum, a.a.O., 91.

⁷ Wallis, Freuden der Geistlosigkeit, a.a.O., 71.

⁸ »In seinen Erzählungen greift er unmittelbar die Wirkungsweisen dieser Bildsprache [der Massenmedien] auf, insbesondere wie sie Persönlichkeitsstrukturen bestimmt und zementiert. Beide Zugriffsweisen – Photographie und Text – arbeiten weitgehend mit gleichen Mitteln, denn Prince' Texte beruhen auf der zwingenden Kraft der photographischen Bildsprache: die Modelle der Reklamewelt stellt er in einen erzählerischen Zusammenhang, und so verwirklichen die Protagonisten seiner Geschichten die Fiktionen der Werbephographie. [...] Alles wird auf ein Bild beschränkt, das durch die Beobachtung äußerer Vorgänge zustandekommt. [...] Und die davon [den Details des Alltäglichen] ausgehende Faszination für das Spektakuläre wird erzählerisches Element, so daß der Erzähler nicht distanziert beobachtet, sondern den Akt der Beschreibung in den Mittelpunkt stellt.« Wallis, Freuden der Geistlosigkeit, a.a.O., 71.

⁹ Vgl. Douglas Crimp, Die fotografische Aktivität des Postmodernismus, in: ders., Über die Ruinen des Museums, a.a.O., 139.

pictures I went after, 'stole', were too good to be true. They were about wishful thinking, public pictures that happen to appear in the advertising sections of mass market magazines, pictures not associated with author.«¹ Die von Prince ausgewählten Bilder aus der Werbung hatten für ihn eine unwiderstehliche Anziehungskraft: »Their fiction seemed to be terrifyingly beautiful.«² Die Fotoserie von Wohnzimmern, die Prince zunächst in New York ausstellte, hatte er selektiert nach ihrem »look and for their proportions, which fit the 35 mm slide frame exactly.«³ Es handelt sich um plansymmetrisch mit einer Kleinbildkamera aufgenommene Fotografien von Wohnzimmern der oberen Mittelklasse, wie sie sich im *New York Times Magazine* als Werbeanzeigen finden (*Untitled (Livingroom)* 1977).

Die Bilder wurden aus den originalen Vorlagen entweder mit der Schere oder mit einer Kamera, die Prince »electronic scissors«⁴ nennt, ausgeschnitten. Den Kopierprozeß versteht er im Sinne eines Musikmixes als *8-Spurfotografie* und unterscheidet folgende Variationsmöglichkeiten: »1. the original copy; 2. the rephotographed copy; 3. the angled [verzerrte] copy; 4. the cropped [gestutzte] copy; 5. the focused copy; 6. the out-of-focus copy; 7. the black-and-white copy; 8. the color copy«.⁵ Ausgehend von der Originalvorlage, die selbst schon eine Kopie ist, geht es Prince um die Akzeptanz des Kopierverfahrens als künstlerische Praxis, die sich auf die Manipulation von Ausschnitt, Farbigkeit und Tiefenschärfe beschränkt.

Die (Marlboro-) Cowboys fotografierte Prince (ab 1980, Abb. 43) ausschnitthaft aus Werbeabbildungen ohne die Schrift und vergrößerte die Abzüge variabel. Seine Fotografien zeigen unterschiedliche Körnung, differierende Schärfegrade, Farbfilterungen oder Druckmanipulationen; daher rühren zwar gewisse Verfremdungseffekte, die Wiedererkennbarkeit des Marlboro-Klischees bleibt jedoch unangetastet. Einzelne Motive der Cowboys – wie ein reitender Cowboy oder eine behandschuhte Hand, ein Lasso haltend – wurden fragmentiert und zum Teil stark vergrößert; auf einigen großformatigen Fotografien gruppierte Prince diese Ausschnitte später zu ikonografischen Serien, die den Serien von Hans-Peter Feldmann in den 70er Jahren ähneln: das heißt, gleichformatige Abbildungen von ähnlichen Gesten oder Objekten.⁶

Ein Jahr nach Levines Ausstellung provozieren Princes Wiederfotografien in seiner ersten Ausstellung in der Galerie *Metro Pictures* ebenso Diskussionen⁷ wegen seiner aus einem

¹ Prince zit. in: Brooks, *Spiritual America*, a.a.O., 85.

² Prince, Interviewed by Larry Clark, a.a.O., 129.

³ Phillips, *People keep asking*, in: Prince, Whitney Museum, a.a.O., 23.

⁴ Vgl. Prince interviewed by Larry Clark, a.a.O., 129.

⁵ Phillips, *People keep asking*, in: *ibid.*, 25.

⁶ Noch 1992 gilt Prince als Erfinder vom »Photo vom Photo«: David Salvioni, Richard Prince, *Realist*, in: *Parkett. Kunstzeitschrift*, Nr. 34, 1992, 106.

⁷ Cameron über die erste Ausstellung bei Metro Pictures: Cameron, *Die Kunst und ihre Wiederholung*, a.a.O., 286.

alltäglichen, banalen Kontext entnommenen Sujets. Ihnen haftet ein anderes dokumentarisches Moment an als Levines *After Walker-Evans*-Serie; sie reflektieren direkter den »late twentieth century spirit«¹ der eigenen Gegenwart. Prince erklärt die Massenmedien, die seit Adorno und Horkheimer als »Kulturindustrie« oder seit Debord als »Spektakel« und seit Enzensberger als »Bewußtseinsindustrie« kritisiert werden, affirmativ zum Bestandteil seiner Strategie – »what was public was always real.«²

3.2.2 Rezeptionsgeschichte: affirmativ, kulturkritisch und frauenfeindlich

Princes vermeintlich affirmative Haltung wurde zum Streitfall. Nachdem Douglas Crimp dessen Praxis in seinem zweiten programmatischen Text nach der *Pictures*-Ausstellung *The Photographic Activity of Postmodernism* (1980) als Kritik des Warenfetischismus interpretiert hatte, verurteilte er zwei Jahre später die modifizierten Strategien von Prince³. Crimps Kritik erscheint im Ausstellungskatalog *Image Scavengers: Photography*, dem Appropriation als organisierendes Prinzip zugrunde liegt, und ist seinerseits als Versuch zu werten, seine eigene Konzeption der Appropriation als postmodernen epistemologischen Differenzbegriff gegen die Integration in das kunsthistorische Vokabular der Nachahmung zu plazieren.⁴ Dagegen hebt Abigail Solomon-Godeau die subtile Kritik von Princes postmoderner Fotografie hervor.⁵ Die Interpretationen als strategisch affirmative Kritik der Konsumgesellschaft lassen sich auch auf Hal Fosters grundlegende Untersuchung von Princes Fotografien von Reisewerbung, Nachtclub- und Kinowerbung (1984) beziehen. Foster sieht im Gegensatz zu Crimp in dieser Serie zwar eine Akzeptanz ihrer massenmedialen Funktion, die Prince aber mittels einer simulativen Praxis sowohl darstellt als auch analysiert. Vor allem erkannte Foster in dieser Neuinszenierung der Werbeästhetik die darin intendierte Verdopplung der Verführungsstrategie: Es geht Prince nicht um die didaktische Vorführung der Manipulation von Werbung und den Vorwurf der Falschheit der Bilder, sondern um eine Analyse der suggestiven und simulativen Funktionsweisen.⁶ So widersprach Foster vor allem darin Crimp, daß dieser die Fotografien von Sherman und Prince als

¹ Greg Hilty, *Diamonds Dirt: Richard Prince's Greatest Hits*, a.a.O., 27.

² Richard Prince, *Why I Go To The Movie Alone*, New York 1983, 63.

³ Douglas Crimp, *Die Aneignung der Aneignung* (1982), in: ders., *Über die Ruinen des Museums*, a.a.O., 151.

⁴ Vgl. seinen Hinweis darauf anlässlich der Neuveröffentlichung: *Ibid.*, 342.

⁵ Als »act of selective appropriation and rephotography and the accent and inflection he imposes, function to expose both the image's overdetermination, and – far more unsettling – the deathly glittering, and hypnotic lure of the commodity fetish itself«, so daß »the photographic act is essentially one of critical and analytical mimicry«. Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, in: *The Art of Memory – The Loss of History*, Museum of Contemporary Art, New York 1985, 51.

⁶ »His enterprise is less a critique of the false image than an exploration of simulation.« Hal Foster, *The Expressive Fallacy* (1983), in: ders., *Recodings*, a.a.O., 68f.

selbstreflexive Praxis begriff, die das Kunstobjekt als sozial konstruierte Konsumware und im Spektakel der Konsumgesellschaft involviert definierten.¹ Später widmet sich Foster noch dezidierter der visuellen Formation von Princes Appropriationen mit der Intention, die fotorealistische Malerei des Superrealismus von der fotografischen Appropriation zu unterscheiden. Der Superrealismus beutete eine fotografische Wertigkeit im Sinne des Illusionismus, aber im Interesse der Malerei aus und läßt dabei den Aspekt der Reproduzierbarkeit außer acht. Dagegen benutzt die Appropriation art die fotografische Reproduzierbarkeit hinsichtlich der Frage malerischer Einzigartigkeit. Ihre postmoderne Kritik der Repräsentation bezog Foster auf künstlerische Kategorien und dokumentarische Genres der Medienmythen und sexuellen Stereotypen. Er polarisierte ihre Widersprüche darin, daß der Superrealismus durch seine ausgearbeitete Oberfläche den Betrachter einlädt, sich fast schizophren zu amüsieren, während dementgegen die Appropriation art in ihrer Zurschaustellung des Illusionismus den Betrachter veranlaßt, durch ihre Oberfläche kritisch hindurchzusehen.² Die Ambiguität von Princes Arbeiten verhinderte so, daß sie in die Konsumentenfantasie involviert werden, die er denaturiert, wie Foster meint. Deshalb erscheint für ihn Princes Kritik so präzise, weil sie ein Bewußtsein veranschaulicht, das vor dem Bild gespalten ist.³ In diesem Sinne erscheint die Wirklichkeit im Superrealismus entsprechend des Konzepts des Illusionismus von der Erscheinung überwältigt, während die Appropriation art die Darstellung als Konstruktion präsentiert.

Nachdem das spezifisch Visuelle der Appropriation art gegenüber dem Superrealismus abgegrenzt wurde, geht es nun darum, den Unterschied zur Pop art zu analysieren, die das Image vom trivialen Konsumgegenstand bereits als Readymade benutzt hatte. Die Reihung trivialer Motive und die billige Reproduktionstechnik des Siebdrucks bedeutete im Sinne der Konsumkritik nicht nur eine Demokratisierung, sondern auch einen Verstoß gegen die Hierarchisierung der Hochkultur. Darin besteht der Unterschied zu den Fotografien von Prince, der die in den 70er Jahren zunehmend anerkannte Kunstfotografie scheinbar nur als Reproduktionsmedium benutzte. Gemeinsam ist den Reproduktionen von Warhol und Prince zwar, daß ihrer Praxis des Aneignens der populären Images eine primäre Affirmation zugrunde liegt. Während Warhol jedoch Bilder von berühmten Personen und symbolisch aufgeladenen Gegenständen in Serien per Siebdruck reproduziert, benutzt Prince auch unpersönliche, belanglose Objekt- und Modedarstellungen, das scheinbar Bedeutungs- und Wertlose aus der Anzeigenwerbung. Der entscheidende Unterschied besteht darin, daß Prince nicht mit der Eindeutigkeit des Glammers medialer Ikonen oder eindeutig negativ konnotierten Images wie einem elektrischen Stuhl oder schockierenden Unfallbildern arbeitet, sondern mit Fotografien von als trivial betrachteten Werbeabbildungen, dem Bildabfall, den ein bestimmtes Verständnis von Hochkultur zu negieren wünscht.⁴ Da Prince sie nur

¹ Vgl. Ibid., 71.

² Vgl. Foster, *The Return of the Real*, a.a.O., 145.

³ Vgl. Ibid., 268.

⁴ Eine solche Hierarchisierung wurde vor allem vertreten von: Clement Greenberg, *Avantgarde and*

fotografiert und nicht mit einem anderen Medium verfremdet¹, handelt es sich um eine konzeptuelle Strategie.

In der Rezeptionsgeschichte fällt auf, daß die Warhol-Rezeption sich ähnlich in zwei Lager aufspaltete wie die von Prince; das eine faßte die Praxis als bewußte Kritik am amerikanischen Warenfetischismus auf, und das andere hielt sie für rein affirmativ.² Sowohl Warhols als auch Princes Images fehlt eine eindeutig kritische Aussage. Beide künstlerischen Praktiken benötigen eine kritische Rezeptionsleistung, um eine künstlerisch-kritische Funktion zu erhalten.

John Baldessaris und Ed Ruschas serielle Fotografien können als konzeptuelle Positionen in den Vergleich miteinbezogen werden. Was Baldessaris Arbeiten aus der konzeptuellen Kunst hervorhebt, ist seine Verbindung zwischen analytischer Aussage und Narration³, wie seine Arbeit »The back of all trucks passed while driving from Los Angeles to Santa Barbara« (1963) zeigt. Dem ähnelt Ruschas Fotoserie von 26 Tankstellen an der Route 66 zwischen Los Angeles und Oklahoma (1963), die jedoch eher in Beziehung zu den neutralen, dokumentarischen Kompositionen von Bernd und Hilla Becher gesetzt werden können. Alle diese Fotografien gehen dokumentarisch direkt von den Objekten aus. Davon müssen Hans-Peter Feldmanns Fotoaneignungen unterschieden werden, der betont konzeptuell-neutralen Schwarzweiß-Reproduktion von Fotografien in billigen Bildheften. Gemeinsam ist diesen konzeptuellen Fotografien der durch eine exakte Festlegung definierte Bildausschnitt; er zeigt eine Serie von Objekten, die im Sinn einer ikonografischen Reihe in einer bestimmten morphologischen Ähnlichkeitsbeziehung zueinander stehen.

Vielleicht entbehrt es nicht eines bezeichnenden Widerspruchs, daß Prince als »one of the art world's best kept secrets«⁴ galt, erst in der zweiten Hälfte der 80er Jahre auf dem Kunstmarkt präsent war und eine Bekanntheit erlangte, die sich erst in seiner Retrospektive im Whitney Museum of American Art in New York dokumentiert. Damit ging eine auffällige Änderung seiner Rezeption einher. Die schärfste Kritik wurde von Laura Cottingham geäußert. Sie bezeichnete Princes Fotografien als frauenfeindlich und stellt sie in einen Zusammenhang mit David Salles neo-expressionistischer Malerei und Jeff Koons' Selbstdarstellungen auf Werbeplakaten mit Frauen in

Kitsch, in: Partisan Review 6. Jg. Nr. 5, Herbst 1939, 34–49.

¹ »By rephotographing photographs Prince pursued a kind of realism, since, after all, he wasn't making anything up.« Susan Tallman, *The Psychopathology of Everyday Life. Price Prints*, Arts Magazine, März 1992, Vol. 66, Nr. 7, 13.

² Jameson stellt die Frage, wie Warhols Suppendosen, die »anscheinend nicht als kritische oder politische Aussagen funktionieren«, innerhalb der Darstellungen der Postmoderne wieder zu repolitisieren wären; Frederic Jameson, *Postmoderne und Utopie*, in: R. Weimann, H.U. Gumbrecht, B. Wagner (Hg.), *Postmoderne – globale Differenz*, Frankfurt/M. 1992, 83.

³ Genau wegen dieser Verbindung lehnte Kosuth ab, ihn als Konzeptkünstler zu betrachten: Joseph Kosuth, *Art after Philosophy* (1969), in: Gerd de Vries (Hg.), *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Verständnis nach 1965*, Köln 1974, 169.

⁴ Clark, Richard Prince interviewed by Larry Clark, a.a.O., 130.

Bikinis und mit der italienischen Pornodarstellerin Cicciolina. Cottingham schrieb Princes Reproduktionen von Abbildungen aus den Medien eine rein affirmative und deshalb frauenfeindliche Funktion zu und behauptete, die KuratorInnen hätten die schlimmsten Arbeiten von ihm nicht gezeigt, um diesen Eindruck abzuschwächen.¹ Cottinghams feministische Kritik scheint überhaupt erst durch zwei Faktoren ermöglicht worden zu sein, einerseits durch die Funktion dieser Institution, die Princes Praxis hegemonial institutionalisierte², und andererseits durch die Aussagen der KatalogautorInnen, daß es absurd sei, Princes Praxis als eine Kritik am Warencharakter zu interpretieren³; es ging wohl auch um eine Abrechnung mit der »new breed of post-structuralist critics«⁴ der Zeitschriften *October*, *Artforum* und *Art in America* der ersten Hälfte der 80er Jahre.

Aus diesem Abschnitt der Rezeptionsgeschichte wird deutlich, daß durch den Präsentationskontext konnotiert wird, ob es sich um eine konsumkritische Appropriation oder um eine sexistische und frauenfeindliche Darstellung handelt. Der Kritik Cottinghams widerspricht die Literatin Kathy Acker, die mit vergleichbaren Strategien wie Prince in der Literatur verfährt. Sie hält seine Arbeiten gerade wegen seiner gewalthaltigen und sexistischen Darstellungen für Kritik am Patriarchat.⁵ Cottinghams beobachtete Analogie zu den misogynen Praktiken von Salle und Koons scheint sich auf einen ikonografischen und institutionskritischen Vergleich zu beschränken, denn Princes Konzept widerspricht grundsätzlich Koons' ironischer Intention, sich selbst in Werbeplakaten zu präsentieren. Allerdings muß – ohne die Absicht, ihre Kritik abzuschwächen – Cottinghams Aussage, daß Prince kein Interesse an der Hinterfragung geschlechtsspezifischer Identitätskonstruktionen habe⁶, zumindest seine Fotografie mit Cindy Sherman gegenübergestellt werden, die ihn als Frau zeigt. Auch die von Prince verwendeten Ausschnitte von homoerotischen⁷

¹ Vgl. Laura Cottingham, *Feminism versus Masculinism*, in: *Tema Celeste Contemporary Art Review*, Winter 1993, 66.

² Vgl. David A. Ross, *Foreword*, in: *Prince*, Whitney Museum, a.a.O., 15.

³ Lewis versteht Princes Fotografien eins-zu-eins mit dem, was sie abbilden, aus einer kontemplativen Betrachterhaltung heraus (Jim Lewis, *Outside World*, in: *ibid.*, 62ff); deshalb ist es nicht verwunderlich, daß er zu dem Schluß kommt, sie hätten mit einer konzeptuellen Untersuchung und einer Kritik der Verdinglichung des Begehrens nichts zu tun, *ibid.*, 75. Allerdings stehen diese Aussagen im Gegensatz zu den von Cottingham beschriebenen Wandbeschriftungen, die den Cowboy als Gender-Darstellung entwerfen, vgl. Cottingham, *Feminism versus Masculinism*, a.a.O., 66.

⁴ Phillips, *People keep asking*, a.a.O., 30.

⁵ »In dem Maße, wie Richard Princes Werk scharf und gewalttätig ist, ja ekelhaft, verstörend, schwarz und übervoll an Widersprüchen, in dem Maße nimmt er teil an dem Kampf gegen das Patriarchat.« Kathy Acker, *Spiritual America von Richard Prince*, in: *Parkett. Kunstzeitschrift*, 34, 1992, 116.

⁶ Cottingham, *Feminism versus Masculinism*, a.a.O. 66.

⁷ Auch betont er, daß die beste Kunst, die er gesehen habe, homoerotisch war und er von ihr beeinflusst wurde, vgl. *Tell me everything. Richard Prince interviewed by Stuart Morgan*, *Artscribe*, Nr. 73, Jan/Feb. 1989, 50. Vgl. auch die Erinnerung, die Clark von Prince hat, wie er mit einem Fotomagazin in der Hand staubsaugt, Clark, *Richard Prince interviewed by Larry Clark*, a.a.O.,

Zeichnungen von Tom of Finland, den Puderdosen und *Girlfriends*, die nackt auf Motorrädern posierend von ihren Freunden fotografiert und schließlich in Motorradmagazinen abgebildet werden, reflektieren meiner Ansicht nach genau das »gender caste system, of the signs and signifiers that subordinate women to men«. ¹ In Princes Strategie scheinen sich eher Anklänge an die schwer zu definierende Camp-Ästhetik ² codiert zu finden. Denn seine von Cottingham Wiederfotografien basierten auf einer affirmativen Verhaltensweise zu den sozial konstituierten Images in Relation zu subkulturellen Rollenmodellen, wozu sie sich jedoch als Reproduktionen subtil different verhalten. Auch die eher konservativen Kunstkritiken unterstreichen anlässlich der Retrospektive eine unkritische Haltung Princes. ³ Besonders für die von Prince aus Motorradmagazinen abfotografierten »half nude bikers' girl-friends« ⁴ wird Prince eine frauendemütigende Intention unterstellt. Auch die Aneignung der Fotografie von Brooke Shields als minderjährige Aktdarstellerin, die er mit *Spiritual America* (1983) betitelte, ⁵ scheint ganz einem frauenfeindlichen oder gar pädophilen Blick zu entsprechen. Er übernahm die Fotografie unverändert mit einem Hinweis auf den Fotografen. ⁶ Hier handelte es sich faktisch um einen Bilddiebstahl, weil die Rechtsanwältin des Fotografen Garry Gross und Shields' Mutter, die die Fotografie der Minderjährigen aus Karrieregründen genehmigt hatte, nachforschten, wer für die widerrechtliche Veröffentlichung dieser Fotografie verantwortlich war; sie konnten nicht bis zu ihm vordringen, weil er die Galerie eigens für die Ausstellung gegründet hatte. ⁷ Das Aufsehen, das diese Ausstellung auslöste, wird als Durchbruch in seiner Karriere gewertet. ⁸ Der Unterschied der Fotostrategie von *Spiritual America* zu den *Cowboys* besteht in der widerrechtlichen Aneignung, das heißt, daß jemand das Copyright einfordert. Letztlich gerät diese immer wieder zitierte

129.

¹ Cottingham, *Feminism versus Masculinism*, a.a.O., 66. Vgl. auch die Leseweise: »Es sind individuelle Identitätsentwürfe, getragen von gesellschaftlichen Konstrukten (nicht zuletzt der sich unterordnenden Frau), bei denen aber die individuelle bzw. subkulturelle Realität weit über den gesellschaftlichen Rahmen hinausgeht.« Salvioni, *Richard Prince, Realist*, a.a.O., 104.

² Vgl. die erste unkritische und gegenüber der schwulen Subkultur ignorante Darstellung bei: Susan Sontag, *Anmerkungen zu »Camp«* (1964), in: dies., *Kunst und Antikunst*, Frankfurt/M. 1982, 322ff. Vgl. auch die aus einer Revision von Susan Sontags Theorie entwickelten Ansätze: Moe Meyer (Hg.), *The Politics and Poetics of Camp*, London, New York 1994; vgl. Franziska Rollers konzise Zusammenfassung zu *Camp*: Franziska Roller, Abba, Barbie, Cordsamthosen. Ein Wegweiser zum prima Geschmack, Leipzig 1997, S. 204–207.

³ »They [die frühen Fotografien] don't seem to criticize contemporary culture as much as mutely mimic it, or even passively celebrate it.« Roberta Smith, *Richard Prince, Questioning the Definition of Originality*, in: *The New York Times*, 8.5.1992.

⁴ Ibid.

⁵ Format 8x10"; der Titel stammt von einer Detailfotografie des Zuggeschirrs eines Wallachs von Alfred Stieglitz von 1923; abgebildet in: Prince, *Whitney Museum*, a.a.O., 85.

⁶ Der Text der Einladungskarte lautet: »Brooke Shields by Gary Grossman by Richard Prince«; vgl. *Tell me everything. Richard Prince interviewed by Stuart Morgan*, a.a.O., 49.

⁷ Vgl. *ibid.*; Brooks, *Spiritual America*, a.a.O., 85ff.

⁸ Evelyn Schels, *Bad Boy der Kunstszene*, in: *Elle*, 3/94, 300.

Anekdote ebenso wie die von der fingierten John Dogg-Gallery¹ zur mystifizierenden Legende, wenn es darum geht, die Subversivität² seiner Strategien darzustellen. So wird sie mißverständlich in eine historische Linie mit Dada und der Pop art gestellt³: »Grundsätzlich bestreitend, es gäbe überhaupt so etwas wie die Pop-art, nehme ich jene nicht besonders ernst, die mir unterstellen, dem nachzueifern oder deren Ideale, Vorstellungen und Intentionen zu teilen. Es ließe sich lediglich sagen, daß ich dem Mainstream angehöre, also irgendwie populär bin. Nur bin ich es eigentlich nicht. Einerseits bekannt, bin ich andererseits unbekannt.«⁴ Obwohl Princes Praktiken eher in Verbindung mit den in den 70er Jahren verbreiteten Produzentengalerien und deren Parodien in den 80er Jahren gesehen werden müssen. Princes auch im nachhinein nicht ganz durchschaubare Inszenierungen erzeugen zusammen mit den Sujets der »trashigen« Fotografien und dem romantischen Versuch, eine Antihaltung gegenüber dem hochkulturell orientierten Kunstfeld in subversiven Posen zu behaupten⁵, die Attraktivität für eine Rezeption in Deutschland Mitte der 90er Jahre. Dort findet man das Lebensgefühl der 80er Jahre formuliert⁶, was sich weniger in den Motiven selbst, sondern eher in dem mit dem Abgebildeten konnotierten Kult vermittelt. Als Voraussetzung dafür gilt, daß diese Form der »Subversion« nur mittels der Affirmation der Rahmenbedingungen funktioniert.⁷

Princes Faszination an reproduzierten Werbedarstellungen oder Medienimages wird mittels einer Reproduktion einem kritischen Reflexionsprozeß unterzogen; dies zeigt er in den Katalogabbildungen zum Teil durch eine Blaufilterung und durch in Schärfegraden variierte Wiederholungen an. Jenseits von einfacher Kritik der Massenkommunikation oder Konsumkritik formuliert Wallis analog zu Princes Strategie das implizit ambivalente Verhältnis, »daß – selbst ausschließlich ökonomische Interessen in den Bildern der Werbung vorausgesetzt – was an diesen Bildern berührt und fasziniert, nicht gänzlich zu leugnen ist. Lust muß nicht der politisch korrekten Unlust zum Opfer fallen. Was wir brauchen, worauf Prince' Geschichten zielen, sind vielleicht viel

¹ Dabei handelt es sich um eine wenige Monate von Lisa Spillman, Richard Prince, Colin de Land geführte Galerie in SoHo; so de Land in einem Gespräch mit dem Autor am 31.10.96.

² Während sich Prince gegen alle Kategorisierungen wehrt, ist ihm der Aspekt der Subversivität für seine Praxis in den 80er Jahren durchaus sympathisch: Prince, Ein Gespräch mit Jocks, a.a.O., 296.

³ Vgl. Brooks, *Spiritual America*, a.a.O., 90ff.

⁴ Prince, Ein Gespräch mit Jocks, a.a.O., 284.

⁵ Damit nimmt er eine ähnliche Haltung zum Kunstmainstream, wie sie Punk zur Popmusik in den 70er Jahren einnahm: auf demselben Feld mit einem hochgradig provokanten Anspruch, die etablierte Kunst in ihrem Wertesystem zu erschüttern. Er sieht den Unterschied zwischen seiner und Warhols Praxis »wie damals, als die Sex Pistols die Rolling Stones ablösten.« Ibid.

⁶ Vgl. Markus Frehrking, Richard Prince remixed, in: *Pakt. Fotografie und Medienkunst*, Nr. 7, 1995, 24f, 38.

⁷ Vgl. welche Mischung aus Provokation und politischer Haltung Anfang der 80er Jahre mit dem Begriff Punk assoziiert wurde: Richard Goldstein, The first radical Art Show of the '80s, in: Julie Ault (Hg.), *Cultural Economies: Histories from the Alternative Arts Movement*, The Drawing Center, New York 1996, 37.

mehr neue Kriterien im Umgang mit eben jener Lust, die von visueller Überfrachtung, Ekstase und Exzess ausgeht.«¹

Prince sprach stellvertretend für die erste Generation, die mit dem Medium Fernsehen aufgewachsen ist. Er meinte, daß die Menschen zu den entsubjektivierten Darstellungen in den Medien ein engeres persönliches Verhältnis entwickelt hatten als zu den für sie unerreichbaren originalen Persönlichkeiten. Das sind für ihn die wirklichen Originale.² In diesen entfremdeten Gefühlen definierte er die Medienrezeption als vorherrschendes Wirklichkeitsmodell, wobei die narrative Form seiner Texte auch als seine Ablehnung der theoretisierenden Konzeptkunsttexte der älteren Künstlergeneration verstanden werden kann. Man könnte so weit gehen zu behaupten, daß die ihn unterstützende Kunsttheorie zu Anfang der 80er Jahre als Reflex auf die Konzeptkunst die ideologie- und epistemologiekritische Funktion für die Appropriation art formulierte. Deshalb bestand bei Prince wie auch bei Levine der Bedarf, sich davon zu distanzieren.

Dadurch erlangte ihre Arbeit neue Facetten, was nicht als die Sprache der Werbung mißverstanden werden sollte. Ein wichtiger Unterschied, den Princes Fotografien zur Werbung aufweisen, besteht darin, daß ihre Rhetorik nicht an die allgemeine Konsumgesellschaft, sondern an die BetrachterInnen von Kunst adressiert ist. Es kann deshalb nicht davon gesprochen werden, daß es sich bei Princes Arbeiten um dieselben Motive handelt, die in den Werbefotografien zu sehen sind. Denn Prince verband mit ihrer Auswahl und Kopie eine andere Intention als die Werbung.³ Sein Interesse richtete sich auf die gesamte Darstellung: Princes Motiv ist das Image der Werbeabbildung, nicht nur der Cowboy an sich. Das Motiv, das wiederholt wird, ist die gesamte Darstellungstrategie. Wie es John Miller formuliert, affirmierte Prince nicht nur die Schönheit des Abgebildeten, sondern auch die Schönheit der Codierung als Objekt.⁴ Gerade weil es sich bei den Werbeabbildungen um emotional überdeterminierte Sujets handelt, war bei Prince nicht das Abgebildete, sondern die Darstellung der Vorbilder der Gegenstand seiner fotografischen Praxis. Deshalb verstehe ich seine Strategie als eine ikonologisch-konzeptuelle Analyse.⁵

Prince differenziert sehr genau, wie er seine Fotografien in Ausstellung, Künstlerbuch oder Katalog präsentiert. In Ausstellungen werden sie traditionell gerahmt, dagegen erscheinen sie in seinen Katalogen meist randlos und werden oft unscharf und blaugefiltert jeweils im selben Band

¹ Wallis, Freuden der Geistlosigkeit, a.a.O., 73.

² Vgl. Prince, in: Ein Gespräch mit Jocks, a.a.O., 294.

³ Es handelt sich um ein Mißverständnis, daß sich Princes Fotografien auf Teenager beziehen: vgl. Lewis, Richard Prince: Notes toward a supreme fiction, a.a.O., 6; Lewis, Outside World, 75.

⁴ Vgl. Miller, The weather is here. Wish you were beautiful, a.a.O., 158.

⁵ Der Bezeichnung »konzeptuell« widersetzt er sich allerdings, weil sie auf die auf sprachliche Aussagen konzentrierte Conceptual art aus New York bezogen wird; vgl. Prince, Ein Gespräch mit Jocks, a.a.O., 283.

wiederholt. So entwirft er ein Layout, das nur bestimmte BetrachterInnen anspricht.¹ Gerade seine Bücher stellen Kataloge von variiert Visualisierung dar. Der Unterschied zu anderen Kunstkatalogen besteht in dem Spektrum von trivialen Sujets, Darstellungsweisen und den fotografischen Manipulationen. Wenn auch der Katalog als ein Ort der Öffentlichkeit auffassen ist², widersprechen Princes Repräsentationsformen – das Verhältnis zwischen Darstellung und Präsentation auslotend – dem Begriff des »Mediators□«, den Groys entwirft.³ Denn Prince wählt seine Fotografien nicht neutral wie ein Werbestrategie aus, sondern sucht sehr bewußt das Real thing, dessen reproduzierte Darstellung er überästhetisiert.

Der seinen Fotografien zugeschriebene spezifisch amerikanische Realismus korreliert mit den Intentionen, die seine Figuren in den Kurzgeschichten formulieren: das Sammeln als Grundhaltung.⁴ Greg Hilty sieht Princes Praktiken von einem rastlosen Suchen nach dem »Geist« der amerikanischen Gesellschaft des späten 20. Jahrhunderts beseelt.⁵ Wenn dieser in den ökonomischen Verhältnissen zwischen den Bildern zu finden ist, dann bildet Prince genau diesen ab. Denn Princes Bilder handeln scheinbar ohne Moral von der Warenästhetik.⁶ Das bezieht sich auch auf die von Prince in den Kurzgeschichten variierte Konstruktion von Realismus, wie sie von den meisten AutorInnen zitiert wird: »His own desires had very little to do with what came from himself because what he put out, (at least in part) had already been out. His way to make it new was *make it again*, and making it again was enough for him and certainly, personally speaking, almost him.«⁷ Diese Passage aus seinem Buch *Why I Go To The Movies Alone* wird meist zitiert⁸, wenn es darum geht, die Auswahl seiner Motive und den damit assoziierten individuellen Ausdruck

¹ Ein Zielpublikumsfixierung verneint er, meint aber, daß er Bilder für Leute wie ihn selbst macht, vgl. Isabelle Graw, Wiederaufbereitung, in: Wolkenkratzer Art Journal, Nr. 2, 1988, 37.

² Der Katalog muß als »site«, als ein Ort der Öffentlichkeit betrachtet werden, in dem die Institution das Kunstwerk als Text-Bild-Kombination formuliert, vgl. Mary Kelly, Re-Viewing Modernist Criticism, in: Wallis (Hg.), Art after Modernism, a.a.O., 101.

³ Boris Groys, Medien und Mediatoren, in: Richard Prince, Photographien 1977–1993, Kestner Gesellschaft Hannover 1994, 9.

⁴ Vgl. die Betonung der »archäologischen Sammlung«, die Prince in der amerikanischen Gesellschaft betreibt, Brooks Adams, Richard Prince in der Barbara Gladstone Gallery, in: Frieze, Nr. 27, 1996, 78. Dies bezieht er auf die Kurzgeschichte: Richard Prince, Bringing it all back home, in: Prince, Whitney Museum, a.a.O., 170ff. Princes Darstellung kann mit der Sammelleidenschaft von Walker Evans verglichen werden, vgl. Orvell, The Real Thing, a.a.O., 290.

⁵ Vgl. Hilty, Diamonds Dirt: Richard Prince's Greatest Hits, a.a.O., 27.

⁶ Haug formuliert präzise, was als Warenästhetik zu verstehen ist; das Problem seiner Theorie ist die antikonsumistische Haltung, die

ihre Anwendung auf Visuelles erschwert. Vgl. Wolfgang F. Haug, Zur Kritik der Warenästhetik, in: Kursbuch, Bd. 20, 1970, 140ff.

⁷ Richard Prince, The Velvet Well, in: ders., Why I Go To The Movies Allone, New York 1983, 63.

⁸ Foster, Expressive Fallacy, in: ders., Recodings, a.a.O., 66; Richard Prince interviewed by Stuart Morgan, Tell me everything, Artscribe, Nr. 73, Jan./ Feb. 1989, 48; Foster, The Return of the Real, a.a.O., 268.

darzustellen, wobei seine reflektierte Intention übergangen wird, daß seine Auswahl bereits als kulturell programmiert zu verstehen ist. In diesem Sinne kann sein Begriff »future social science fiction«¹ als eine Praxis interpretiert werden, die für ihn nicht mehr mit Begriffen wie dem der Konsumgesellschaft und dem des Originaldenkens der metaphysischen Tradition zu fassen ist. Stattdessen trägt der von Prince in der Erzählung *The Counterfeit Memory* entworfene Konsument sehr ähnliche Züge wie der von Günther Anders in den 50er Jahren nach einer USA-Reise formulierte Begriff des »Masseneremiten«² der die »Sucht als Modell des heutigen Bedürfnisses«³ bestens verkörpert. Mit diesem verbindet Anders eine »Ikonomanie«⁴, ein unstillbares Verlangen nach Bildern, dem Prince mit seinen selektiven Reproduktionen aus den Massenmedien nahezukommen scheint, jedoch ohne eine kulturpessimistische Konnotation. Nach diesen Überlegungen erscheint Princes Konzeption von Bildaneignung in affirmativer Relation zu gesellschaftlichen Konventionen und nicht als referenzlose Simulation, wie Anfang der 80er Jahre, unter dem Einfluß von Jean Baudrillards Simulationstheorie, nicht nur von Foster behauptet wird. Denn dieser Theorie Baudrillards liegt immer eine Idealisierung zugrunde, die einer platonistischen Hierarchisierung anhängt. Diese Hierarchisierung wird in Princes Bildreproduktionen programmatisch verworfen. Ganz im Gegenteil charakterisiert Prince in seinen Kurzgeschichten ein entfremdetes Individuum, das sich über seinen Konsum definiert.⁵ Prince definiert so seine Praxis als Bildkonsument, der synchron produziert. Die implizite Ambiguität seiner Strategie zwischen kritischem Widerstand und partizipierender Affirmation läßt sich auch nicht auflösen durch die Beschreibung des Bildverhältnisses zwischen Vor- und Abbild, wie schon die Auseinandersetzung mit Deleuzes Ausführung über die Wiederholung zeigte. Denn der reproduzierende fotografische Vorgang mit einer konventionellen Kleinbildkamera ist selbst trivial sowie alltäglich, und jede Erläuterung der Technik würde selbst unweigerlich Züge eines Fetischismus annehmen und so versuchen, die oben gezeigte Spaltung des Betrachters in Begehren und Abneigung vor den Bildern zu revidieren. Der visuelle Bildwert ist gegenüber dem Vor-Bild mittels Überästhetisierung und Präsentation gesteigert. Man kann sogar behaupten, daß die fotografische Reproduktion der

¹ Richard Prince, *An Undesired Fidelity*, in: ders. *Why I Go To The Movies Alone*, a.a.O., 81.

² Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956), Bd. I, München 1988, 102.

³ *Ibid.*, 176.

⁴ *Ibid.*, 3f.

⁵ »Immer wieder taucht bei Prince' Figuren der Hang auf, sich der Sicherheit dieses Systems [der grenzenlosen Kommunikation mittels eines unüberschaubaren Netzes aus Verkabelung, Videorecorder und Fernseher] zu überlassen und darin unterzutauchen. Die Realität wird demgegenüber als seicht und freudlos dargestellt. Vergnügen an sich repräsentiert ein Ziel. Gleichzeitig schlägt sich die Entfremdung von der Realität – Zurückgezogenheit, Emotionslosigkeit, Unfähigkeit zu sozialen Kontakten – nicht in Angst nieder, sondern in der absolut geistlosen Befriedigung der Einsamkeit: Introvertiertes Freiheitsgefühl durch Drogen, Fernsehen, Alkohol und Kino (hierauf bezieht sich der Titel 'Why I Go To The Movies Alone'). [...] Interessanter an der Geschichte ist aber, daß sie sich eben jener Strukturen bedient, von denen sie handelt, der Strukturen aktueller Werbesprache. Alle Darstellungsmittel der Werbung kommen zur Anwendung: Übertreibung, Oberflächlichkeit, erotische Spannung und die Phantasie, im Besitz der Macht (und nicht mehr ihr Opfer) zu sein.« Wallis, *Freuden der Geistlosigkeit*, a.a.O., 72.

trivialen Medienimages einen auratischen Kultwert suggeriert. Dies widerspricht deutlich der von Benjamin in seinem Kunstverkaufsatz vertretenen These, daß die Reproduktion eine Entauratisierung bewirkte, nähert sich aber der Formulierung von Anders, der einen »Warencharakter aller Erscheinungen« konstatiert.¹

Princes Konzeption, sich auf mediale Fakten zu stützen, zielt strategisch mittels seiner reproduktiven Verfahrensweise² auf die spezifisch amerikanische Authentizitätskonstruktion des Real thing. Die amerikanischen Cultural studies interpretieren seit Walker Evans' Fotografien von Werbetafeln und Schrotthaufen in diesen gegensätzlichen kulturellen Objekten signifikante Zeichen der U.S.-amerikanischen Kultur.³ Princes Sujets evozieren eine direkte Analogie zu Walker Evans' Fotografien von Werbeplakatwänden und Müll- und Schutthaufen. Diese Doppeldeutigkeit des Real thing findet sich in allen fotografischen Reproduktionen von Prince, einerseits in den auf die amerikanische Konsumgesellschaft referierenden Werbedarstellungen von Luxusobjekten sowie in den Elementen des Starkults, der immer auf seine Rezipienten im Sinne einer Subkultur bezogen wird; andererseits deren ephemere Funktion, der sie mittels Princes Reproduktion entrissen werden. Seine »largely underground reputation«⁴ läßt sich vor allem auf diese von ihm gezielt

¹ Anders, Die Antiquiertheit des Menschen, a.a.O., 121.

² »Ich klaue, was ich kann, und erfinde praktisch so gut wie gar nichts selbst oder kaum etwas. Hätte ich es selbst erfunden, so wäre es nicht mehr echt und auch nicht mehr wahr.« Prince, Ein Gespräch mit Jocks, a.a.O., 291.

³ Orvell, der die Aufwertung des Begriffs der Authentizität im Verhältnis zur Imitation seit dem 19. Jahrhundert beschreibt, kommt hinsichtlich der Fotografie von Evans zu dem Schluß: »Evans took the massproduced thing, identical with the thousandth mate off the assembly line, and restored its individuality, the product of its implied history. He took the reproduction that, as Benjamin would have it, was lacking this charisma of an original 'aura', and endowed it with originality. He took the thing that, as junk, no longer speaks to us in its original voice, and gave it a new voice in a larger context of dissident values.« M. Orvell, The Real Thing, a.a.O., 290. Vgl. Junk wird als Gegenteil der Werbung mit ihr vergleichbar; Evans als Sammler von Junk, *ibid.*

⁴ Phillips, Acknowledgements, in: Prince, Whitney Museum, a.a.O., 17.

erzeugte Trash-Ästhetik und die subkulturelle Ikonografie zurückführen.¹

In Princes Wiederfotografien findet sich die Konzeption, wie Massenmedien als Erzeugung von Wirklichkeit funktionieren.² Es geht ihm nicht um ein Ideal von wahrer Realität, das nur in der Vorstellung existieren kann, sondern, wenn von »documentary realism of these images«³ die Rede ist, sehr konkret um das, was in der von Bildern bestimmten, mediatisierten Wirklichkeit wahrgenommen wird. Daß sich darin nichts Authentisches finden läßt, sondern dieser Realismus als ein Konstrukt aus Strategien der Authentizitätserzeugung zu betrachten ist, wird in den Bildern von Prince verdeutlicht. Er hängt keinem Platonismus an⁴, weil er jedes Bild als Präsenz der konstruierten Realität und implizit als Begehren versteht. In seinem Versuch, möglichst nahe an die Wirklichkeit zu kommen – »The Closest Thing to the Real Thing«⁵ –, stellt sich zwar auch ein Archiv kultureller Images zusammen, aber dieser Dokumentarismus ist eher als strategische Vortäuschung zu verstehen: »'Most of what's passing for information right now is total fiction,' Prince remarked. 'I try to turn the lie back on itself.'«⁶

Auffällig in der Rezeptionsgeschichte von Prince ist die Parallelität der sehr unterschiedlichen Interpretationen von konsumkritisch bis frauenfeindlich. Die Aneignung von trivialen Motiven, in denen die visuellen Strategeme der Werbung codiert sind, und seine spezifische Visualität, die die Vor-Bilder in ihrer ästhetischen Suggestivkraft zu überbieten sucht und darin ein Konsumentenbegehren in eine Produktion transformiert, erschwert der Kunstkritik die Beantwortung der Frage, ob es sich um eine dezidiert kritische Strategie handelt. Die AutorInnen

¹ Ohne seine Fotografie als Stil dem Realismus zuzuordnen, sei doch angemerkt, daß Gustave Courbet, der als der Begründer des Realismus gilt, die volkstümlichen Darstellungen in beliebten Bilderheften eingehend studierte und unter anderem daraus seine Bildstrategie entwickelte. Vgl. Meyer Schapiro, Courbet und volkstümliche Bildwerke – Ein Essay über Realismus und Naivität (1941), in: ders., Moderne Kunst – 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1982, 58ff. Der Realismus war die Darstellungstechnik, die es dem Bürgertum ermöglichte, die sozialen Realien distanzierend zu goutieren.

² Psychoanalytische Interpretationsansätze, die Princes Verfahrensweise auf Freuds fälschende Wiederholung beziehen (Susan Tallman, *The Psychopathology of Everyday Life*, a.a.O., 13), gehen davon aus, daß Prince die Erkenntnis der Falschheit aller Medien motiviert, kompensatorisch eine »rhetoric of anti-fake« (James Lewis, Richard Prince: Notes toward a supreme fiction, in: *Parkett. Kunstzeitschrift*, Nr. 28, 1991, 8) einzusetzen; deshalb gehe es ihm um eine Faktizität in der Kunst. Der psychoanalytische Ansatz soll hier nur um den Hinweis auf das von Zizek formulierte Verständnis von »Fiktion als Realität« ergänzt werden: Vgl. Slavoy Zizek, *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln 1993, 45ff. In dem Kapitel »Die Wiederholung und die Postmoderne« gibt Zizek eine psychoanalytische Interpretation dieser Begriffsbeziehung, *ibid.*, 82ff.

³ Miller, *The weather is here – Wish you were beautiful*, a.a.O., 158.

⁴ Vgl. sein Mißtrauen gegenüber Ideen, Prince, *Ein Gespräch mit Jocks*, a.a.O., 283.

⁵ Unveröffentlichtes Skript, 1982, Phillips, *People keep asking*, a.a.O., Anmerk. 5, 51.

⁶ *Ibid.*, 27.

beziehen Princes Bildauswahl der autorenlosen Massenerzeugnisse oft auf libidinöse Aspekte¹ seiner Persönlichkeit.² Princes Strategie ist insofern als kritisch zu verstehen, als sie sehr systematisch und reflexiv hinsichtlich der Strategeme der Werbung vorgeht, um ihre visuelle Übertreibung zu erzeugen, die sie von dem Reproduzierten unterscheidet.

Sie kontrastiert jedoch mit einer foto-konzeptuellen Vorgehensweise, wie sie der von der englischen Konzeptkunst beeinflusste Victor Burgin Mitte der 80er Jahre anwendete. Burgin verfaßte nicht nur theoretische Texte, sondern versuchte auch, diese analytischen Überlegungen in seinen Fotomontagen zu visualisieren. Seine Darstellung operierte mit einem didaktisch-konzeptuellen Blick, der einen Genuß eher ausschloß. Dagegen formulierte Prince mit den Effekten der sogenannten Massenkommunikation selbst: Dies zeigt die Visualität seiner Bilder ebenso wie seine Texte, die mit der Rhetorik von entfremdeten Individuen sprechen, die sich über ihren Konsum definieren. Seine Rhetorik kann als rein affirmative Praxis der Warenfetischisierung interpretiert werden. Parallel zu seiner künstlerischen Identifikation mit der Produktion von Waren änderte sich in den 80er Jahren der Begriff von Kritik in der Kunst.³ Zu dieser Tendenz können bestimmte feministische Strategien wie die von Kruger und Holzer gerechnet werden sowie die in der zweiten Hälfte der 80er Jahre auftretende Kunstpraxis in Form von konzeptuellem Kunstmanagement, wie sie Jeff Koons betrieb.⁴ Prince entgegnete diesen immer an einem Signaturestyle orientierten Strategien mit einer Aufspaltung seiner eigenen Verfahrensweisen in die *Jokes*, *Gangs* und *Hoods*, die jeweils die künstlerische Produktion im Verhältnis zu einem sozialen Segment als kulturellem Code reflektierten. Allerdings bezeichnete er die Cowboy-Bilder nun als »Vorübungen zur abstrakten Kunst«⁵, weil er sie neutral wie eine visuelle Formation benutzt.⁶ Die Rezeptionsgeschichte behandelt die *Cowboys* als eine Repräsentation des amerikanischen Mythos, insofern der *Cowboy* immer noch ein Rollenmodell für amerikanische Männer und Jungs darstellt. Auch die Zielgruppe von Princes Katalogen mit ihrer »well-known *On the road*

¹ »The images, mostly taken from life-style magazines, represent a taxonomy of desire, of libidinally charged impulses.« Phillips, People keep asking, in: Prince, Whitney Museum, a.a.O., 38.

² »Eine Sammlung – genauer gesagt fast jede Sammlung, aber bei Richard Prince wird das besonders deutlich – ist eine Art durch Konsum entstandenes Selbstportrait.« Susan Tallman, To Know, Know, Know Him, in: Parkett. Kunstzeitschrift, Nr. 34 1992, 91.

³ Vgl. die für die Prince-Rezeption folgenreiche nihilistische Tendenz und die irrelevanten Vergleiche mit der Malerei, die in dem von Baudrillard entlehnten Begriff des Hyperrealismus eine »image culture« feierte, der die Imitation und die Parodie aufhob: Rosetta Brooks, From the Night of Consumerism to the Dawn of Simulation, in: Artforum, Feb. 1985, 76ff.

⁴ Ob hier noch eine Kritik oder nur Karrierismus praktiziert wird, ist fragwürdig; vgl. Sylvère Lotringer, Immaculate Conceptualism, in: Artscribe, Nr. 90 Feb. – März 1992, 24f.

⁵ Prince, Ein Gespräch mit Jocks, in: a.a.O., 285.

⁶ Vgl. Princes Distanzierung davon, daß ihn eine inhaltliche oder persönliche Beziehung mit den Cowboys oder den Bikers-girls verbindet, Prince, Ein Gespräch mit Jocks, a.a.O., 284f.

iconography«¹ ist trotzdem nicht, wie vermutet, der amerikanische Teenager, sondern das Kunstpublikum. Denn die differenzierte Anwendung fotografischer Ästhetik, die amerikanischen Junk genauso wie Bilder anderer KünstlerInnen abbildet, dient letztlich als ästhetisches Tauschobjekt und wird innerhalb des Kunstmarktes in symbolisches und kulturelles Kapital konvertiert im Sinne von »culture is a department store«², in dem man sich nur bedienen muß. An dieser Stelle wird auch klar, warum Prince nicht zitiert: »Prince zitiert deswegen nicht, was nur bedeuten würde, die Legende zu ändern; er verdoppelt das Bild nur, repräsentiert die abstrakte Repräsentation, simuliert die Simulation, läßt das Bild wirken.«³ Ein Zitat einer Werbung könnte nur im selben funktionalen Kontext, das heißt in der Werbung auftauchen.

¹ Brooks Adams, Richard Prince in der Barbara Gladstone Gallery, in: Frieze, Nr. 27, März-April 1996, 77.

² Orvell, The Real Thing, a.a.O., 295.

³ Johannes Meinhardt, Substitute, Surrogate, Supplemente, e.) Richard Prince, a.a.O., 15.

3.2.3 Princes ikonologische Praxis

Trotz aller Ambivalenz lassen sich besonders Princes seit 1984 zu Bildtafeln (Gangs) zusammengefügte Bilderserien als spezifische Kommentare auf das Kunstfeld verstehen. Die einzelnen Motive erschienen zwar mit unterschiedlicher Abbildungsqualität nebeneinander, wie auf Jugendposter und auf den Image-Variationen Warhols, doch das einzelne Image, das einen Ausschnitt aus einer populären Abbildung nochmals fragmentierte, wurde nun erneut in kleinere Ausschnitte zerlegt und auf einem großen Fotoabzug zu unterschiedlichen Formationen gruppiert. Dadurch erfuhr einerseits das Verhältnis der einzelnen Bilder zueinander eine Betonung: Rockgruppen lassen sich hinsichtlich ihrer Frisuren und Mode als Imagecode vergleichen. Andererseits wiederholten sich zum Teil die Abbildungen auf derselben Tafel in unterschiedlichen Abbildungsqualitäten und mit anderem Ausschnitt, wobei sich die ikonografische Beziehung auch im Verhältnis zu den benachbarten Motiven wandelt: Ausschnitte aus Rockgruppenportraits wiederholen sich in einer Gruppierung mit Superman-Comic- und mit Biker-Darstellungen, wodurch der Blick auf die Darstellung der Gruppenkonstellationen fokussiert wird.

Die Spezifik der *Gangs* – mit der englischen Doppelbedeutung »Kontaktabzug« sowie »subkulturelle Gruppe«, so Prince – besteht darin, daß sie veranschaulichen, wie in der fotografisch reproduzierten Serienpräsentation jede Geste einer Stereotypisierung unterworfen ist; sie veranschaulichen aber auch, wie die Erzeugung von Stereotypen mit ihrer Reproduktion zusammenfällt.¹ Dem näherte sich schon Princes frühe Fotoserie *Untitled (Three Women Looking in the One Direction)*, 1980, Abb. 58) an; hier finden sich nicht nur drei verschiedene, nebeneinander platzierte Fotografien von Frauen, die ähnlich posieren, sondern die auch einen spezifischen Typ darstellen, der scheinbar zu diesem Zeitpunkt in der Werbung repräsentativ ist. Die Serie *Contact Sheet (Three men's hands with watches, three women's hands with gloves, man's hand with cigarette)*, 1980, Abb. 59) bedeutete eine Erweiterung der ikonografischen Vergleichssituation: Hier werden Handgesten hinsichtlich des Objektes organisiert, mit dem sie abgebildet werden und eine bestimmte gesellschaftliche Schicht repräsentieren; die Darstellungsweise gewinnt Bedeutung, da die Gesten zusammenhangslos als abstraktes Material behandelt werden. Eine Analogie zum bereits erwähnten *Musée imaginaire* von Malraux liegt nahe, das die Fotografie als nivellierendes und entkontextualisierendes Medium verdeutlichte. Davon abgesehen, daß jede Auswahl in Abhängigkeit von ihrer institutionellen Funktion und ihrem sozialen Kontext betrachtet werden muß und nicht als individuell willkürlicher künstlerischer Ausdruck, bedeuten die *Gangs* einen Schlüssel für Princes analytischen Bildgebrauch: Prince wendete eine Art »praktische Ikonologie«² an, die

¹ Prince antwortete auf die Frage, warum er diese Fotozusammenstellungen begonnen hat, damit, daß er interessiert sei an: »[t]he same within the difference. The similarity created the possibility of fact.« Prince Interviewed by Larry Clark, a.a.O., 130.

² Vgl. Johann Konrad Eberlein, Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode, in: H. Belting/H. Dilly et al. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1985, 182f.

ein Bild immer in einen Kontext situiert, der es nach seinen Bezügen auf andere Bilder und Texte befragt. Damit erinnert er unmittelbar an den »Bilderatlas« des Ikonologiebegründers Aby Warburg. Die strukturelle Verwandtschaft zu Warburg äußert sich darin, daß beide – entgegen dem traditionellen Kunstkennner – unterschiedlos mit Abbildungen der Populärkultur sowie der Kunst arbeiten.¹ Warburg ordnete sich ähnelnde Motive oder Gesten und fast identische Bildausschnitte, aber auch inhaltlich verbundene Abbildungen und Texte einander zu. Princes Gangs stehen dazu nicht nur in einem verwandschaftlichen Verhältnis, sie gehen hinsichtlich der Untersuchung der ikonografischen Sortierung und der visuellen Intensität der Bilder sogar darüber hinaus, da sie auch identische Motive in unterschiedlichen Schärfegraden und Ausschnitten abbilden. Dadurch wird die Abhängigkeit eines Motivs von seiner Abbildungsqualität innerhalb seines ikonografischen Kontexts betont. Dies weist einen starken Unterschied zu Princes frühen Serien auf, bei denen die Präsentationswand als Hintergrund für einzelne Fotografien in einer ikonographischen Reihe fungierten, während die späteren *Gangs* auf einem Fotoabzug erscheinen.

Zwar sortierte Prince ikonografisch bestimmte Gesten in einem Bildfeld; sie weisen jedoch Unterschiede hinsichtlich ihrer Blickausrichtung auf: Wie die Arbeit *Criminals and Celebrities* (1986, Abb. 60) zeigt, beziehen sich die Motive auf dieselbe Geste: das Verbergen des Gesichts. Die Intention der Geste ist moralisch indifferent, weil einerseits berühmte Persönlichkeiten zu sehen sind, die die eigene Privatsphäre im Sinn eines bürgerlichen Bedürfnisses schützen wollen, während andererseits vermeintliche Verbrecher vor Scham ihr Gesicht verbergen. Diese Differenz in der Ähnlichkeit der Gesten reflektierend, richten sich die Bilder weder dem Zentrum zu, noch zeigen sie gleichmäßig in unterschiedliche Richtungen nach außen. Ihre Blickausrichtung widerspricht einer inhärenten Logik.² Die Bilder sind so angeordnet, als läge das Bild auf dem Boden und würde von unterschiedlichen Positionen aus betrachtet.

Darin zeigt sich ein grundsätzlicher Unterschied zu Warburgs Tafeln, die immer auf einen zentral davor postierten Betrachter ausgerichtet sind. Dies läßt sich auf die Intention von Warburgs Blick beziehen, in der jeweiligen Geste entsprechend seines Konzepts der »Mnemosyne« antike Referenzen zu lesen. In Princes Zusammenstellungen scheinen sich zwar auch ikonologische Muster zu reflektieren, ohne jedoch einer übergeordneten homogenen Theorie zu folgen, die ein eindeutiges Blickregime festlegt.³ Sie konstituieren sich jeweils neu hinsichtlich der Fragen, die an sie gestellt werden.⁴ Will man darin erkenntnistheoretische Aspekte entdecken, sind diese nicht auf

¹ Es läßt sich keine bewußte Bezugnahme nachweisen, wie sie sich bei Kitaj findet: vgl. M.R. Deppner, Bilder als Kommentare. R.B. Kitaj und Aby Warburg, in: Horst Bredekamp (Hg.), Aby Warburg: Akten des internationalen Symposiums, Hamburg 1991, 235ff.

² Als ikonografischer Vorläufer könnte die Serie »Swinging London« (Öl auf Leinwand) von Richard Hamilton aus dem Jahr 1968 gesehen werden.

³ Vgl. Meinhardt beobachtet eher eine Art Sammlung als einen kritischen Ansatz; Meinhardt, Substitute, Surrogate und Supplemente, e) Richard Prince, a.a.O., 15.

⁴ Auch Warburg sortierte zu jedem bearbeiteten Thema die Bilder neu, vgl. Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie (1970), Frankfurt/M. 1984, 375.

eine anthropologische Konstante archaischer Gestik wie bei Warburg zu beziehen, sondern in einer auf gegenwärtigem Konsum beruhenden Produktionspraxis zu orten. Wie Prince meint, interessiert er sich vornehmlich für »vorherrschende Kulte« in einem »vorherrschenden Kult-Mainstream«¹. Die *Gangs* folgen keiner Archivästhetik, insofern sie keine Autorschaft in einer objektiven Funktionalität eines Archivs anstreben, die sich auf Kategorisierungs- und Klassifizierungskonventionen zurückführen lassen. Die Abbildungen sind weder hinsichtlich ihrer visuellen Attraktivität noch hinsichtlich ihrer Selektion neutral. In seinen *Gangs* dehnt Prince die Verhältnismäßigkeit des Blicks auf die Betrachtersituation aus: Weder die Betrachterposition, die Abbildungsqualität, noch die Position der Fotos zueinander sind konstant; auch eine eindeutig geschlechtsspezifische Betrachterpositionierung wird relativiert. Er reproduziert zwar die Geschlechtskonstruktionen, die die abgebildeten Charaktere codieren, dadurch werden jedoch die BetrachterInnen veranlaßt, sich selbst dazu relational zu positionieren. Ihr reproduktiver Charakter deutet auf die faktischen Eigenschaften der Abbildungen, die die Möglichkeiten des Betrachtens relational zur Funktion der Bilder abwägt.² Diese Differenzierungsprozesse des Sehens sind in der von ihm immer wieder formulierten Intention zu lesen, seine Bilder uninterpretierbar zu gestalten, so daß sie – von Fakten gestützt³ – möglichst nahe an die Wirklichkeit kommen. Diese Form der massenmedialen Wirklichkeit kommt ohne ein davon abgehoben projiziertes Ideal aus. Hier liegt die entscheidende Differenz zu einer emotionalen Übercodierung und Reproduktionsästhetik, wie sie die Greenbergsche Kitschsymptomatik aufweist. Princes Intention der Nichtinterpretierbarkeit meint der zeitgenössisch mediendominierten Wahrnehmung am nächsten zu sein, da die Reflexion mit dem Wahrgenommenen zu verschmelzen scheint. Darin widersprechen seine Fotografien der Wörtlichkeit der Konzeptkunst, denn die *Gangs* werden eher wie ein Film rezipiert, nicht wie eine analytische Bildlegende.

Anders, aber in einer vergleichbaren fotografischen Reproduktionsweise wie bei Sherrie Levine, reproduziert Prince bereits existierende Images. Die strategische Differenz zu den Vorbildern hinsichtlich der Begriffe Motiv, Sujet, Konzeption, Intention, Medium und Kontext werden von den unterschiedlichen Rahmenbedingungen der Präsentation und Rezeption bestätigt. Prince konzipierte einen Fake mit einer Künstlerlegende, die sich einerseits aus Hoaxes zusammensetzt, die andererseits depersonalisierte Erzählerpersonen entwirft und die ein typisch entfremdetes Individuum der kapitalistischen Industriegesellschaft über seine Konsumgewohnheiten definiert. Wenn deshalb davon ausgegangen wird, daß der Kollaps der Kunst und der Waren die verlorene Aura der Kunst durch die falsche Aura der Ware ersetzt, wie Foster behauptet⁴, dann vertauscht

¹ Prince, Ein Gespräch mit Jocks, a.a.O., 291.

² »Images are not going to come true, and they aren't really going to kill you, and a relationship with an image differs totally from a relationship with something that moves and breathes.« Richard Prince, Tell me everything. Richard Prince interviewed by Stuart Morgan, a.a.O., 51.

³ Vgl. Prince, Ein Gespräch mit Jocks, a.a.O., 286.

⁴ Vgl. Hal Foster, The Future of an Illusion, or the Contemporary Artist as Cargo Cultist, in: Endgame, a.a.O., 100.

Prince die künstlerische Praxis mit dem Klischee des Konsumenten, wie sie von der Werbung repräsentiert werden, mit allen ideologischen Konsequenzen. Dadurch, daß Prince keine Originalsubjekte wie Evans fotografierte, die eine Originalität des typisch amerikanischen Real thing definieren, wurden seine Fotografien zur Auratisierung der Rezeption/Konsumtion. Princes Fake ist ein Konstrukt, das beweist, daß die in den Werbeklischees codierten Fiktionen nur in dem Moment real sind, in dem sie betrachtet/konsumiert werden. Prince spaltet die Macht der Werbeabbildung in die Bestandteile, die sie zu dem machen, was sie ist: ephemeres Suggestionmaterial, das ein vom Begehren regiertes Wunschbild erzeugt. Princes Definition des massenmedial reproduzierten Originals, das sich für ihn beispielsweise in Darstellungen von (Hollywood-, Rock- oder Sport-) Stars findet¹, entsprach genau diesem entsubjektivierten und entfremdeten Individuum, das nur durch und für seine fotografische Darstellung eine Aura der Vollkommenheit entwirft, in der es selbst existiert, als Selbsttäuschung. Diesem Begriff der »Selbsttäuschung« haftet jedoch eine absolut negative Konnotation an, weil er immer einen fiktiven, platonistischen Idealzustand unterhält, der es regiert, der sich aber nicht einlösen läßt. In dieser Darstellung der Selbsttäuschung kulminiert Princes Versprechen, die »Realität« zu finden. Doch im Bewußtsein dieser uneinholbaren Distanz zum Wunschbild »Realität« weist Princes Praxis die aufgezeigte kritische Intention zurück. Nur so kann sie mittels Ambivalenz, die aus Princes Perspektive auch keine Affirmation ist, seinen Bildern eine Eigenständigkeit gegenüber ihren Vor-Bildern geben. Genau darin nähert sich Prince der Charakterisierung, die Panofsky von der Filmpraxis gibt. Entgegengesetzt zur künstlerischen Praxis der traditionellen Künste von oben (dem Ideal) nach unten (der Ausführung)², regiert die falsche Originalität des Real thing die Fakes von Prince.

¹ Vgl. Prince, Ein Gespräch mit Jocks, a.a.O., 297.

² Vgl. Ernst Panofsky, Stil und Medium im Film (1937), in: ders., Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film, Frankfurt/M. 1993, 47f.

3.3 »An Arrangement of Pictures«: Louise Lawler

3.3.1 Lawlers Konzept des Bildarrangements

In einer Gruppenausstellung mit Cindy Sherman und Adrian Piper im *Artists Space* (1979)¹ präsentierte Louise Lawler² das nur für diese Ausstellung geliehene Gemälde eines Rennpferdes von Henry Stullman. Ein Bühnenscheinwerfer war auf das Gemälde gerichtet, der andere auf die BetrachterInnen, so daß sie geblendet wurden und nachts ihr Schatten durch die Fensterfront auf die Straße fiel.³ Konventionelle Präsentationsmittel wurden so stark betont, daß sie nicht nur selbst zum Kunstwerk wurden, sondern auch die BetrachterInnen sich der Involvierung in die Installation nicht entziehen konnten.

Diese Art von Überinszenierung wirft die Frage auf, wo die konstitutiven Grenzen dieser Kunstpraxis verlaufen. Wie sich aus den Berichten über diese Ausstellung ablesen läßt, wurde ihre Praxis der Appropriation schon zu dieser Zeit gegenüber der gleichzeitigen historischen Ausstellung *Art about Art* hervorgehoben.⁴ Das Charakteristikum von Lawlers Fotografien bestand in ihren Bezügen zu Praktiken anderer KünstlerInnen – sie bewegte sich im gleichen künstlerischen Umfeld, in dem auch Levine und Prince aktiv waren⁵ –, und in ihrem selbsterklärenden Bezug auf die jeweiligen Präsentationsräume. In ihrer ersten Einzelausstellung in der Galerie Metro Pictures *An Arrangement of Pictures* (1982) zeigte sie bereits ihre Verfahrensweise, künstlerische Arbeiten anderer zu Bild-Arrangements zusammenzustellen.⁶ Lawler nahm über die Adressenliste der Galerie Kontakt zu Sammlern auf, um deren private Kunstsammlungen in Wohnungen zu fotografieren. Diesen Fotografien waren die hinteren Räume der Galerie vorbehalten, während Lawler im vorderen Raum Arbeiten von befreundeten KünstlerInnen zeigte⁷, die sie auf eine im Galeriekontext ungewöhnliche Weise präsentierte. Beispielsweise benannte sie das Arrangement (*Allan McCollum and other Artists*) *Lemon* (1981, Abb. 62) nach den Namen derjenigen KünstlerInnen, deren Bilder dort zusammengestellt waren und nach der Farbe des Wandhintergrunds, die das Arrangement zu einem Bild subsummierte. Die

¹ Louise Lawler, Adrian Piper & Cindy Sherman have agreed to participate in an exhibition organized by Janelle Reiring at Artists Space, 23.9. – 28.10.1979, New York.

² Geboren 1947 in Bronxville, New York (USA), B.F.A. an der Cornell University 1969.

³ Vgl. die Beschreibung von Louise Lawler und die ausführlichste Erläuterung bei Andrea Fraser, *In and Out of Place* (1985), in: Peter Weibel (Hg.), *KontextKunst. Die Kunst der 90er*, Köln 1994, 385.

⁴ Diese Ausstellung wurde bereits im Kapitel über die diskursive Formation der Appropriation art besprochen; Busche erwähnt Lawlers Installation als positives Beispiel; vgl. Ernst Busche, Bericht aus New York, in: *Das Kunstwerk*, 1/1979, 39.

⁵ Cameron zählt sie mit Cindy Sherman zu den vier wichtigsten FotografInnen bei Metro Pictures; vgl. Cameron, *Die Kunst und ihre Wiederholung*, a.a.O., 286.

⁶ Vgl. Kate Linker, *Rites of Exchange*, in: *Artforum*, November 1986, 99.

⁷ Cindy Sherman, Laurie Simmons, James Welling, Jack Goldstein, Robert Longo.

Heterogenität der Bilder wurde durch diesen einfachen Trick aus den Präsentationspraktiken des Museums des 19. Jahrhunderts zu einer homogenen Wandinstallation. Da sich keine verbindende Ikonografie feststellen ließ, entstand ein Pastiche völlig unterschiedlicher Bildelementen wie auf der Seite eines Kunstmagazins. Bestenfalls die Tatsache, daß alle KünstlerInnen aus dem gleichen sozialen künstlerischen Milieu stammen, könnte als verbindender Aspekt verstanden werden. Anstatt eigener Arbeiten präsentierte Lawler die ihrer Freundinnen und Freunde, wodurch sie eine auktoriale Verschiebung von der eigenen Produktion zur Reproduktion ihres sozialen Umfelds vollzog.

Mit einer anderen Verfahrensweise arrangierte Lawler die Arbeit (*Stevie Wonder*) *Livingroom Corner, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremain, New York City* (1984, Abb. 63). Sie dokumentierte das vorgefundene Arrangement und betitelte es nach den Namen des Sammlerehepaars und nach dem auf dem Fernsehmonitor erscheinenden Musiker. Ihre Fotografie würde in einer formalistischen Beschreibung wahrscheinlich als eine farblich und räumlich ausgewogene Komposition bezeichnet werden. Das bestandsaufnehmende Fotografieren mit einer konventionellen Kleinbildkamera läßt eine traditionelle dokumentarische Vorgehensweise vermuten.¹ Hinsichtlich ihrer plansymmetrischen Perspektive handelt es sich um eine Verfahrensweise der Reproduktion, die sich in den Konventionen von dokumentarischen Interieuraufnahmen beispielsweise von Walker Evans bewegen. Es handelt sich aber nicht um eine Dokumentation, weil Lawler mittels ihrer Betitelung und Inszenierung eigene Fragen stellt, die über ein dokumentarisches Interesse hinausgehen. Das wird besonders deutlich, wenn Lawler das Kunstwerk nur in einem Detailausschnitt fotografiert, dafür aber das bezeichnende Etikett lesbar wird. Die Verschiebung des Fokus vom Kunstwerk auf seine Klassifikation bringt seine Funktionalisierung, den Präsentationsort mit seinem Zweck und die jeweilige Art der Taxonomie in einen unmittelbaren Zusammenhang.² Einerseits deutet sich darin eine völlig andere Verfahrensweise hinsichtlich Funktion, Intention und Konzeption als in einer Ausstellungsdokumentation an; andererseits dokumentieren sich in den Differenzen der abgebildeten Signaturschilder die unterschiedlichen repräsentativen, ökonomischen oder politischen Absichten, die die jeweilige Institution mit der Präsentation verbindet. Auf keinen Fall bildet das traditionelle Original das Zentrum der Fotografie, sondern die Präsentationsweise. Da diese hier als wertbildende Genealogie der Besitzverhältnisse erscheint, läßt sich eine ähnliche Intention vermuten, wie sie im Kapitel B. II. 1. als konzeptuell-konkrete Präsentationsform von Hans Haacke anhand von Manets *Spargel-Stilleben* (1974) vorgestellt wurde. Das Bild, das traditionell durch seine idealisierte und zweckfreie Schönheit charakterisiert ist, erscheint nun als Verdinglichung eines obsessiven Besitzwunsches.

¹ Vgl. Johannes Meinhardt, Louise Lawler. Die Orte der Kunst – Kontext, Situation, Markt, in: *KontextKunst*, a.a.O., 171 und 173.

² Vgl. die Differenz zur Reprofotografie: Thomas Weski, *Kunst als Analyse. Zu den fotografischen Arbeiten von Louise Lawler*, in: Louise Lawler, *For Sale*, Ostfildern 1994, 53.

Lawlers künstlerische Praktiken lassen sich nicht auf eine einheitliche Verfahrensweise des Arrangements reduzieren, sondern erstrecken sich auf das gesamte Betätigungsspektrum der Kunst, in dem sie als Künstlerin, als Kuratorin und als Wissenschaftlerin agiert. Damit akzentuiert sie, daß »nicht nur die Künstler ästhetische Bedeutung und Werte« produzieren, »sondern auch oft anonyme Gruppen von Besuchern, Sammlern, Museums- und Galeriemitarbeitern, und schließlich der kulturelle Apparat, in dem sich diese Positionen voneinander abgrenzen.«¹ Mit dieser Vorgehensweise, mit der sie sich in der von ihr erwarteten Rolle differenziert verhält, behauptet sie sich als Künstlerin nicht nur symbolisch gegenüber ihrer Funktionalisierung, sondern thematisiert auch die unsichtbaren Konventionen. Dazu können die Titel ihrer Arbeiten als konzeptuelle und situative Aussagen gelesen werden, in die ihre für die selbe Arbeit oft wechselnden Legenden² miteinzubeziehen sind. Denn wie Solomon-Godeau betont, »it is the caption, after and above all, that establishes the meaning«³. Ein gutes Beispiel dafür ist Lawlers Titel für eine Installation: »Now That We Have Your Attention What Are We Going To Say?«⁴ In dieser Frage bezieht sie ihre eigene Praxis auf die der Konzeptkunst inhärente selbstkritische Frage nach dem Inhalt und der Intention im Verhältnis zur Präsentation.

Zu den von Lawler appropriierten Verfahrensweisen zählen auch ihre Pressemitteilungen⁵ und andere Paraphernalien, mit denen sie die traditionellen Medien der Kunst erweitert und trivialisiert: Streichholzheftchen, Einladungskarten, Trinkgläser und Flugblätter.⁶ Den Begriff »Paraphernalien« habe ich nicht nur gewählt, weil er das »Zubehör« der Institution benennt, sondern vor allem, weil damit auch das außer der Mitgift eingebrachte Sondervermögen einer Frau gemeint ist; Lawler bringt in diesem Sinne ihre Werbegeschenke ein, was in der konventionellen Ausstellungssituation doppelt unerwartet ist: sie kosten nichts, und sie multiplizieren ein künstlerisches Statement mit zeitgenössischen Werbemethoden. In Bezug auf diese zum Teil anonymen Verfahrensweisen erscheint es folgerichtig, daß sie es meist ablehnte, monolithische Kataloge über ihre

¹ Fraser, *In and Out of Place*, a.a.O., 348.

² Vgl. Johannes Meinhardt, *Substitute, Surrogate und Supplemente*, in: Allan McCollum, Richard Prince, Louise Lawler, Barbara Bloom, Larry Johnson, *Galerie Isabella Kacprzak*, Stuttgart o.J. (ca. 1987), 15.

³ Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, in: *The Art of Memory – The Loss of History*, New Museum of Contemporary Art, New York 1985, 48.

⁴ Bei der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Metro Pictures waren nur nachts durch das Fenster der Galerie auf eine Wand projizierte Dias zu sehen: *Slides at Night: Now That We Have Your Attention What Are We Going To Say?*, Metro Pictures 1985. Vgl. dazu: Fraser, *In and Out of Place*, a.a.O., 391.

⁵ Vgl. Camerons Hinweis auf die Pressemitteilung, in der Lawler und McCollum anlässlich ihrer Ausstellung in der Nature Morte Gallery die Schaffung eines dritten Kunstviertels nach Uptown und SoHo kritisieren; Cameron, *Die Kunst und ihre Wiederholung*, a.a.O., 299.

⁶ »Die Verwendung dieser Formate bedeutet eine doppelte Verlagerung: Sie bringt damit die oft unsichtbaren marginalen 'Krücken' der Kunst in die Galerie und siedelt die eigene Praxis an den 'Rändern' an, bei der Produktion, Adaptierung und der Kritik des Rahmens.« Fraser, *In and Out of Place*, a.a.O., 124.

Einzelausstellungen¹ zu produzieren oder Interviews zu geben, die immer mit der Erzeugung einer Authentizität das Ziel verfolgen, eine Höherbewertung der künstlerischen Arbeiten durch die Institution zu erreichen. Eine wichtige Bedeutung nimmt auch ihre Gestaltung des Layouts von kunsttheoretischen Büchern ein, womit sie ihre Strategie des Bildarrangements auf die zweidimensionale Ebene des Buches ausdehnt, das die Rezeption von dreidimensionaler Kunst reflektiert und beeinflusst.²

Für Lawlers Strategie scheint zunächst die Vorgehensweise entscheidend, daß ihre Fotografien den Rahmen von ausgewählten Kunstwerken erweitern, der sie konventionellerweise begrenzt, und so die Institution in ihr Bild konstitutiv einbezieht. Da Lawler jeweils sehr unterschiedliche Akzentuierungen vornimmt, läßt sich die Hypothese aufstellen, daß sie mit ihren Konzeptionen spezifische institutionelle Fragestellungen konzeptuell³ reflektiert und sich ihrer Rolle gegenüber differenziert verhält.⁴

3.3.2 Rezeptionsgeschichte: Decodierung des Repräsentationsregimes

Lawlers künstlerische Praxis wird wie die von Levine und Prince in ihrer ersten Rezeptionswelle von den *October*-AutorInnen als prototypisch postmoderne Kunst aus einer kritischen Konzeptkunsttradition abgeleitet; dazu setzt eine feministische Theoretisierung ein. Eine breitere Rezeption begann in Europa erst in der zweiten Hälfte der 80er mit ihrer Präsenz in Ausstellungen.⁵ Anfang der 90er Jahre spielte ihre Position dann innerhalb derjenigen Praktiken,

¹ Im ersten und lange einzigen erschienen Einzelkatalog bemerkt Gintz: »Zweifellos ist es ungewöhnlich – und irgendwie paradox – einen speziellen Katalog einer Künstlerin zu widmen, die es prinzipiell ablehnt, eine Machtposition einzunehmen.« Claude Gintz, *Das Gleiche und das Andere im Schaffensprozeß von Louise Lawler*, in: Louise Lawler, *What is the Same, Maison de la Culture et la Communication de Saint-Etienne*, 1986, 37. In einem Gespräch mit dem Autor sagte Lawler (New York 2.11.96), daß ihr die Vorstellung der Produktion eines Katalogs fremd sei, weil sie die hierarchische Position ablehne, beispielsweise Texte in Auftrag zu geben.

² Vgl. Wallis (Hg.), *Art after Modernism*, a.a.O., und: Crimp, *Über die Ruinen des Museums*. Mit einem fotografischen Essay von Louise Lawler, a.a.O.

³ »Lawler insists on the conceptual specificity of the exhibition format and the institution that engenders it.« Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, a.a.O., 52.

⁴ »Die Strategie von Lawler besteht darin, aus dem Rahmen, innerhalb dessen sie angehalten ist, sich zu bewegen, herauszutreten, um sich von ihm zu distanzieren, ohne sich deshalb gleichzeitig fiktiv ihm zu substituieren, wie dies Marcel Broodthaers ironisch getan hat.« Gintz, *Das Gleiche und das Andere*, a.a.O., 36.

⁵ Lawler war zwar in der Ausstellung *Extended Photography*, Wiener Sezession 1982, beteiligt, die Ausstellung wurde aber nicht diskutiert; auch im Rahmen der *documenta VII* fertigte sie eine Arbeit an, die bis zu Crimp, *Die Ausstellungskunst* (1984), in: ders., *Über die Ruinen des Museums*, a.a.O., 245. Unbeachtet bleibt. Lawlers erste Einzelausstellung in Europa: *What is the same?*, Saint Etienne 1986, a.a.O.; und ihre erste Gruppenausstellung ein Jahr später mit John Knight in der selben Institution.

die sich verstärkt auf ihre kontextuellen Rahmenbedingungen bezogen, eine zentrale Rolle.¹

Meist wurden Lawlers Arrangements in der Kunstkritik unter Reduktion ihrer Visualität² ausschließlich auf eine institutionskritische Funktion reduziert. Buchloh, der in den 80er Jahren mit Lawler zusammenlebte, verstand ihre fotografische Aneignung im Sinne von Hans Haackes Strategie³, der mit seinen Arbeiten Kunstgeschichte als kritische Ökonomiegeschichte schreibt. Buchloh sah in der Rede über die Appropriation art Fragen aufgeworfen, die den (physischen, sozialen und linguistischen) Ort thematisierten, womit seiner Meinung nach die Selbstverständlichkeit der Adressierung eines Publikums kritisiert wurde. Er markierte in den späten 70ern einen paradigmatischen Entwicklungssprung von der Konzeptkunst zu den Praktiken der KünstlerInnen Birnbaum, Holzer, Kruger, Lawler, Levine, Rosler.⁴

Unter den für diese Künstlergeneration bereits skizzierten Prämissen, der feministischen Kritik und der thematischen Erweiterung der traditionellen Konzeptkunst auf die Alltagswelt, bezeichnete auch Foster die Arbeiten von Lawler und Allan McCollum, die mehrfach zusammenarbeiteten, als neue Form der Kritik an der Institution; demnach bezogen sie die ökonomische Manipulation des Kunstobjekts auf die bisher unsichtbar gebliebene Figur des Sammlers.⁵ Dies folgte Fosters akademischer Vorgehensweise, mittels Historisierung eine eigene Neubewertung und Eingliederung in die Geschichte der Kunst vorzunehmen, die einerseits nicht so radikal ideologiekritisch argumentierte wie Buchloh und andererseits die von Owens in die Rede eingeführten Begriffe der Postmoderne entschärfte. Interessant ist die Parallelisierung der beiden künstlerischen Praktiken von Lawler und McCollum, trotzdem eine visuelle oder ikonografische Beziehung zwischen ihren Arbeitsweisen nicht evident ist.⁶ Fosters Vergleich implizierte ein gemeinsames Konzept, das auf das ökonomische Äquivalenzverhältnis⁷ zwischen dem Kunstwerk

¹ Vor allem das an der nachfolgenden US-amerikanischen KünstlerInnengeneration und ihren kontextspezifischen Verfahrensweisen interessierte deutsche Kunsttheoriemagazin *Texte zur Kunst* fördert den konzentrierten Blick auf die Praxis Lawlers. Im Katalog der Ausstellung *KontextKunst*, a.a.O., findet sich zwar die deutsche Übersetzung von: Fraser, In and Out of Place (1985), sowie: Meinhardt, Louise Lawler. Die Orte der Kunst – Kontext, Situation, Markt, die zusammen den Rezeptionsstand zu diesem Zeitpunkt spiegeln; die hegemoniale Behauptung dieser Ausstellung wird jedoch kritisiert in: Stefan Germer, Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext, *Texte zur Kunst*, Nr. 19, August 1995, 83ff. Vgl. auch: Stefan Römer, KontextKunst (Buchrezension), in: *Kunstforum International*, Bd. 130, Mai-Juli 1995, 471.

² Vgl. die Mißverständnisse, daß Lawler nicht an der Inhaltlichkeit und Visualität der abgebildeten Kunstwerke sowie nur an einer bestimmten Deutung interessiert sei, in: Dietmar Elger, Mit Louise Lawler an den Orten der Kunst, in: Louise Lawler, *For Sale*, Ostfildern 1994, 39.

³ Dies wird auch von anderen AutorInnen bestätigt: Vgl. Gintz, *Das Gleiche und das Andere*, 35; Linker, *Rites of Exchange*, a.a.O., 100; Fraser, *In and Out of Place*, a.a.O., 125.

⁴ Vgl. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, a.a.O., 49.

⁵ Vgl. Foster, *Subversive Signs*, in: ders., *Recodings*, a.a.O., 104.

⁶ Wie wenig sinnvoll es ist, Lawlers Bildauswahl zu beschreiben, zeigt sich bei folgendem Versuch: Elger, *Mit Louise Lawler an den Orten der Kunst*, a.a.O., 39.

⁷ Meinhardt betonte die ökonomiekritische Funktion von Lawlers Kollaboration mit Sherrie Levine A

als Ware, seinem symbolischen Wert und seiner Funktion als kulturelles Zeichen zielt.¹ Denn mit ihren Arrangements von Bildern rahmte Lawler die Arten verschiedener – musealer, unternehmerischer, privater – Sammler, die den Wert ihrer Kunstsammlungen durch die Investition in Kunstobjekte als Luxuskapitalanlage zu steigern suchen. Sie referierte auf einen räumlichen und textuellen institutionellen Code, der einen Stammbaum von Künstlern, Besitzern und Experten darstellt und die Kunst dominiert von individuellem Geschmack, Hierarchien, Prestige oder Investmentcharakter präsentierte.² Dies wurde in den Fotografien von korporativen Sammlungen deutlich, wenn nicht nur die Arbeitsplätze, sondern auch der betriebseigene Wachmann in einem ästhetisierten Kontext erschien³. Lawler macht in diesem Sinne die Arbeitsteilung klar, die die hierarchischen Funktionen und generischen Formen der Kunst hervorrufen – das heißt, wer kreiert was, für wen, in welcher Privilegien- und Werteordnung?⁴ Lawlers Arbeiten existierten, so Foster, jedoch nur innerhalb der Institution.⁵ Dabei ist sich Foster unsicher, ob Lawler diese institutionelle Ordnung der Kunstaussstellung, der Zirkulation und Konsumtion subvertiert. Diese in der Kritik wiederholt gestellte Frage, ob Lawler (vgl. auch Levine und Prince) sich der Institution bedient, um Kritik zu üben, oder ob sie von dieser Institution dominiert wird, ist ein Topos der Kunstkritik⁶, der solange existiert, wie die KritikerInnen die Kritik nicht auf ihre eigene Position anwenden. Denn würde Lawler sich nicht der Ausstellungsinstitution bedienen, könnte sie nicht von den jeweiligen

Picture is No Substitute for Anything, die darauf anspielt, daß das Kunstwerk in den 80er Jahren zunehmend zum Investitionsgut gerät: »So wird es zu einem echten Analogon zum allgemeinsten Äquivalent, dem Geld, das keinen eigenen Wert und keine Bedeutung hat, weil es sich in jeden und jede verwandeln kann. Kunst kennt dann keine inhaltlichen Kriterien mehr: Kunst ist, was als Kunst in den entsprechenden Institutionen funktioniert, was in den ökonomischen Kreislauf eintritt.« Er unterscheidet zwischen »Museum, Privatsammlung, Konzern«; sie »bringen verschiedene Werte hervor; was sich durchhält, ist einzig und allein die abstrakte Identität als Wert, einem leeren Signifikanten entsprechend.« Meinhardt, Substitute, Surrogate, Supplemente, c.) L. Lawler, a.a.O., 13.

¹ Wie Fraser darstellt, läßt sich die künstlerische Mehrarbeit, ein Surplus aus den Begriffen Kreativität und Originalität, besonders gut an McCollums radikal reduzierten Bildern auf die minimal differenten Serien der *Plaster Surrogates* beobachten; vgl. Andrea Fraser, Allan McCollum (1986), in: *KontextKunst*, a.a.O., 161ff. Auffällig ist dabei, daß sie aufgrund ihrer anikonischen Unverwechselbarkeit innerhalb von Lawlers Arrangements selbst ikonische Funktion erlangen.

² Vgl. Foster, *Subversive Signs*, in: ders., *Recodings*, a.a.O., 104.

³ Krauss betont Lawlers Komplizenschaft mit dem Spektakel der Kultur; doch während sie hinsichtlich Lawlers »Briefbeschwerern« einen eindeutig voyeuristischen mit dem fotografischen Blick analogisiert, vgl. Rosalind Krauss, *Souvenir Memories*, in: *Aperture*, Nr. 145, 1996, 39, hält Germer diesen zwar für privat und obsessiv, aber nicht für voyeuristisch, vgl. Stefan Germer, *Member of the board*, in: *Texte zur Kunst*, Nr.16, Nov. 1994, 200.

⁴ »Sie [die Arrangements] stellen die Frage, ob nicht die Autorität der Institution und eine exklusive Sammlerkaste die primären Ausstellungsgegenstände sind« A. Fraser, *In and Out of Place*, a.a.O., 390.

⁵ Vgl. Foster, *Subversive Signs*, in: ders., *Recodings*, a.a.O., 106.

⁶ Wie Serge Guilbaut zeigt, verfolgt diese Frage seit dem in der *Partisan Review* veröffentlichten Text von Leo Trotzki, *Kunst und Politik* (1938) die US-amerikanische Diskussion um die kritische Funktion der Kunst; vgl. Serge Guilbaut, *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg* (1983), Dresden, Basel 1997, 53.

AutorInnen wahrgenommen und kritisiert werden.¹ Diese für die letzten drei Kapitel zentrale Fragestellung wird im folgenden vor dem Hintergrund eines wichtigen Aspekts der Kunsttheorie der 70er Jahre behandelt.

Ende der 80er warf eine konservative Kunstkritik Lawler anlässlich ihrer Ausstellung in der Galerie *Metro Pictures* vor, ihre mittlerweile überbekannte »Anti-art« sei nicht mehr intellektuell provokativ, sondern unfähig, zu »positiver Kritik« zu gelangen. Jenseits der Beantwortung der Frage, was »positive Kritik« sei, wurde behauptet, es handele sich um einen »neo-Marxist didacticism«.² Wandte sich diese Kritik noch offen gegen die Interpretation der diskursiven Formation der Appropriation art, fanden sich in den 90ern zunehmend unkritisch simplifizierende Darstellungen von Lawlers Strategien im Sinne einer Negation der ideologiekritischen Theoreme in eine Stilgeschichte der Nachahmung oder gar in einen »Stil der Postmoderne«³. Die dort vollzogene Nivellierung von Lawlers Arrangements und der konzeptuellen Dokumentarfotografie von Museumsräumen, wie sie beispielsweise Thomas Struth praktiziert, schien zwar aus der reinen Anschauung thematisch nachvollziehbar; die Berücksichtigung aller anderen konzeptuellen Begriffe mußte jedoch eine starke Differenzierung hervorheben; abgesehen davon, daß bei Struth formale Mittel wie Wandbeschriftungen außerhalb der Fotografie völlig fehlen. Konnte Wolfgang Kemp's Text *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*⁴ noch allegorisch mit Abbildungen versehen werden, die sich dem Thema der Fotografie von Präsentationsräumen widmete, ohne deren unterschiedliche konzeptuelle Formationen anzuzweifeln, so muß angesichts der reibungslosen Integration von Lawlers Arrangements in einen Raum mit den Fotografien der Becher-Schule (Hamburger Kunsthalle) gefragt werden, welcher Akt der diskursiven Entkontextualisierung dieser Funktionsänderung vorausgegangen war? Ihre diskursive Differenz wird im ausliegenden Faltblatt in ihr Gegenteil verkehrt: Aus Lawlers Arrangements wurde nun eine »objektive« Fotografie, die nicht arrangiert oder inszeniert ist.⁵ Ihre Vielschichtigkeit macht Lawlers

¹ Mit ihrer eindeutig kritischen Darstellung der US-amerikanischen Rüstung und der Intervention in Nicaragua in ihrer Arbeit *Enough* nimmt Lawler politisch Stellung; als hochrepräsentativen Ort dieser Kritik wählt sie ihre Einladung in den Projektraum des Museum of Modern Art; Vgl. *Enough*, MoMA New York 1987.

² Vgl. Ken Johnson, Louise Lawler at Metro Pictures, in: *Artnews*, Nov. 1989, 191.

³ Beispielhaft sei hier Markus Brüderlins Kapitel *Die Dialektik des postmodernen Kunstwerks* angeführt (wobei der Titel in sich widersprüchlich ist und einen symptomatischen Einblick in die verkürzte Rezeption der von den October-AutorInnen entwickelten Theorie bietet), in dem er Lawlers mit Thomas Struths Museumsfotografien als eine identische Konzeption behandelt. Struth geht aber von einer grundsätzlich anderen Verfahrensweise aus, die genealogisch auf die konzeptuelle Dokumentation von Hilla und Bernd Becher zu beziehen ist; vgl. Markus Brüderlin, Beitrag zu einer Ästhetik des Diskursiven. Die ästhetische Sinn- und Erfahrungsstruktur postmoderner Kunst, in: Jürgen Stöhr (Hg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, 303.

⁴ Wolfgang Kemp, *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 2, 1991, 99f.

⁵ »Da sie weder ihre Motive arrangieren, noch die Abzüge technisch verändern, spricht man von ihrer Arbeit als »objektiver« Photographie etwa im Gegensatz zur inszenierten Photographie von Jürgen Klauke und Urs Lüthi.« Hanna Hohl, »Der klare Blick«, Andreas Gursky, Candida Höfer,

Arrangements für unterschiedlichste Präsentationskonzepte im Hochkunst-Bereich des Museums anschlussfähig. Diese Eigenschaft ermöglichte es ihnen auch, sich wie Agenten in fremdes Terrain einzuschleichen. Auf jeden Fall scheint diese Adaption entweder nur aufgrund der geglückten Verdrängung der poststrukturalistischen Diskussion in der deutschen Kunsttheorie möglich zu sein, wodurch eine sensible Umgangsweise mit der diskursiven Formation der Kunstpraxis unterblieb.¹ Oder die kritische Frage Fosters, ob Lawlers Konzept sich letztlich der Rückaneignung durch die Institution widersetzen kann, muß hier negativ beantwortet werden.

Die von den TheoretikerInnen der postmodernen Appropriation art vertretene Kritik des ökonomischen Äquivalenzprinzips relativierte zwar konstruktiv die methodische Dominanz formalistischer Ansätze einer institutionellen Taxonomie. Allerdings fixierte sie Lawlers Praxis auf eine eindeutige Konzeption von Kritik, die zumindest in situ hinterfragt werden muß. Der folgende Titel einer Fotografie ist in diesem Sinne als eine selbstreflexive Aussage zu verstehen: »This discourse is not only what you see, it is through which you see.« Der geöffnete Kamerafokus, der auch den räumlichen Kontext in die Fotografie einbezieht, bewirkt zunächst, daß der Rahmen des Bildes zu sehen ist und deshalb relativiert wird, weil er, selbst als Grenze konzipiert, nun zum Bild und zum Thema wird.² Das gelingt Lawler mit drei Verfahrensweisen: erstens verschiebt sie den Rahmen vom Bildrand auf einen Raumausschnitt; zweitens versieht sie ihre Fotografien mit den Namen derjenigen Künstler, deren Arbeiten in dem Arrangement vorkommen; und drittens zwingt sie die BetrachterInnen dazu, diese Sichtbarkeitsschichten zur Kenntnis zu nehmen, durch die Titelgebung wie durch die Betonung der technischen und repräsentativen Hilfsmittel der Galerie.³ Diese ineinanderverschachtelten Rahmensetzungen demonstrieren einen selbstreflexiven Umgang mit dem Medium⁴, der eine Fototheorie in Frage stellt, die von einer Abbildung dessen spricht, was nur »einmal stattgefunden«⁵ habe; außerdem beziehen sie sich auf die BetrachterInnen, von

Axel Hütte, Louise Lawler, Thomas Ruff, Jörg Sasse, Thomas Struth, (Faltblatt) Hamburger Kunsthalle 1997.

¹ Wenn man bedenkt, daß Jacques Derridas *Die Wahrheit in der Malerei* (1978) erst 1992 in deutscher Sprache erschienen ist, während die englische Übersetzung bereits 1979 in *October 9* in Auszügen veröffentlicht wurde, erklärt das bedingt die fehlende deutsche Rezeption der Appropriation art, kann aber nicht als Entschuldigung dafür herhalten.

² »Worauf es im Grunde genommen dem Museumsdispositiv ankommt, ist, einem Publikum, das sich hauptsächlich aus Mitgliedern der mittleren und höheren Gesellschaftsschichten zusammensetzt, eine Gesamtheit von Symbolen zur Verfügung zu stellen, mit denen es sich auf positive Weise identifizieren kann. Das anerkannte Produkt individueller Subjektivitäten bietet sich dem Voyeurismus des Besuchers dar, und zwar mit der Autorisation der Institution. Diese Situation kehrt Lawler um, indem sie nun die Institution selbst ausstellt.« Gintz, *Das Gleiche und das Andere*, a.a.O., 35.

³ Vgl. Meinhardt, Louise Lawler: Die Orte der Kunst – Kontext, Situation, Markt, in: *KontextKunst*, a.a.O., 171–173.

⁴ »The action in this photographs repeats indefinitely what we see is not a captured 'moment', but a selfreflexive camera turned on its subject, relentlessly (re)photographing itself.« Fred Fehlau, Louise Lawler, *Doesn't Take Pictures*, in: *Artscribe*, Mai 1990, 65.

⁵ Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (1980), Frankfurt/M.

denen angenommen wird, daß sie das Bild an einem anderen Ort unterschiedlich betrachten.¹ Auf diese Weise wurden Lawlers fotografische Wiederholungen als systematisch analytische Blicke in die institutionelle Struktur der Kunst verstanden, die in genealogischem Bezug zu Daniel Burens *in situ*-Theorie² stehen.

Mit seinen seit 1967 in öffentlichen Räumen angebrachten ca. 8,7 cm breiten Streifen negierte Buren in einem Zug die Originalität der Malerei und den Mythos vom kreativen Künstler zu einem Readymade. Die Streifen wiederholen sich selbst hinsichtlich ihres Formats und variieren in jeder neuen Arbeit nur in ihrer Farbe. Burens *in situ*-Arbeiten können als eine Antwort auf die amerikanischen ortsspezifischen und nichtrelationalen Skulpturenserien der Minimal art gesehen werden.³ Mittels der Reduktion auf Streifen wird das Visuelle ihres Erscheinungskontexts aufgewertet; die Wiederholung des gleichen Motivs verdeutlicht Veränderungen ihres Kontexts bezüglich der Rezeption und Interpretation, was als analytischer Akt der Kritik gedacht ist.⁴ Die kunst-, medien- und erkenntniskritische Konzeptkunst bekam bei Buren einen typisch europäischen, ideologiekritischen Akzent, wie ihn auch sein Künstlerfreund Marcel Broodthaers vor einem marxistischen Theoriehintergrund formulierte. Denn Burens Grundsatz, kein Atelier zu haben, verbindet sich mit seiner These, daß ein Kunstwerk erst dann und dort entsteht, wenn es von jemand anderem als den KünstlerInnen selbst betrachtet wird.⁵

Lawler wiederholt fotografisch diesen Akt der Veröffentlichung, der das Kunstwerk erst entstehen läßt. Anders als Burens Reduktion des Kunstwerks auf Streifen und den textuellen Kommentar reproduzieren Lawlers Fotografien komplexe Bildarrangements von Orten, an denen bereits Kunst inszeniert wurde. Ihre Wiederholungen von realen Ausstellungssituationen schreiben jedoch, im

1989, 12.

¹ Fehlau verdeutlicht dies an der Fotografie *Bought from Leo*, die eine frühere Museumssituation darstellt, in die nun diese Fotografie eingefügt, selbst auf einer neuerlichen Fotografie erscheint; Fehlau, Louise Lawler, *Doesn't Take Pictures*, a.a.O., 62ff.

² Vgl. den Hinweis auf die Theorie des *in situ*: Gintz, *Das Gleiche und das Andere*, a.a.O., 34ff; Fraser, *In and Out of Place*, a.a.O., 385; Linker, *Rites of Exchange*, a.a.O., 99.

³ Dieses Thema zieht sich durch die gesamten Arbeiten Burens, aber besonders in: *Notizen über die Arbeit im Verhältnis zu den Orten, in die sie sich einschreibt [...]*, in: Daniel Buren, *Achtung! Texte 1967–1991*, Dresden u. Basel 1995, 202ff.

⁴ »Wer oder was hätte sich also wirklich verändert? Die Arbeit im Grunde oder der Blick, den man auf sie wirft? Bei meinem Versuch, die Verschiebungen aufzuzeigen, die sich hier vollziehen, habe ich mit Bedacht ein von der Erscheinungsweise her repetitives Werk gewählt. Denn Verschiebungen der Interpretation und gewandelte Einschätzungen sind natürlich augenfälliger, wenn sie scheinbar identische Werke betreffen, als wenn die gleichen gewandelten Einschätzungen Werken von völlig unterschiedlicher Konzeption zukommen.« Daniel Buren, *Das Dritte Auge*. Schriftl. geführtes Interview von Doris Krystof mit Daniel Buren, in: ders., *Erscheinen, Scheinen, Verschwinden*, Düsseldorf 1996, 154.

⁵ »Wer das Werk selbst und das, was sich darin einschreibt bzw. sich in ihm verbirgt, als einzige wichtige Frage ansieht und dabei z. B. den Ort vergißt, an dem es gezeigt wird, der beschränkt sich auf Teilfragen, die jederzeit zu akzeptablen Lösungen führen (wie in der Kunstgeschichte).« Buren, *Grenzen/Kritik*, in: ders., *Achtung!*, a.a.O., 140.

Gegensatz zu Buren¹, keinen modernistischen, dialektisch-analytischen Betrachterblick vor², sondern öffnen vielfältige Betrachtungsoptionen; insofern sind Lawlers Fotografien als ortsspezifische Blickkompilationen aufzufassen, deren Komplexität sich mit der Dokumentation ihrer eigenen Installation erweitert. Diese Ortsspezifität, das heißt die Abhängigkeit der Interpretation der Fotografien von ihrem Präsentationsort, wird durch integrierte Wandbeschriftungen und Serialisierung unterstützt.

Wenn sie in einem Titel fragte: »Is it the work, the location or the stereotype that is the institution?«³, wird der in ihrer Rezeption hergestellte Bezug zur Grundfrage der Ästhetik virulent: Was ist die Kunst, woraus besteht sie, wo ist sie zu finden?⁴ Lawlers Fotografie »Sappho and Patriarch«, zu der ihre Frage den Untertitel bildete, modellierte aus einem dunklen Raum eine klassische Statue der griechischen Dichterin, der sich aus dem Hintergrund eine männliche Büste zuwendet.

Owens kommentiert den Ende der 70er Jahre in *October* veröffentlichten Text »Parergon« von Jacques Derrida, in dem der Rahmen als der von der Ästhetik am wenigsten beachtete, aber sehr wichtige Konstitutionsmechanismus für das Kunstwerk und die philosophische Wahrheitssuche untersucht wird.⁵ Derrida – mit der Dekonstruktion des dem metaphysischen Erkenntnisystem inhärenten Verhältnisses zwischen Subjekt (als Wissendes, Sehendes) und dem Objekt (als Gedachtes, Gesehenes) beschäftigt – ortet den Grund dafür, daß das Kunstwerk als idealer Raum der ästhetischen Autonomie gelten kann, genau in der von Kant vorgenommenen Exklusion des Parergons aus dem eigentlichen Kunstwerk. Insofern bildet das Parergon als Bildrahmen den Abgrund – in Kants Worten die »große Kluft« – zwischen der kategorisierenden ästhetischen Praxis, die den Sinn traditionell im Inneren situiert, und der Kunstpraxis. Derrida vermeidet in seiner dekonstruktiven Lektüre, eine Gegenästhetik vorzuschlagen, sondern beschreibt das Parergon als die diskursive Instanz, die mittels der institutionellen Rede das Kunstwerk an dem jeweiligen Ort definiert. So kann es als Ausgangspunkt für eine Transformation der Ästhetik dienen,

¹ Vgl. zum Begriff der Wiederholung bei Buren: Ibid., 70ff.

² Vgl. Burens modernistischen Begriff: »Skalpelle für den Blick«; ders., *Das dritte Auge*, a.a.O., 141.

³ Louis Lawler, *Sappho and Patriarch* ('Is it the work, the location or the stereotype that is the institution?'), 1984.

⁴ Vgl. die Rezeption der Texte von Owens bei: Dent, *Already-made 'Female'*, a.a.O., 21.

⁵ Owens leitet seinen Text (vgl. Craig Owens, *Detachment: From the parergon*, *October*, Nr. 9, Sommer 1979, 42) mit folgendem Zitat Derridas ein: »so daß man [...] zu diesem geheimen Einverständnis (...) käme: zwischen der Frage („Was ist die Kunst?“, „Was ist der Ursprung des Kunstwerkes?“), „Was ist der Sinn der Kunst und der Geschichte der Kunst?“) und der hierarchischen Klassifikation der Künste. Wenn eine Philosophie diese Frage wiederholt, ohne sie zu transformieren, ohne sie in ihrer Form, ihrer Frageform, ihrer onto-interrogativen Struktur zu zerstören, so hat er bereits den gesamten *Raum* den diskursiven Künsten, der Stimme und dem *Logos* unterworfen. Man kann es verifizieren: die Teleologie und die Hierarchie sind in der äußeren Erscheinungsform der Frage vorgeschrieben.« Jacques Derrida, *Parergon*, in: ders., *Die Wahrheit in der Malerei* (1978), Wien 1992, 39.

meint Owens.¹ Der Rahmen ist die Brücke, die das Kunstwerk zum Symbol für die Schönheit werden läßt und umgekehrt alle Kunst zum Symbol für die Moral.² Dabei wird vor allem die Abhängigkeit des Kunstwerks von seinem Kontext wichtig, der den metaphorischen Rahmen bildet.³

Demnach müßte, wenn Lawler diesen Rahmen nicht nur aus dem Bilderrahmen, sondern auch mittels der abgebildeten Etiketten definiert und auf den Umraum bezieht, seine jeweilige institutionelle Funktion abbilden; und es müßte möglich sein, dieses Beiwerk des eigentlichen Kunstwerks als Übergang zu seinem sozialen Kontext zu betrachten, ohne jedoch einer methodisch blinden Analogie zu verfallen.⁴ Darin kann die rhetorische Figur des »mise en abyme«⁵ erkannt werden, mit der Derrida die Darstellung der in die künstlerische Praxis involvierten Kritik der eigenen Praxis benennt.⁶

Die BetrachterInnen versuchen, so Fehlau, indem sie die Position der Kamera einnehmen, zusammen mit der Überwindung des fotografischen Akts und dem Akt des Schauens Lawlers Arbeit zu vollenden. Für verschiedene Fotografien Lawlers konstatierte Fehlau jeweils unterschiedliche Verhältnisse zwischen BetrachterInnen, dem betrachteten Objekt und dem Raum und der Zeit, in der diese Betrachtung passiert.⁷ Dies erreicht Lawler hauptsächlich dadurch, wie

¹ Owens, Detachment: From the *parergon*, in: ders., *Beyond Recognition*, a.a.O., 38.

² Vgl. *ibid.*, 36.

³ Mark Wigley entwickelte interessante Gedanken zum Verhältnis Architektur und Philosophie aus Derridas dekonstruktivem Ansatz: Mark Wigley, *Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom*, Basel u. Berlin 1994.

⁴ »Kontext und Text 'aus einem Guß', das ist vielleicht, ab einem bestimmten Zeitpunkt, die Wunschvorstellung der Künstler und etwas später die der Kunstwissenschaftler, aber das ist nicht der Gang der Dinge. Nicht der große Plan, sondern die Gemengelage hält das Material zusammen.« Kemp, *Kontexte*, a.a.O., 100. Der Kontext darf nicht mit dem Text des Kunstwerkes gleichgesetzt werden, wie es mißverständlich geschieht bei: Elger, *Mit Louise Lawler an den Orten der Kunst*, a.a.O., 39.

⁵ Indem Derrida sich selbst beobachtend formuliert, wie er über sein Fortschreiten im Text reflektiert, kommt er zu den Figuren des Kreises und des Abgrunds, die das *mise en abyme* symbolisiert; eine Anmerkung erklärt den Begriff: »Der Ausdruck *abîme* (oder auch *abyrne*) spielt für die Argumentation DERRIDAS eine ganz zentrale Rolle. Für sich allein genommen bezeichnet er den Abgrund im eigentlichen und übertragenen Sinne, die vielfach auftauchenden Konstruktionen wie *en abyme* oder *mise en abyme* verweisen aber auf seine Bedeutung für die Wappenkunde, die auf die Darstellungstechnik des Abbildens von Wappen in Wappen verweist. [...] Aber diese Bedeutung des inneren Spiegels, der Öffnung eines Abgrundes reproduzierender Einschlüsse, findet sich gleichermaßen im Theater- und Kunstbereich als Spiel im Spiel und als Bild im Bild (vgl. Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essay sur la mise en abyme*, Paris 1977).« (Anmerkung) Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, a.a.O., 445.

⁶ Der Begriff des *mise en abyme* als Selbstreflexivität, der von André Gide eingeführt wurde, gilt Owens als Charakteristikum postmoderner Kunstpraktiken, wird von ihm aber schon in früheren künstlerischen Beispielen beobachtet. Vgl. Craig Owens, *Photography en abyme* (1979), in: ders.: *Beyond Recognition*, a.a.O., 16ff.

⁷ Vgl. Fred Fehlau, *Louise Lawler doesn't take Pictures*, *Artscribe*, Mai 1990, 64f.

sie rahmt, wie sie Objekte ein- oder ausschließt oder als haupt- oder nebensächlich positioniert.¹ Insofern werden Lawlers Arrangements, Kompilationen oder Rahmungen als »syntagmatisch«² gedeutet, das heißt die Relation ihrer Bestandteile betreffend. Schließlich behaupten die Fotografien gerade deshalb eine Differenz zur traditionellen Kunstfotografie, weil sie mittels unkünstlerischer Verfahrensweisen wie der Dokumentar- oder Reprofotografie einen anderen Gebrauch nahelegen.

Darüberhinaus kann man jedoch fragen, wie die Konzeption eines spezifisch weiblichen Blicks zu verstehen ist, die diese »counterideology of contextualism«³ anlegt. Oder entzieht ein solcher Blick sich gerade der Homogenisierung eines eindeutigen Begriffs, wie es für eine Ikonographie typisch, nicht jedoch wie es für eine konzeptuell-ikonologische Archäologie des Bildes im Sinn Foucaults oder Panofskys verstanden würde? Müßte eine traditionelle Ikonographie – mit ihrer Suche nach dem Ursprung – nicht genau die Kategorisierungen vornehmen, die die eben errungene Heterogenität wieder ausschließt? Kann demgegenüber eine konzeptuell-ikonologische Bildarchäologie Lawlers Rahmenverschiebungen integrieren, ohne ihre Ursprungslosigkeit zu negieren?

Den feministischen TheoretikerInnen galten Lawlers Arbeiten als »geschlechtlich differenziert«⁴, insofern sie die männliche Dominanz in der Kunst und ihre sozialen und institutionellen Rahmenbedingungen thematisierten und kritisierten. In ihrer Arbeit *Patriarchal Roll Calls* (1983)⁵ machte sie dies spielerisch deutlich. Indem jeweils alphabetisch die Namen von Künstlern, die in der zeitgenössischen Kunstgeschichte gerade eine Rolle spielten (von Acconci bis Weiner), von einer piepsenden Vogelstimme aus einem Lautsprecher ertönt, wurde nicht nur die herrschende Geschichtsschreibung persifliert, die damit beschäftigt ist, Namensreihen aufzustellen und zu wiederholen; Lawler schien damit auch suggerieren zu wollen, daß die Konstruktion einer weiblichen Identität, »ohne die das Weibliche nur auf eine Identifikation mit dem begehrten Objekt reduziert ist, oder darauf, sich masochistisch mit einem männlichen Helden (Künstler) zu identifizieren, innerhalb einer patriarchalischen Gesellschaft genauso problematisch in der Kunst wie im Leben bleibt.«⁶ Während Sherrie Levines Refotografien nicht nur hinsichtlich der Farmerfamilien interessieren, sondern auch im Hinblick darauf, wie ihre fotografische Darstellung der »anderen« kulturell codiert ist – das heißt, wie das Blickregime eine geschlechtliche

¹ »Thus, framing functions not as conventional compositum, but as a manipulation of such conventions.« Ibid., 65.

² Vgl. Gintz, *Das Gleiche und das Andere*, a.a.O., 35; und: Meinhardt, *Substitute, Surrogate und Supplemente*, C.) Louise Lawler, a.a.O., 13.

³ Linker, *Rites of Exchange*, a.a.O., a.a.O., 99.

⁴ Gintz, *Das Gleiche und das Andere*, a.a.O., 37; Linker, *Eluding Definition*, a.a.O., 64.

⁵ Recorded and mixed by Terry Wilson, 7 min., Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut 1984, in: Louise Lawler, *What is the Same?*, a.a.O., 18.

⁶ Gintz, *Das Gleiche und das Andere*, a.a.O., 37.

Differenzierung figuriert –, so sind Lawlers Bildarrangements nicht nur hinsichtlich der Institutionen interessant. Da der auf den Etiketten erscheinende Künstlername meistens der des Vaters ist, markiert Lawler zunächst ähnlich wie Levine die männliche Dominanz in der Institution im Sinn der feministischen Kunstgeschichte.¹ Lawlers fotografische Fokussierung der Signaturschildchen und die Fotografien von Arrangements mit wechselnden Angaben bedeuten aber auch eine gezielte Lenkung des Betrachterblicks auf die institutionellen Rahmenbedingungen.² Vor allem weist sie die Betrachterkonventionen zurück, da nach ihrer Perspektivverschiebung und Fokuserweiterung nicht nur das Wiedererkennen und Benennen mit Künstlernamen – jene Funktion aus Subjekt und Objekt – behindert wird, sondern wegen des Umfangs des Signatortextes auch ihre eigene Taxonomierung verkompliziert. Eine ikonografische oder rein visuelle Reduktion auf ein autonomes Bild wird von ihr ausgeschlossen und stattdessen eine Rezeptions- und Sammelgeschichte reflektiert, deren Konstitutionsmodus – Obsession relational zu Wertbildungsprozessen – thematisiert wird.³ Da der Künstlername, der traditionell als Garant für das Original steht, auf Lawlers Ausstellungsdisplay verschwindet oder in viele aufgespalten wird und so eine ikonografische wie eine konzeptuelle Eindeutigkeit demontiert, findet mit der Zerstreuung des traditionell autonomen, monolithischen Kunstwerks auch die des Betrachters statt.⁴ Denn anders als bei Sherrie Levines Autordekonstruktion, die einen wiedererkennenden Blick impliziert, erfolgt

¹ Fraser meint: »Der Eigename, der die wesentliche, doch konstruierte Identität eines Ichs bezeichnet, definiert das Subjekt als solches in der Sprache und vor dem Gesetz. Durch den Eigennamen werden Individuen in hierarchische Systeme eingeordnet; sie identifizieren sich mit ihrem Rang oder werden mit diesem identifiziert. Die herkömmliche Kunstpraxis, die um die Signatur herum, d.h. um alles, was ein Kunstwerk als einen Pollock etc. ausweist, organisiert ist, legt den Eigennamen als etwas dem Kunstobjekt Innewohnendes fest; somit werden die Künstler in ein System der institutionalisierten Subjektivität eingesperrt. Und die institutionelle Zurschaustellung von Eigennamen, die die Urheber oder Eigentümer von Objekten ausweisen, definiert diese Subjektivität in Form von Konsum und Eigentum.« Fraser, *In and Out of Place*, a.a.O., 391.

² »More precisely, Lawler's art practice investigates the apparatus through which the female artist is threaded (or rather keelhauled). Her work targets the phallocentricity of the apparatus, and integral to that aim, the scrutiny of the patriarchal constitution of those institutions that continue to constitute cultural representation.« Torry Dent, *Already-made 'Female'*. Louise Lawler, *Parachute 76*, Montreal, Okt./Nov. 1994, 20f.

³ »Anstatt mit einer 'Reihe von Meistern' konfrontiert zu werden, „von denen jeder seine persönliche Vision anbietet“ und damit eigentlich nur ebenso viele Paradigmen des Kunstwerkes schlechthin, wird der Besucher von dieser Abbildung der permanenten Sammlung in der Installation von Lawler dort, wo ein Anspruch auf unabhängige Gesamtheit bestanden hat, nur eine Fragmentierung wiedererkennen und dort, wo Originalität gefordert wurde, nur eine Wiederholung. Der Besucher wird aufgefordert, anstatt einer paradigmatischen Reihenfolge von Bedeutungen (of signifiers), eine syntagmatische Beziehung zu betrachten, die der Beginn eines anderen ästhetischen Ansatzes sein könnte als der der Museumsinstitution.« Gintz, *Das Gleiche und das Andere*, a.a.O., 34f.

⁴ »Die 'sekundäre' Strategie Louise Lawlers wird auch verständlich, wenn sie in Bezug zur 'primären' Stellung des Künstlers als Demiurg gesetzt wird, der absoluter Herrscher über seine eigenen Werke ist [...] Louise Lawler, weit davon entfernt, sich eine fremde Identität aneignen zu wollen ('die Frau, die den Mann spielt'), macht sich daran, die einzige erlaubte Identität zu verschleiern. Auf diese Weise nimmt sie genau das, was die Institution erhalten und bewahren soll, ernsthaft auseinander.« *Ibid.*, 37f.

bei Lawler eine Aufsplitterung in viele Betrachterperspektiven, die nicht mehr synchron von einer Perspektive aus nachvollzogen werden können oder gar eine Leerstelle bilden – wie die Installation *For Presentation and Display: Ideal Settings*¹ zeigt, die Lawler in Kollaboration mit Allan McCollum realisiert². Da das Repräsentationssystem männlich konnotiert scheint, impliziert es eine institutionelle Fälschung. Deshalb läßt sich zwischen der Rezeption einer erfolgreichen Fälschung und den Strategien Lawlers eine Parallele ziehen: Beide funktionieren in einem kulturellen System, das sie von ihrer Konzeption her ablehnen; der Unterschied besteht allerdings für das Fake darin, daß Lawlers Arbeiten sich selbstreflexiv dazu äußern. Das institutionalisierte Wertesystem und das entsprechende Konsummodell werden grundsätzlich in Frage gestellt.³

Anhand von Lawlers Reflexion der Darstellungsinstrumente wurde die Kohäsion zwischen den Begriffen der männlichen Autorität und der Institution wahrnehmbar: Sie überführte die Begriffe des Eigennamens, der Signatur und die damit assoziierte Eroberung des Raumes in eine Strategie, wobei der Fotoapparat als Instrument der geschlechtlichen Positionierung diente: Das schauende Subjekt⁴ genoß die Fotografie, obwohl der Blick durch die Vielzahl der suggerierten Konstellationen irritiert war. Dies schloß eine leichte Konsumierbarkeit im Sinne des Blickregimes aus. Denn bezieht man Lawlers konzeptuelle Operationen am Blick auf ihre Darstellungsweisen, wird jede Form ihres Sprechens über Bilder in Bildern (Fotografien) eine Reflexion der BetrachterInnen, die gerade sprechen. Die BetrachterInnen werden mit ihrem eigenen »Ich« konfrontiert, weil sie nur finden, was sie schon gesehen oder schon gelesen haben.⁵ Lawlers Praxis kann nur funktionieren, wenn sie Warenform annimmt – auf der Ausstellungsebene sichtbar wird. Wenn sie sichtbar werden will, muß sie sich den Konventionen des Marktes anpassen, das bedeutet, daß sie einen

¹ Louise Lawler und Allan McCollum, *For Presentation and Display: Ideal settings*, 1984, Diane Brown Galerie, New York.

² »[...] empty pedestals, or rather, pedestals themselves that presume a *faux* status of *object d'art*, revealing in turn this status to be nothing but *faux* in itself.« Dent, *Alreadymade 'Female'*. Louise Lawler, a.a.O., 21.

³ Frasers Argumentation zeigt sich einer Konsumkritik verpflichtet; sie kennzeichnet Lawler nicht als eine feministische Künstlerin, sondern akzentuiert ihre Konsumkritik: »Lawlers Arbeiten reflektieren eine Strategie des Widerstands und der Nicht-Konformität innerhalb einer Institution, die den Unterschied auf ein konsumierbares Zeichen reduziert. Solange Künstler weiterhin traditionelle Produktions- und Funktionsweisen gutheißen – ob sie sich nun mit der Kritik, der Aneignung oder dem Offenlegen versteckter Themen beschäftigen oder nicht – wird die ästhetische Bedeutung weiterhin eingesperrt sein in die Institutionalisierung des Subjekts und den Konsum legitimieren.« Fraser, *In and out of Place*, a.a.O., 394.

⁴ »Wenn also, hier im Museum wie auch anderswo „die Stimme des Herrn spricht, während die Welt von sich selbst zu sprechen scheint“ (J.L. Baudry), durch die Stimme seiner 'eloquentesten' Söhne, was passiert also, wenn ein weibliches Subjekt, statt Bilder von sich selbst zu produzieren, Bilder von anderen herstellt? Eine der Antworten von Lawler besteht darin, daß sie uns durch die Kunst zeigt, daß das Subjekt des Blickes immer maskulin ist, insofern als es Frau und Handelsware in die gleiche fetischistische Einheit aufnimmt.« Gintz, *Das Gleiche und das Andere*, a.a.O., 37.

⁵ Vgl. Solomon-Godeaus Hinweis auf Roland Barthes' Begriff des »déjà-lu«, des bereits Gelesenen oder Gesehenen; Solomon-Godeau, *Photography after Art Photography*, a.a.O., 75.

Markennamen annehmen muß. Da Lawler einerseits subtil mit ihrem Namen agiert, andererseits aber ihre Arbeiten, die hinsichtlich ihres Signature styles wiedererkennbar sind, mit unterschiedlichen Namen versieht, verhält sie sich innerhalb der Institution kompliziert. Kate Linker entwickelte daraus eine feministische Teleologie: Sie machte unter Bezug auf eine feministische Kunstgeschichte mit Hinweis auf Lawlers verschachtelten Blickkonstellationen deutlich, daß Bedeutung genauso wie die geschlechtliche Spezifizierung nicht aus einer originären biologischen Quelle, sondern aus institutionellen Entscheidungen entsteht.¹

Lawler spiegelt mit ihrer Praxis nicht die Institution, sondern sie stellt aktiv etwas anderes her, das sie aber nicht wirklich erzeugt und das die traditionellen Muster der Re-/Produktionsformen verläßt. Ihre Reflexionen auf das Präsentationssystem veranschaulichen das Zusammenspiel von Inszenierung, Institution und Ideologie im konventionellen Blickregime, das sich als geschlechts-, rassen- und klassenspezifisch erweist.² Ihre Strategie operiert jedoch mit der grundsätzlichen Wandlung von der oppositionellen Kritik an der institutionellen Macht zur institutionell partizipierenden Kritik an den Kräften (zwischen den Subjekten, den Blicken etc.).

Die strategisch oppositionelle Position der diskursiven Formation der Appropriation art, in der Lawler eine wichtige künstlerische Rolle spielte, darf als politische Kritik einer breiten neokonservativen Bewegung³ Anfang der 80er Jahre nicht unterschätzt werden. Mit Lawlers verstärkter Rezeption im deutschsprachigen Feld Anfang der 90er Jahre entwickelte sich eine Polarisierung; die zunächst für das institutionsreflexive Projekt der kontextbezogenen Kunst herausgearbeiteten, tendenziell kritischen Theoreme werden von der Institution – unter Vernachlässigung ihrer Differenzierungsoptionen – museumskompatibel.

¹ »Meaning, Lawler implies, comes not from within, but from without. Nor is it fixed (natural? true?) but variable, cultural, a historical formation.« Kate Linker, *Eluding Definion*, Artforum, Dez. 1984, 67.

² »Lawler appropriates herself, or rather expropriates her appropriation (...). Lawler's projection foregrounds the art icon fetish as a reassuring device for the phallogocentric privileging of the cultural apparatus we as spectator are not threaded through, but like the 'Lawler' as institution we witness as the projection, culturally produced.« Dent, *Alreadymade 'Female'*. Louise Lawler, a.a.O., 24.

³ Goldstein spricht von dem vom »Markt gestützte[n], reaktionäre[n] Konservativismus der neoexpressionistischen Malerei, den Europa und die Vereinigten Staaten in den 80er Jahren erlebten [...].« Ann Goldstein, *Die Rekontextualisierung der amerikanischen Kunst der 80er Jahre oder: Frauen und Elefanten vergessen nicht!*, in: Weibel (Hg.), *KontextKunst*, a.a.O., 156.

3.3.3 Lawlers differenzierte Komplizenschaft

Aus der Rezeptionsgeschichte ergibt sich, daß Lawler reflexiv die Beziehung zwischen den fotografierten Kunstwerken, ihrem Präsentationskontext, deren erneuter Präsentation und der Rede darüber in einer sich spezifisch wandelnden Definition des Bilderrahmens einschreibt. Lawlers Geste der Fokuserweiterung und Perspektivverschiebung öffnet den Blick für den konventionellerweise unberücksichtigten Ort des Bilderrahmens. Hierin läßt sich ihre eigene Leistung finden, der »Rest – das Unübersetzbare«¹ ihrer Originalität. Die Lokalisierung der Idiomatik von Lawlers Kunstpraxis widerspräche diesem Begriff jedoch selbst: Denn in ihren Arrangements anderer Praktiken ist das Eigene (des Kunstwerks, des Blicks oder Lawlers etc.) das Andere und vice versa.

Glaubten die AutorInnen bei Levine noch ihre vermeintliche Idiomatik in der scheinbar unveränderten Reproduktion und Präsentation der Fotografien von Evans finden zu können, gerät diese Rhetorik anlässlich Lawlers Strategie in eine epistemologische Sackgasse. Denn sie verschiebt nicht nur den Begründungsakt der Kunstgeschichte, die Isolierung des Kunstwerks aus seinem Kontext.² Wenn Lawler fokussiert, dann nicht auf das Innere des Bildes (innerhalb des Rahmens, wo der Inhalt situiert wird), um einzelne Motive ikonografisch zu isolieren, nicht um die Textur der Leinwand unter Morellis Lupe zu nehmen und auch nicht, um die ureigenste Handschrift der KünstlerInnen zu vergrößern; sie fokussiert den Rand des Bildes mit seiner dort eingeschriebenen institutionellen Kategorisierung. Lawlers Verschiebung und Ineinanderschachtelung der Bildrahmen bewirkt eine aporetische Betrachtersituation.³ Ihre eigene »Leistung« entzieht sich jedem kategorisierenden Zugriff mittels weiterer Aufspaltung. Die so hervorgerufene ambivalente Referenzialität macht es unmöglich, ihre Strategie auf eine Verfahrensweise und eine Interpretationweise zu reduzieren, die auf einer eindeutigen Referenz der Zeichen basieren würde.⁴

Weder Sherrie Levines Strategie der Reproduktion von Originalen noch Richard Princes Strategie der Reproduktion von Massenmedienklischees verhalten sich so differenziert zu ihrer Präsentationssituation wie die Bildarrangements von Lawler, die ebenfalls auf der dort festgestellten Differenz aller Praxiskonstituenten besteht. Etwas überspitzt könnte man sagen, daß Lawlers Fotografien von Arrangements als eine Kompilation aus Levines Refotografien moderner Meister mit Princes Refotografien von Interieurs zu betrachten sind. Lawler redokumentiert zeitgenössische Sammlungsarrangements, mit denen sie – die beiden vorher genannten

¹ Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, a.a.O., 19.

² Vgl. Kemp, Kontexte, a.a.O., 89f.

³ Vgl. Meinhardt, Louise Lawler: Die Orte der Kunst – Kontext, Situation, Markt, a.a.O., 177.

⁴ Linker weist auf die Problematik der Referenz hin, die im Sinne Derridas nicht außerhalb eines Systems der Differenzen zu sehen ist; vgl. Linker, Eluding Definition, a.a.O., 64.

Strategien einschließend und erweiternd – eine Reduktion auf einen ikonografischen Bezug zurückweist. Hier wird deutlich, daß, solange ein Begriff von Ikonografie gültig ist, der sich nur auf die mimetische Gestaltähnlichkeit bezieht und nicht auch das künstlerische Konzept und den Produktions- und Rezeptionskontext als gleichwertig versteht, sie weiterhin vom sprachspezifischen Begriff des Zitats beherrscht wird. Von bildlichen Zitaten zu sprechen, ist hier nicht nur wegen Steinbergs Einwand, sondern vor allem wegen des in den Arrangements absolut veränderten Konzepts unangebracht¹; sicher könnte man Lawlers Arrangements noch am ehesten als Zitate bezeichnen, weil sie die von Steinberg bei bildlichen Darstellungen vermißten Anführungszeichen und Fußnoten – die Rahmen und Etiketten – in die Reproduktion einbeziehen; dann würde sich aber die Frage stellen, ob Lawler die Kunstwerke, die dort abgebildeten Objekte, die Bildkonzeptionen oder deren Besitzer zitiert; und so würde die Komplexität erneut unüberschaubar.

Lawlers Arrangements reflektieren konstitutiv ihr räumliches, zeitliches und intersubjektives Verweissystem. Damit geht sie über die Strategien derjenigen Appropriation art hinaus, die nur auf der Bildebene und der Gestaltformation operierten. Dadurch, daß Lawler den Fokus erweitert, werden die von der Institution gesetzten Rahmen als epistemologische Grenzen sichtbar gemacht. Diese Kombination von Rekontextualisierung und Rückaneignung der Bilder aus der jeweiligen Kunstsammlung und ihrem Bewertungssystem erweitert und aktualisiert den Beziehungsrahmen (des Bilderrahmens) für eine erneute Betrachtung und Bewertung. Soll dafür ein treffender Begriff gefunden werden, können nur fragmentarische Ausschnitte aus Lawlers Komplex von Verfahrensweisen herausgelöst werden, wie das planparallele Abbilden, mit dem sie sich konzeptuell der Reprofotografie bedient.

Der Begriff der Repräsentationskritik charakterisiert in Lawlers Rezeptionsgeschichte die Intention der diskursiven Formation der Appropriation art.² Er wurde in der ersten Hälfte der 80er Jahre zum Synonym für kritische konzeptuelle Praktiken, die nicht explizit kritisch auftreten. Die Frage nach Lawlers kritischer Position erscheint unter der generellen Frage der kritischen Selbstreflexion der Avantgarde: »In welcher Weise kann Selbstkritik von Kunst als das veränderte Bewußtsein von der Institution in das zeitgenössische Kunstwerk eingehen?«³ Darin läßt sich wie schon bei Levine und Prince eine paradoxe Doppelstruktur konstatieren, die das binäre System verläßt, das vielleicht an

¹ Vgl. auch Kellys Differenzierung, daß das künstlerische Bild innerhalb des institutionellen Netzwerks hauptsächlich als Text behandelt wird, seine Abbildung aber vergleichbar mit Pressefotos als Referenz fungiert und deshalb von einer Zitierung gesprochen werden kann, obwohl sich künstlerische Bilder dem entziehen, indem sie in einer Art Unwissen, Unmöglichkeit und Unvollendbarkeit verharren; Marry Kelly, Re-viewing Modernist Criticism, in: Wallis (Hg.), Art after Modernism, a.a.O., 100–103.

² Vgl. zur kulturpolitischen Relevanz des Begriffs als Ideologiekritik: Brian Wallis, What's wrong with this Picture? An Introduction, in: Ibid., XVf.

³ David Roberts, Marat/Sade oder die Geburt der Postmoderne aus dem Geist der Avantgarde, in: Christa und Peter Bürger (Hg.), Postmoderne. Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt/M. 1987, 174.

die traditionelle Funktion des Rahmens – der Trennung des Inneren und des Äußeren – gebunden ist; sie benutzt sowohl affirmativ die Funktion der Institution und stellt sie grundsätzlich in Frage.¹ Auf diese Weise wird die Repräsentation in der künstlerischen Praxis als kultureller Code sichtbar, der aus institutionalisierten sozialen, politischen und Subjekt-Konstruktionen gebildet wird. Repräsentation, ein im Deutschen schwer abzugrenzender Begriff, wird als künstlerische konzeptuelle Entscheidung strategisch innerhalb des institutionellen Rahmensystems der Kunst (den Konventionen entsprechend) hinsichtlich der Relation Darstellung (von Intention, Konzeption, Sujet, Motiv, Kontext, Subjektkonstruktion) und Präsentation (Medium, Ort) praktiziert.

Dies nur auf eine feministische Strategie zu beziehen, würde eine erneute Reduktion auf einen binären Begriff und eine Rückaneignung von Lawlers Praxis in eine lineare Geschichtsschreibung bedeuten – sie in eine Kategorie einsperren. Unter der Voraussetzung der beiden Verschiebungen – von der Autorschaft zur Kollaboration und vom Original zu seiner institutionellen Reproduktion – gestaltet sich eine traditionelle Historisierung kompliziert; ihre Spur verzweigt sich auf viele Namen, die damit in Beziehung stehen, und ihre Abbildung und Darstellung verzweigt sich in genealogische Linien. Die institutionelle Entscheidung, unter welchem Index diese Fotografien archiviert werden – unter dem Künstlernamen der fotografierten Werke (als Dokumentation), unter den Namen der SammlerInnen (als Sammlungsgeschichte), unter dem der Institution (als Reproduktion einer Ausstellungssituation) oder unter Lawlers Namen –, reflektiert die epistemologische Struktur des Texts. Die implizite Kritik der Strategie darf nicht verdrängt werden: Sie würde sonst wieder als ein Original installiert, als moralisches Original der Kritik, dem ein ganz bestimmter Blick und eine bestimmte institutionelle Funktion zugeordnet sind. Das heißt, es entsteht ein weiteres Problem: Die Arbeiten Lawlers in die Geschichte der Kunst mit einer bestimmten Position einzuschreiben, bedeutet, ihre Praxis zu reduzieren; sie dagegen nicht in die Geschichte einzubeziehen, ist deshalb nicht möglich, weil es hieße, sie zu ignorieren. Die Rahmenverschiebung Lawlers kann trotzdem als feministische Verschiebung des männlichen Blicks verstanden werden. Wenn Jacques Derrida das scheinbar unwandelbare Wesen des Phänomens, seinen Ursprung als idealisierende Projektion über dem Wahrgenommenen liest, hat das weitreichende Konsequenzen für die BetrachterInnen-Konzeption.² Ungeachtet des Widerspruchs, diese Theorie Derridas in den Stillstand des Zitats zu zwingen, sei er hier als Beispiel eines Denkens aufgeführt, das dem Prinzip

¹ »The critique of binarism is sometimes dismissed as intellectual fashion; it is, however, an intellectual imperative, since the hierarchical opposition of marked and unmarked terms (...) is the dominant form both of representing difference and justifying its subordination in our society. What we must learn, then is how to conceive difference without opposition.« Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* (1983), in: ders., *Beyond Recognition*, a.a.O., 171.

² »Das lebendige Präsens entspringt aus einer Nicht-Identität mit sich und aus der Möglichkeit der retentionalen Spur. Es ist allemal Spur. Diese Spur ist von einem Präsens her undenkbar, dessen Leben sich selbst innerlich wäre. Das ›Sich‹ des lebendigen Präsens ist ursprünglich eine Spur. Die Spur aber ist kein Attribut, von dem sich sagen ließe, daß sie das ›Sich‹ des lebendigen Präsens ›originär ist‹. Denn die Ursprünglichkeit muß von der Spur her und nicht umgekehrt gedacht werden.« Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls* (1967), Frankfurt/M. 1979, 142

des Fake als eine Schreibweise parallel läuft, die von einem Phänomen handelt und von ihm spricht, ohne es in seinem Status als Folge eines Ursprungs zu stützen. Die seit Kant in den Rahmen des Bildes eingeschriebene Funktion des männlichen Betrachters wird durch die Fotografien von Lawler im Sinne von Derridas Ausführungen zum Parergon in viele kleinere Rahmen aufgespalten. Dadurch erzeugt sie ein Bild im Bild, ein *mise en abyme* – wie Owens in seiner sehr frühen Derrida-Lektüre schreibt: »the implication of the defined within the definition«¹. So entzieht sie sich mittels der Komplexität von Motiven und Konzepten. Denn den BetrachterInnen wird einsichtig, daß sie selbst den Rahmen erst erzeugen, wenn sie über ein Bild, einen fokussierten Ausschnitt, in ihren Fotografien sprechen. Dies ist ein wichtiges Ergebnis dieses Kapitels, denn die Komplexität festzustellen und sie als Problem der Methode einzugestehen, ist nach Kemp als ein kunstgeschichtskritisches Unterfangen zu werten.²

Der Rahmen ist nicht mehr nur als materielle Trennung und dekorativer Übergang zwischen Bild und Präsentationsraum zu betrachten, sondern viel mehr als Shifter zwischen fotografischem und betrachtendem Blick, zwischen modernistischer Fokussierung eines autonomen Bildes und postmodernistischer Rekontextualisierung sowie als eine allegorische Projektion, die die Intertextualität zwischen dem künstlerischen, dem sozialen und dem ökonomischen Kontext lesbar macht: Die spezifischen Praktiken der (Re-)Produktion und Rezeption interagieren als strategische Funktion zwischen Archiven von Bildern (Auktionshaus, Galerie, Museum, private Sammlung, Lawlers Fotografie selbst), der Präsentation und den unterschiedlich motivierten Reden darüber. Die in den Fotografien erzeugte Komplexität erhöht sich letztlich erneut, wenn – wie es im vorliegenden Text der Fall ist – nicht nur über die Bilder einer Ausstellung, sondern auch Abbildungen in Printmedien gesprochen wird. Die Differenzierung zwischen Katalog und Ausstellung, Abbildung und Fotografie stellt die Brüche, Auslassungen und Punkte der Emphase dar, die bestimmte Bilder hervorhebt und andere auslöscht, die aber vor allem die Funktion des Mediums betont. Es geht um die Repräsentation: Das Verhältnis zwischen Darstellung und Medium berührt vor allem die beiden Fragen: Wie stellt das Medium dar? Und: Wie wird das Medium dargestellt?

Der vorliegende Text konzentriert sich auf die Darstellung von Lawlers Strategie anstatt beispielsweise die sozialhistorischen Strukturen der beiden in der Kapiteleinleitung vorgestellten Beispiele zu untersuchen. Lawlers Fotografien und Installationen fungieren zwar als Komplizen der Institution, aber sie verhalten sich darin kompliziert differenzierend. Denn alle dargestellten künstlerischen, kuratorischen und archivierenden Praktiken werden in ihrem situativen Bezug exponiert und können somit Objekt der Reflexion werden.

Es geht in Lawlers Strategie des Fake weniger um einen fälschungsverwandten Bezug zu dem Vor-Bild als um eine Strategie des Arrangements im Sinne einer künstlerischen »Anordnung«, die

¹ Owens, *Detachment: From the Parergon* (1979), in: ders., *Beyond Recognition*, a.a.O., 35.

² Vgl. Kemp, *Kontexte*, a.a.O., 94.

den gesamten künstlerischen Apparat in die Kunstpraxis einbezieht und exponiert. Der Begriff des »Arrangements« kann auch »Übereinkommen Vereinbarung« sowie eine »Abwicklung der Börsengeschäfte« bedeuten. Das Fake von Lawler ist einerseits unmittelbar als Fotografie einer Ausstellungssituation zu erkennen, andererseits als eine Täuschung: Die Institution rahmt in Lawlers Strategie ihre eigenen (Dis-) Funktionen. Im Sinne eines traditionellen Kunstwerks existiert Lawlers Praxis jedoch nicht. Dadurch, daß sie mit dem kulturellen System in Komplizenschaft tritt, wendet sie die persiflierende Intention von *The Fake as More* in die Institution selbst.¹ Im Sinne der Kapitelüberschrift ist ihre Praxis verkäuflich: »For Sale«, aber sie bleibt sichtbar: »It remains to be seen«, obwohl sie Warenform angenommen hat und in (private) Kunstsammlungen eingeht. Lawlers Arrangements kommt das Verdienst zu, daß sie den Prozeß sichtbar machen, wie die künstlerische Praxis zum Kunstwerk wird – von der Rezeption zur Produktion, zur Reproduktion, zur Präsentation, zur Rezeption –, also zu einem dekorativen Wandobjekt, das seit Kant die Schönheit als Symbol für die Moral repräsentiert. Hier kommt der Begriff der Paraphernalien wieder ins Spiel, die Lawler in ihre Beziehung mit der (männlichen) Institution als persönlichen Besitz miteinbringt; dieses Verhältnis läßt sie nie frei von ökonomischen Verhältnissen auftreten. Darin manifestiert sie eine grundsätzliche Differenz künstlerischer Praxis, die ohne ihre Komplizenschaft mit der Institution nicht existiert – wie Derridas Dekonstruktion des Parergons. Jede Einschreibung in diesen mittels Verschiebung erzeugten Zwischenraum ist eine Einflußnahme auf die Beziehung zwischen Lawlers Bild und den dort abgebildeten Bildern. Als Hilfsfunktion dieser Verschiebung dient im vorliegenden Text die immer wieder auftauchende Verweisung auf die Abbildungen: »(Abb. n)«

¹ »The spy, like the fake, becomes a double agent, infiltrating, subverting, being on the inside and the outside, simultaneously creating and controlling the situation.« William Olander, *Fake. A Meditation on Authenticity*, a.a.O., 15.

3.4 »Inszenierte Kunst Geschichte«: Peter Weibel

3.4.1 Weibels Übertrumpfung und Zerstörung der Appropriation art¹

Den Eingang zu Peter Weibels² »fiktiver Retrospektive«³ *Inszenierte Kunst Geschichte*⁴ im Museum für Angewandte Kunst in Wien bildete eine dunkle Wand. Davon hoben sich Reliefplatten in Form der Kontinente ab, wobei Nordafrika und die USA von einem Monitor ersetzt wurden, der die von einer Videokamera übertragenen Küstenlinien zeigte. Man trat durch eine Lücke an der Stelle ein, wo sich der Atlantik befände. Überschrieben war die Installation mit dem Titel der Ausstellung und dem Namen des Künstlers.

Weibel, seit den 70er Jahren mit den unterschiedlichsten Praktiken im künstlerischen Feld tätig – Mitglied der Wiener Aktionisten, Kurator, Autor und Künstler⁵ –, kompilierte in dieser Ausstellung ein sehr breites Spektrum von Bezügen unterschiedlichster Themen, Materialien und Medien zu Rauminstallationen. Er integrierte eigene ältere Videoarbeiten in speziell angefertigte Installationen, denen er sechs Pseudonyme in Werkgruppen zuordnete; diese Pseudonyme setzte er aus bekannten Künstlernamen zusammen.⁶ Jedem der Namen ordnete er rein formal einen wiedererkennbaren Stil zu: der archaisch-mythische Künstler, der technisch-mediale Künstler, der Sozialkritiker, der Visionär, der postmoderne Maler und der Produktdesigner.⁷ Mit dem Wissen, daß kein Kunstwerk ohne eine kunsttheoretische Begründung eine Position in der Geschichte der Kunst markieren kann, versah Weibel die sechs Kunstpraktiken mit Katalogtexten, die ebenso unter parodierten Kritikernamen erschienen. Auf diese Weise versuchte er offensichtlich, die Aneignungsweisen der Appropriation art auf die Spitze zu treiben. Das Inhaltsverzeichnis des Katalogs liest sich so, als umfasse es das Spektrum an künstlerischen und theoretischen Optionen, die Weibel gerade zeitgemäß erschienen.

¹ Vgl. Peter Weibel, Errata, in: ders., *Inszenierte Kunst Geschichte. Mise-en-scène of Art History*, Wien 1988, 19.

² Weibel gibt an, nicht in Österreich, sondern 1945 in Odessa geboren zu sein (Ibid., 142), was ebenso fraglich ist, wie die Behauptung, er habe einen Dokortitel in Mathematik, vgl. Peter Weibel, *Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur der Kunst und der Nicht-Identität in der Objektwelt*, Köln 1992, 179.

³ Vgl. Thomas Trenkler, *Der Faker als Joker der Kunst. Eine Lektion von Peter Weibel über seine „Inszenierte Kunstgeschichte“ und andere Möglichkeiten, den klassischen Originalitätsbegriff zu zerstören*, in: *Original Kopie, Parnass Sonderheft 7*, o. J. (1991), 88.

⁴ Museum für Angewandte Kunst, Wien 15.12.1988 – 30.1.1989.

⁵ Vgl. seine Aktivitäten in den 70er Jahren: Peter Weibel *Mediendichtung, Protokolle '82*, Zeitschrift für Literatur und Kunst, Bd. 2, 1982.

⁶ »Um das Fiktive realistisch erscheinen zu lassen, mußte ich realitätsnahe Namen verwenden.« Peter Weibel, in: Trenkler, *Der Faker als Joker der Kunst*, a.a.O., 84. Es sei dahingestellt, ob ihm dies gelingt, oder ob die Namenskompilationen nicht eher eine ungewollte Komik auf das gesamte Ausstellungsprojekt werfen.

⁷ Vgl. Weibel, Errata, a.a.O., 23.

Die Abfolge der Positionen läßt sich exemplarisch charakterisieren: Zunächst wird ein romantisierter Malerschicksal, »W. Der letzte Maler« von »Robert Wittgower«, geschildert, in dem die »ontologische Beziehung« zum Bildherstellungsprozeß mit dem Argument relativiert wird, daß das Zusammenspiel von Reproduktion und Tausch den Wert eines Kunstwerks bestimmt. Die im Katalog dazu gezeigten Abbildungen sind graue Flächen, die ikonografisch an die grauen Gemälde von Gerhard Richter erinnern. Es handelt sich um drucktechnisch erzeugte Abbildungen ohne fotografisches Vorbild, die in Anlehnung an Magritte und Broodthaers mit »Dies ist keine Abbildung« beschriftet sind.

Im zweiten Text, »Marcel Rutschke – Allegorien der Empörung«, imitiert Weibel unter dem Pseudonym »Walter B. Loh«, das unschwer als Kombination der Namen »Walter Benjamin« und »Benjamin H. D. Buchloh« zu entschlüsseln ist, vorgeblich die Schreibweise des Kunsttheoretikers Buchloh. Vergleicht man jedoch Weibels Text mit Buchlohs Texten, läßt sich keine rhetorische Verwandtschaft feststellen, außer dem allgemeinen Einsatz von Theoretikerzitaten der avantgardistischen Moderne wie Benjamin, Gramsci oder Lukács, die auch Buchloh verwendet. Der wegen seiner Wiederholung als Kernaussage des Textes zu begreifende Satz – »Der Ausstieg aus dem Bild mußte daher auch ein Ausstieg aus der Gesellschaft sein.«¹ – widerspricht sogar sowohl in seiner immanenten als auch in seiner kontextuellen Bedeutung dem Denken Buchlohs; denn ihm geht es darum, die künstlerischen Praktiken explizit auf ökonomische und gesellschaftskritische Fragestellungen zu beziehen.² Auch die abgebildeten Arbeiten lassen sich nur bedingt in dem vom Text suggerierten Zusammenhang deuten. Die Fotografien wirken zum Teil wie im Depot eines Museums oder beim Aufbau einer Ausstellung entstandene Zufallsergebnisse, ohne daß eine spezifische Thematik oder Aussage evident würde. Die abgebildeten Zeichnungen von Konzeptionen und ihre Titel lassen sich nicht auf Verfahrensweisen beziehen, die von der Konzeptkunst oder der Land art in den 60er und 70er Jahren behandelt wurden, sondern spielen nur mit deren Darstellungsweisen wie zum Beispiel »Kulturpflanzen: Prozeß-Prozeß« (1970). Die in den Entwürfen anzutreffenden Notizen können zum Teil eher humoristisch verstanden werden: »Jedesmal, wenn es regnet, stöhnt es fürchterlich über der ganzen Stadt.«³

Wie ist diese Bezugnahme zu verstehen? Einerseits verweist der fiktive Künstlername »Marcel Rutschke« auf die Künstler Marcel Duchamp und Marcel Broodthaers, sowie auf den APO-Aktivist Rudi Dutschke. Die abgebildeten künstlerischen Praktiken weisen jedoch andererseits keine eindeutigen Referenzen auf; es besteht weder eine ikonografische noch eine konzeptuelle

¹ Weibel alias Walter B. Loh, Marcel Rutschke, Allegorien der Empörung: Von der künstlerischen Rebellion zur sozialen Revolte, in: Weibel, Inszenierte Kunst Geschichte, a.a.O., 42 u. 43.

² Der zitierte Satz ist einem Text Laszlo Glozers entnommen, mit dem er die Entwicklung des Fluxus formulierte, die künstlerische Praxis auf Aktionen zu verlagern. Laszlo Glozer, Kunst der sechziger Jahre und das Museum, in: ders. (Hg.), Westkunst, Köln 1981, 284.

³ W.A.R. Projekt 1970, in: Weibel, Inszenierte Kunst Geschichte, a.a.O., 40.

Beziehung. Welche Intention verfolgte Weibel, wenn er seine eigenen künstlerischen Verfahrensweisen oder Strategien auf diese Weise in Zusammenhang mit diesen Personen brachte? Findet sich in seiner Verfahrensweise jenseits der Ironie eine ernsthafte theoretische Referenz? Die abgebildeten Kunstwerke verharren ebenso wie der Text in sehr allgemeinen Aussagen, die jedoch mittels der Namen Fährten legen.

Im dritten Kapitel entwirft Weibel den Künstler »Otto W. Schimanovich« in dem Aufsatz »Modelle und Metaphern, Chips und Codes des Raumes«, in dem es um eine totale Gestaltung geht, eine Gestaltung des Lebens vom Möbeldesign bis zur Architektur. Eine weitere Künstleridentität präsentierte Weibel im vierten Kapitel, das mit der Verballhornung von Louise Lawlers Namen überschrieben ist: »Louise Langford, Terrain des Terrors – Zeichen des Realen: Panische Objekte – Leere Codes«. Der Text beginnt mit der fälschenden Korrektur der Künstlerliste der oben besprochenen Ausstellung *Pictures*; Weibel schreibt »Langford« dort ein und behauptet anschließend, daß diese postmoderne Ausstellung die erste gewesen sei, die »transhistorische Kategorien« problematisierte.¹ Aus dieser Feststellung zieht er, indem er eine historische Verfälschung begeht, die Berechtigung, die Geschichte umzuschreiben, als wolle er sagen, »wenn diese Ausstellung tatsächlich der Anfang von einer anderen Form der Kunstpraxis war, dann müßte es mir auch erlaubt sein, sie nach meinem Belieben umzudichten«. In diese Sektion faßte Weibel jene eigenen Arbeiten, mit denen er die Warenform des Kunstwerks darzustellen beabsichtigte: In drei Wandgemälden und -Installationen beschreibt er die einfache Überführung ehemals avantgardistischer Malereistategien in dekorative Wandgestaltung, wie sie üblicherweise die Foyers von großen Wirtschaftsunternehmen schmücken. Die Installation *Warenaltar, 1988*² positionierte jeweils eine Reihe von vier identischen Waren (Waschmittel, Weinflaschen) auf Podesten. Auf die Verpackung des Waschmittels »Omo« montierte Weibel einen reproduzierten Ausschnitt des Gemäldes »Gotham News« von Willem de Kooning.

Als vages Vorbild für die Installation kann die in Zusammenarbeit zwischen Louise Lawler und Allan McCollum entstandene Arbeit *For Presentation and Display: Ideal Settings* betrachtet werden. Um die inszenierende Funktion der Galerie selbst darzustellen, wurden von Lawler und McCollum kleine Objektpräsentationsstände mittels idealer Beleuchtung auf Podesten in Szene gesetzt. Dabei ging es um die Reflexion des Podests, das zur Präsentation von Kunstobjekten dient und dabei eine wertkonstituierende Funktion einnimmt: »Mit anderen Worten: Der Inhalt der verkäuflichen Objekte ist die Ausstellung selbst.«³ Das Hauptcharakteristikum von Lawlers künstlerischer Praxis besteht darin, daß sie den Fokus auf soziale Aspekte der Bedeutungskonstitution des Kunstwerks in ihrer Abhängigkeit vom Präsentationsort richtet.

¹ Vgl. *ibid.*, 80.

² Bildunterschrift: »Frank Stellas „Fez“-Etikett auf Coral, Omo mit Willem de Koonings „Gotham News“, Weinflaschen mit Auguste-Herbin-Etikett „Vie No.1“. Warenaltar, 1988.«

³ Vgl. die Presseinformation zur Ausstellung: Louise Lawler, Allan McCollum, in: Weibel (Hg.), *KontextKunst*, a.a.O., 387.

Weibel präsentiert dagegen auf den Podesten Waren mit künstlerisch gestalteten Etiketten; Anspielungen erschließen sich weder durch eine genaue Untersuchung der Objekte, noch der Verfahrensweise. Weibels Katalogtext erschien unter dem Pseudonym »Laura Wehn-Kraus«, worin sich eine Kombination der Namen von Rosalind Krauss und ihrer Freundin Teri Wehn-Damish verbirgt.¹ In Weibels Versuch, den Warencharakter des Kunstwerks in Relation zu einem Warenlogo zu entschleiern, läßt sich jedoch keine Ähnlichkeit mit dem Schreibstil oder der Rhetorik von Krauss finden. Aus dieser Installation wie auch aus *Das soziale Leben der Logos 1988* läßt sich weder eine konzeptuelle noch eine rein visuelle Beziehung zu Lawlers Verfahrensweisen herstellen.

Analog zum Text »Cesare Carlo Capo, Industrielle Elegien: Im Garten der Mythen«, in dem es um die Verbindung von Ontologie und Mythologie geht, finden sich fast surrealistisch zu nennende Installationen Weibels, während der sechste Text, »Jan van Buygens – Die Wahrnehmung des Blicks: Die Camera obscura des Bewußtseins«, die Beziehung zwischen Blickkonstruktion und Repräsentationsverhältnis der Malerei im fiktiven Raum des computerisierten Bildes auflöst. Diesen Text versieht Weibel mit Abbildungen von eigenen Videoarbeiten.

Symptomatisch für fast alle Texte ist die Hervorhebung elektronischer Medien², obwohl sich Weibel auch hier wieder systematisch widerspricht, indem er unter anderem Namen die Medienkünstler ablehnt.³ Weibel versucht zu beweisen, daß die Darstellung des Raumes immer die Repräsentationsverhältnisse reflektiert und der bewußte Umgang mit der Perspektive eine Veränderung des Betrachterverhaltens bewirken kann. Der Text fügt sich in die – trotz aller Widersprüchlichkeit – auch sonst inszenierte Eigenbelobigung, wenn Weibel mittels des Pseudonyms »Alain Damish« seine eigenen Videoarbeiten unter dem Pseudonym »Buygens« folgendermaßen positioniert: »Das Verstehen kommt vor dem Sehen, lehrt uns Buygens, das Bewußtsein bildet den Blick.«⁴

Weibel äußerte, daß der jeweils durch zeitgenössische Apparate geprägten Wahrnehmung höchste Aufmerksamkeit gewidmet werde, und – Heinz von Foerster zitierend – daß alle Wahrnehmung mittels Perspektive erzeugte Konstruktion sei. Dazu intendierte Weibel eine Betrachterpartizipation, die dem Modell der mimetischen Nachahmung völlig entgegengesetzt sei.⁵

¹ Vgl. Weibel, Biographien der Autoren, in: Weibel, Inszenierte Kunst Geschichte, a.a.O., 142, und: Weibel, in: Trenkler, Der Faker als Joker der Kunst, a.a.O., 84.

² »Die Geschichte der Perspektive erlaubt uns zu begreifen, was Geschichte und Gedächtnis uns sagen wollen, Kunst und Politik uns sagen können: Wird das künstliche Gedächtnis die Hölle oder das Paradies sein, wenn die Realität zur künstlichen Konstruktion geworden ist?« Weibel alias Alain Damish, a.a.O., 123.

³ Vgl. Weibel alias Olivia M. Spock, in: *ibid.*, 102.

⁴ *Ibid.*, 121.

⁵ »Ein partizipatorisches Prinzip und kein mimetisches durchzieht das aus Fraktalen und Partikeln konstruierte und perforierte Universum der Medienkunst. Der perspektivische Künstler ist also insofern stets ein politischer Künstler, indem er die Repräsentationsweise der Welt durch die sozial

Einerseits kommt Weibels Resümee nicht zu einer spezifischen Aussage, weil die Tatsache, daß jeder Künstler mehr oder weniger mit Perspektivkonstruktionen arbeitet, das Kriterium »subversiv«¹ verallgemeinert; andererseits gibt er mit der Behauptung, daß der »Medien-Künstler seine subversive Tätigkeit als Virus ausübt« einen Hinweis auf William S. Burroughs' sprachliche Viretheorie², die auf die Wirkungsweise des Fake hinweist, das sich subtil in die Strukturen der Institution Kunst einschreibt.

Mit seiner Referenzformel zielt er auf eine subversive Relation zu den zitierten Arbeiten ab: »Das Objekt A' sollte das Objekt A nicht nur simulieren, nicht nur ihm gleichwertig sein, sondern es zugleich übertrumpfen und zerstören. Die ausgewählten Künstler und ihre Werke sollten jenen Kunstrichtungen angehören, in deren Umfeld die Künstler berühmt geworden sind, und sie zugleich überschreiten.«³ Einerseits formuliert Weibel den Anspruch, die Vorbilder zu übertreffen, andererseits gibt er eine sprachliche Beziehung zwischen den Objekten vor, die suggeriert, daß die ästhetischen Unterschiede zwischen beiden im Sinne einer *perfekten Fälschung* zwar geringfügig sind, seine eigenen Werke die anderen aber übertreffen oder gar zerstören.

3.4.2 Exkurs: Zur Kritik aneignender Kunststrategien

Wenn Weibel von »Übertreffen« spricht, meint er die »Zerstörung« eines Vorläufers oder Vorbildes mit Hilfe der Appropriation, und er zielt auf das Ende der Kunst, das er damit markieren möchte.⁴ Wie in Kapitel B.II.1. dargestellt, kann ein solches Urteil nur mit der Unterstützung der Institution gefällt werden. Es wird im folgenden zu fragen sein, ob Weibel dies mit der Intention einer kritischen Analyse der Institution verbindet. Dafür erscheint es zunächst angebracht, die synchrone Rezeption der Appropriation art im deutschsprachigen Raum einer Betrachtung zu unterziehen.

Der Begriff der Appropriation war Mitte der 80er deshalb als kritisches Instrument unbrauchbar geworden, weil damit letztlich alle New Yorker Kunst bezeichnet wurde, die marktstrategisch mit

indizierten Formen der Anschauung und die damit verbundenen Strukturen des Bewußtseins analysiert, in Frage stellt und umstellt. Perspektive, Perzeption und Politik bilden ein interaktives Netzwerk, in dem der Medien-Künstler seine subversive Tätigkeit als Virus ausübt.« Ibid., 122.

¹ In fast jedem Text kommt der Begriff subversiv als zeitgemäße Charakterisierung der künstlerischen Strategie vor. Damit parodiert Weibel die Kunstkritikkonvention der 80er Jahre, wonach alle Kunstpraktiken, die als kritisch hervorgehoben werden sollten, als subversiv bezeichnet wurden. Vgl. auch: »Hingegen gilt eine Kunst, die das Bestehende affirmiert, für schwach oder unglaubhaft. [...] Subversivität gilt als Standard; ist sie nicht sichtbar, muß sie latent sein.« Wolfgang Welsch, Identität im Übergang, in: ders., Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990, 168.

² Vgl. William S. Burroughs, Interview mit einem Virus (1963), in: ders., Die alten Filme, Frankfurt/M. 1979, 34ff. Die institutionelle Funktion Weibels vergleicht Schuler mit einem Virus: Romanna Schuler, Einführung zum Werk Peter Weibels, in: dies., Peter Weibel Bildwelten 1982 – 1996, Wien 1996, 17.

³ Weibel, Errata, a.a.O., 19.

⁴ Ibid.

aneignenden Verfahrensweisen auftrat. Die Problematik des Begriffs liegt also weniger in seiner anfänglich strategischen Anwendung, als vielmehr in seiner tendenziell multiplen Anschlußfähigkeit. Zu dieser Zeit erfährt der Begriff Fake eine Umwertung. Galt er bisher vor allem als die komplexe institutionelle Formation, die den handwerklichen Kopierakt erst zur Fälschung machte, gewinnt er nun den Status einer neuen künstlerischen Formation.

Betrachtet man mit Crimps Blick die Ausstellung *Image Scavengers*¹ als die kunsthistorische Umwandlung der Strategie der Appropriation in einen Stil, dann lassen sich daran zwei symptomatische Entwicklungen für Künstlerstrategien verdeutlichen: Einerseits fanden nun unter dieser Prämisse immer häufiger Ausstellungen statt, weil immer mehr KünstlerInnen aneignend verfahren; andererseits wurden die KünstlerInnen der »subversiven« Appropriation art mit zunehmender Anerkennung von einigen TheoretikerInnen unter traditionell ikonografischen, stilistischen oder medialen Modi präsentiert. Zweifellos förderte die frühe Unterstützung des *October*-Magazins, wenn auch indirekt, diese Künstlerkarrieren, weil sie ein theoretisches Fundament lieferte. Spätestens aber Levines Gemäldeserie im *Neo-Geo*-Stil (1984) kann als ein Ende der diskursiven Formation der Appropriation art betrachtet werden, obwohl ihre Strategie weiterhin undifferenziert als Aneignung gilt.

Charakteristisch für die 80er Jahre ist ein starker Boom im Kunsthandel.² Ein neuer Kreis von Kunstsammlern entwickelte sich, der mit der Entstehung der neuen gesellschaftlichen Klasse der Yuppies in Zusammenhang stand, die die Nachfrage erhöhte und den Boom auf dem Kunstmarkt auslöste. Das Phänomen der Junk Bonds, worunter Börsenfonds verstanden werden, die sich aus Zahlenkorrekturen großer Kapitaltransaktionen speisen, bedeutete eine neue Einnahmequelle, die zur Etablierung einer neuen Wirtschaftsform und auch einer neuen Gruppe von Kunstsammlern beitrug. Dies rief auch eine Welle von Reproduktionen³ und Fälschungen⁴ hervor. William Olander fragte, was eigentlich mit einer Fälschung passiert, wenn sie entdeckt wird, denn es gebe keine Garantie dafür, daß sie nicht in Zukunft wieder als eine Ware mit dem neuen Status eines Originals

¹ Zu Crimps Text *Das Aneignen der Aneignung* vgl. das Kapitel: Die diskursive Formation der Appropriation art.

² »Kunst ist nicht länger bürgerlicher Luxus, sondern heiße Ware für Spekulanten« (180), kommentiert *Der Spiegel* in einem zweiteiligen Bericht über die seit der »Ära Reagan« (182) gewandelten Bedingungen für den internationalen Kunstmarkt: Neureiche, die Mafia und japanische Kunstsammler werden vor allem als neue Kundengruppen genannt; Spekulanten in der Spielhölle, *Der Spiegel*, Nr. 48, 1988.

³ Zur Überschneidung zwischen Produkt- und Kunstfälschungen veranstaltet die Fondation Cartier eine umfangreiche Ausstellung; dabei stellt das Eigeninteresse eine wichtige Intention dar, ihren Markt für Luxusuhren vor billigen Imitaten zu schützen, vgl. *Echt Falsch*, Arnaldo Mondadori Arte, Fondation Cartier, Villa Stuck, München 1991.

⁴ »Vor diesen dummen reichen Leuten können nur typische Bilder bestehen. Sie kaufen sogar Fälschungen, weil sie oft typischer sind als Originale.« Susumu Yamamoto (japan. Kunsthändler über seine Landsleute), in: P. Schille, „Das Goldene Zeitalter steht vor der Tür“, Teil III: Japan, *Der Spiegel*, Nr. 50, 1988, 195.

zirkuliert.¹ Olander entwickelte aus der Diskussion, wie sie zu Anfang der 80er von Krauss über den Begriff der Originalität der Avantgarde geführt worden war, einen direkten Bezug zu Fake. Darüberhinaus verwies er auf die Gemeinsamkeit zwischen Fälschung und Fotografie, die beide nicht hinsichtlich ihres Wertes, sondern hinsichtlich ihrer Identität beurteilt werden.² In diesem Sinne sah Olander die aktuellen Formen der Kopien, der Reproduktionen und der Substitute des Real thing als den Versuch innerhalb der Postmoderne an, einen Teil der Mittelklasse zu provozieren. Als Beispiel dafür, warum einige nur noch eine neue Generation von Arrivisten und Opportunisten am Werk sahen, führte Olander vor allem die Aufregung an, für die die Wiederfotografien von Richard Prince gesorgt hatten. Olander sah das doppelte Spiel der neuen Generation von Künstlern frontal gegen diese Reaktionsformen gerichtet: den klassisch modernen Ruf »Fake!« und die eigene leere Wiederholung gegen sich selbst zu wenden. Er konstatierte genau das, was Crimp zuvor zu verhindern versucht hatte, daß nämlich die Appropriation zu einer Strategie unter vielen geworden war.³ Aber Olander unterschied das Fake grundsätzlich vom traditionellen Begriff der Aneignung und der Nachahmung, indem er feststellte, daß die zeitgenössischen künstlerischen Praktiken sich auch nicht mehr auf Duchamps Readymades, sondern auf dessen Fotografie als *Rrose Sélavy* und auf seine spätere Arbeit *Etant Donnés* beziehen: Hier spielt Duchamp, so Olander, mit dem Begehren der BetrachterInnen und erzeugt eine »echte« Beziehung zum Kunstwerk.⁴ Hinzu kam die Behauptung, diese Kunst sei auch außerhalb der diskursiven Rede über die Kunst von einem breiten Publikum rezipierbar.⁵ Dies würde eine Wandlung jener Meinung bedeuten, daß die Kleinbürger sich mit der Fälschung, dem Kitsch, der Reproduktion begnügen müssen.⁶

Die Rezeption der Appropriation art hatte in Europa in der zweiten Hälfte der 80er insofern Ähnlichkeiten mit der US-amerikanischen⁷, da allerorten der epistemologische Bruch, den die

¹ »The fake is enormously slippery – a strange commodity which, though possessing no value once it is revealed, retains another kind of life precisely because of its newly-acquired 'authenticity' as a forgery.« William Olander, *Fake. A Meditation on Authenticity*, a.a.O., 6.

² Vgl. *ibid.*, 8.

³ »They [these artists] recognize that the readymade paradigm is no longer fully operable and have sought new strategies which are less obvious and potentially more complex. Appropriation, for instance, is now only one strategy – if it has not been reduced to a style – among many.« *ibid.*, 9.

⁴ »In almost all cases, their work may be seen as proceeding in the fashion not of the true but of the false; in the manner of the 'nonhierarchical' described by Gilles Deleuze [...]«. Olander schließt hier ein Zitat von Gilles Deleuze an, auf das im letzten Kapitel eingegangen wird, *ibid.*, 10.

⁵ *Ibid.*, 20ff.

⁶ »Der Kleinbürger ist immer der Leidtragende, das Opfer, weil er immer zu spät kommt und sich mit Nippes, Kitsch begnügen muß und er es nie zum Echten bringt.« Pierre Bourdieu, *Mit den Waffen der Kritik*, in: ders., *Satz und Gegensatz. Über die Verantwortung der Intellektuellen*, Frankfurt/M. 1993, 40.

⁷ Vgl. außer den bereits erwähnten: *Art and Appropriation*, Alternativ Museum New York 1985; *Repetitions. A postmodern Perspective*, Hunter College Art Gallery New York 1985; (Art)² *Art Appropriates Art*, Main Art Gallery, Visual Arts Center, California State Uni., Fullerton 1991.

diskursive Formation der Appropriation art vorgeschlagen hatte, negiert wurde. Die KünstlerInnen, die sich schon in den 60er und 70er Jahren reproduktiver Kunstpraktiken bedient hatten, wie Feldmann¹ oder Sturtevant², werden nun vor allem in Europa wieder aktiv und retrospektiv als typische VertreterInnen der Appropriation art behandelt³, obwohl sie aufgrund ihrer sozialhistorischen und konzeptuellen Differenz völlig unterschiedliche Positionen markieren.⁴ Dies folgt der Tendenz, daß nicht der lokale Kontext und ein künstlerisches Milieu für die jeweilige Künstlerstrategie als signifikant betrachtet werden⁵, es kann aber auch als Indiz dafür gelesen werden, daß die Aneignung im Sinne der Imitation wahlweise als globaler künstlerischer Stil oder, verallgemeinernd, als grundlegendes Konstitutionsverfahren globaler Kunst und Kultur behandelt wird.⁶ Der Versuch der AutorInnen, möglichst unterschiedliche künstlerische Strategien

¹ Nachdem sich Hans-Peter Feldmann ca. 10 Jahre von der Kunst abgewandt hatte, wurde er gerade Mitte der 80er Jahre wieder tätig, vgl. Norbert Messler, Ein 'Bild' von Feldmann, in: Wolkenkratzer Artjournal, 3/1988, 26ff; Werner Lippert (Hg.), Hans-Peter Feldmann – Das Museum im Kopf, Portikus Frankfurt/M. 1989, Köln 1989.

² Vgl. Elaine Sturtevant, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1992.

³ Vgl. dazu die Magazinartikel: Wo stehen die Künstler 1988?, in: art. Das Kunstmagazin Nr. 2 1988, 30ff, und: Stephan Schmidt-Wulffen, Ablehnung alter Zwänge, Wiederkehr des Schönen, ibid., 44ff; Christoph Schenker, Aneignung. Variationen über ein Thema, 26ff; und: Thomas Zaunschirm, Begriffsaneignung, in: Noema Nr. 21 Nov./Dez. 1988, 44f; Jörg-Uwe Albig, Dies sind keine Picassos. Künstler enteignen die Kunstgeschichte, in: art. Das Kunstmagazin, Nr. 11, Nov. 1988, 54ff; Wolfgang Max Faust, Kunst mit Fotografie heute, in: Wolkenkratzer, Nr. 1, 1989, 24ff.

⁴ Uli Bohnen versucht die Rede über die Appropriation art, die Reproduktion und das Original in der Ausstellung *Hommage – Demontage* historisch zu erweitern. Er präsentiert die von der Appropriation art unbeachtete Künstlerin Elaine Sturtevant, die sich seit Anfang der 70er aus der Kunstszene zurückgezogen hatte, zusammen mit Mike Bidlo, der eine schwer vergleichbare Verfahrensweise zu Anfang der 80er Jahre angewendet hatte. Der Begriff der Appropriation wird von Bohnen aber deshalb abgelehnt, weil er zu kunsthistorisch angelegt sei, wobei es sich um das Mißverständnis handelt, daß er die Appropriation art von ihrer diskursiven Formation löst. Bohnen intendiert, das Phänomen der künstlerischen Bezugnahme auf andere Kunstwerke als eine Tendenz seit der Pop art darzustellen; vgl. Uli Bohnen, *Homage–Demontage*, Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen 1988, 9.

⁵ Die Ausstellung *D&S* (Differenz und Simulation) zielt auf einen breiten theoretischen Zugang zu zeitgenössische Kunstpraktiken ab. Einerseits setzt sie sich über die traditionellen Gattungsdifferenzen zwischen den bild-, objekt- oder projektbezogenen künstlerischen Praktiken hinweg, andererseits bemüht sie sich um die ortsgebundene Integration unterschiedlichster theoretischer Ansätze der Differenz und der Simulation als Merkmale künstlerischer Praxis; Kunstverein Hamburg, 1989.

⁶ Das sehr umfangreich angelegte Projekt *Imitationen* öffnet zwar ein sehr breites Feld, beharrt aber – entgegen der Aussage des Untertitels: »Von der Lust am Falschen« – auf konventionellen moralischen Urteilen. Dabei handelt es sich um den zu breit angelegten Versuch, das Feld der Begriffe Imitation, Mimesis, Double, Täuschung, Tarnung etc. mit einem Modell zu fassen und in einem Projekt abzuhandeln. Wie der Titel von mehreren Ausstellungen und drei Veröffentlichungen anzeigt, wird dabei von einer kontinuierlichen und generellen Gültigkeit der Nachahmungstheorie ausgegangen. Dies heißt nicht, daß alle präsentierten künstlerischen und theoretischen Praktiken diese Theorie tragen. *Imitationen. Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen*, Jörg Huber, Martin Heller, Hans Ulrich Reck (Hg.), Museum für Gestaltung Zürich, Werkbund-Archiv/Museum für Alltagskultur des 20. Jahrhunderts, Berlin 1989; Michael Fehr (Hg.), *Imitationen. Das Museum als Ort des Als-Ob*, Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen, Köln 1990; Hans Ulrich Reck (Hg.), *Imitation und Mimesis. Eine Dokumentation*, in: *Kunstforum International*, Bd. 114,

einzu beziehen¹, die vorher der Betrachtung unter dieser theoretischen Prämisse entgangen waren, erzeugte eine retrospektive kunsthistorische Ausdehnung des Begriffs der Aneignung und der Nachahmung, so daß letztlich die von der Appropriation art geschaffenen Unterscheidungskriterien völlig aufgelöst wurden. Meist wird von seiten der TheoretikerInnen unspezifisch auf Begriffe wie Imitation, Simulation oder Aneignung verwiesen, ohne mit einer konkreten Kritik der Zeichenökonomie eine Kritik des Repräsentationssystems anzustreben.² Der Begriff der Aneignung wurde zur Konvention, da sich alle Bilderzeugungspraktiken irgendwie auf Prozesse der Aneignung zurückführen lassen.

Dagegen versuchte der Kunsthistoriker Rainer Crone mit dem Ausstellungsprojekt *Similia/Dissimilia* einen neuen Begriff für aneignende Verfahrensweisen zu formulieren. Das titelgebende Wortspiel zielte auf die Unterscheidung zwischen »simile« und »similés«, zwischen »Gleichheit und Ähnlichkeit« sowie zwischen »Gleichnis und Imitation« als konstitutive Begriffe in der abendländischen Kunst.³ In Crones Entwurf zeigt sich die kritische Reflexion der US-amerikanischen Baudrillard-Rezeption, die Anfang der 80er häufig den Begriff des Simulakrums als Abbild, mit seiner Verwandtschaft zu Kopie, Imitation und Simulation, bemühte. Crome entging dem damals allgemein verbreiteten Fatalismus, von einer Entleerung des Zeichenwertes auszugehen. Er betonte mit seiner wichtigen theoretischen Grundlegung, ähnlich wie Olander, daß Duchamp sich mittels des Readymades vom mimetischen Nachahmungsprinzip löste, weil er reale Materialien nicht abbildete, sondern die gesamte künstlerische Strategie zum repräsentierten Gegenstand gemacht hatte. Crome knüpfte wieder an die Rede von Bild und Abbild an, wie sie in den 70ern geführt wurde, ohne jedoch die epistemologischen und strategischen Errungenschaften der Appropriation art zu vernachlässigen.

Schon früher war nicht nur von konservativer Seite Kritik an der Appropriation art geübt worden⁴,

Juli/August 1991.

¹ Die Ausstellung »Konstruktion Zitat« versucht nicht nur an die an gleicher Stelle ausgerichtete Ausstellung *Nachbilder – Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst* (1977) anzuknüpfen, sondern auch einen Querschnitt der seit den 70ern »zitierend« vorgehenden Kunstpraktiken zu präsentieren. Auch hier wird der Zitatbegriff unkritisch verallgemeinernd auf unterschiedlichste Praktiken angewendet. Ein breites Spektrum künstlerischer Verfahrensweisen wird von Peter Roehr bis Barbara Kruger und von Richard Prince bis Elaine Sturtevant aufgefächert, in dem Differenzen nivelliert werden. Sprengel Museum, Hannover 1993.

² Vgl. in diesem Zusammenhang ebenfalls den in den 90ern verbreiteten konservativen Reduktionismus des Begriffs vom »postmodernen Pluralismus« (Markus Brüderlin, Beitrag zur Ästhetik des Diskursiven. Die ästhetische Sinn- und Erfahrungsstruktur postmoderner Kunst, in: Jürgen Stöhr [Hg.], *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, 290), der in völligem Gegensatz zu allen Differenzierungsversuchen von Crimp steht, daß es bei der »Pluralität der Kopien« nicht um Beliebigkeit und nicht um den Verlust von Geschichtsschreibung geht, Douglas Crimp, *Die fotografische Aktivität des Postmodernismus* (1980), in: ders., a.a.O., 123.

³ Vgl. Rainer Crone, *Similia/ Dissimilia*, New York u. Düsseldorf 1987/88, 10.

⁴ Kuspit behauptete eine Verachtung der »marxistischen Appropriation art« gegenüber den angeigneten Kunstwerken, die er reformuliert in: Donald Kuspit, *Der Kult vom Avantgarde Künstler*, Klagenfurt 1995, 223ff.

die aber hier, im Zusammenhang mit der Frage nach der Strategie, nicht interessiert, da sie meist nur auf der Idealkonzeption des Originals und ihren Derivaten beharrte. Kritik wurde auch deshalb geübt, weil der dekonstruktivistische Aspekt in Komplizenschaft zu enden schien.¹ Die Vorwürfe wurden wiederholt, die schon der leicht zu konsumierenden Oberfläche der Pop art², wegen ihres Mangels an spezifisch kritischen Aussagen, gegolten hatte.³ Zu diesem Zeitpunkt verzichtete eine neue Generation amerikanischer KünstlerInnen längst auf das Label Appropriation art; KünstlerInnen wie Andrea Fraser oder Mark Dion und Jason Simon⁴, die bei Craig Owens am *Whitney Advanced Studies Programme*⁵ studiert hatten, schlüpfen innerhalb des Kunstsystems, »aus dessen Logik sich nicht aussteigen läßt«⁶, selbst in unterschiedliche Rollen.

Daß die strategische Differenz des Begriffs in der Geschichtsschreibung allerdings in einem Prozeß völliger Nivellierung begriffen zu sein scheint⁷, zeigen nicht nur Fragen wie diese: »Transportierten die Appropriationen überhaupt eine Botschaft, oder lag ihre Kritik im wesentlichen im Stil selbst?«⁸ Trotz aller Kritik, die letztlich an der diskursiven Formation um den Begriff der Appropriation geübt wurde, läßt sich der Effekt nicht leugnen, daß sie mittels eines Hype – dem, so Hal Foster, »advanced capitalist substitute for aura«⁹ – einer Reihe von weiblichen Künstlerinnen zu einem in der Geschichte der Kunst beispiellosen Durchbruch verholfen hat.¹⁰ Und zwar

¹ Vgl. Hal Fosters Leseweise von Barbara Krugers Text 'Taking Pictures' (Screen 23, Nr. 2 1982), in: ders., *The Return of the Real*, a.a.O., 119.

² Vgl. Martha Rosler, *Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience* (1984), in: Brian Wallis (Hg.), *Art after Modernism*, a.a.O., 338.

³ Vgl. Frederic Jameson, *Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: A. Huyssen/ K.R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg 1986, 61–63.

⁴ Vgl. das Video über die Entstellung von Gemälden durch restoratorische Eingriffe: Mark Dion, Jason Simon, *Artful History. A Restoration Comedy*, 1987, in: Olander, *Fake*, a.a.O., 20.

⁵ Whitney Museum for American Art, New York.

⁶ Isabelle Graw, *Jugend forscht, Texte zur Kunst*, Nr. 1, 175. Hier knüpft die Konzeption des deutschen Kunsttheoriemagazins *Texte zur Kunst* an und findet die Selbstpositionierung ihre strategische Basis, wenn im ersten Editorial einfache Ideologiekritik für die Zeitschrift abgelehnt wird; *ibid.*, 26f.

⁷ Wenige Autoren versuchen weiterhin, mit dem Begriff der kulturellen Aneignung Differenzierungsverfahren zu definieren: »To study appropriation is to question these semiotic shifts and to take responsibility for the ones that art history itself creates.« Robert S. Nelson, *Appropriation*, in: Rober S. Nelson und Richard Shiff (Hg.), *Critical Terms for Art History*, Chicago and London 1996, 127.

⁸ Brandon Taylor, *Kunst heute*, Köln 1995, 80.

⁹ Foster, *The Return of the Real*, a.a.O., 114.

¹⁰ »The recent success of artists such as Barbara Kruger, Sherrie Levine, Jenny Holzer, Cindy Sherman, and others working after and with a feminist criticality, arrived more than ten years after the peak of the Women's Liberation Movement in the U.S. They were precedent by an entire generation of feminist artists, most of whom are still working today, including Judy Chicago, Miriam Schapiro, Nancy Spero, May Stevens, Harmony Hammond, Nancy Graves, Lynda Benglis, Ana Mendieta, Ree Morton, Joan Snyder, Adrian Piper, and many others.« Cottingham, *Feminism*

unabhängig davon, ob die einzelnen künstlerischen Praktiken weiterhin in kritisch partizipierender Opposition zur Institution stehen, oder mittlerweile selbst zu ihrer Legitimation dienen. Nur so läßt sich die (im modernistischen Sinne) mit Künstlernamen verbundene und wiedererkennbare Identitätsstiftung mittels einer unverwechselbaren ästhetischen Konzeption (eben der Originalität eines »signature style«) legitimieren, wenn sie auch synchron den männlichen Protagonisten der »cute commodity art«¹, wie etwa Jeff Koons, zum Erfolg verhalf. Die Appropriation art erscheint im historischen Rückspiegel als ein strategischer Begriff, der von einer diskursiven Gruppe Anfang der 80er an einem Ort zum Warenzeichen geprägt, dessen Distinktionsfähigkeit allerdings durch seine eigene Zirkulation immer weiter verschoben oder konvertiert wurde. Weil der Appropriation-Bildbegriff auf die Überwindung eines Platonismus angelegt war, indem sein empirischer gegenüber einem idealisierenden schöpferischen Bildbegriff entwickelt wurde, konnten die Fotografien der Appropriation art innerhalb ihrer diskursiven Formation – im Sinne Benjamins –, sowohl eine politische Tendenz als auch eine Qualität² innerhalb der Rede über die Fotografie für sich ausbeuten. Die Bilder der Appropriation art ergänzen den kognitiven Purismus der 70er Jahre Conceptual art durch eine satte Visualität, die durchaus mit dem Warenfetischismus der Werbung konkurrieren konnten. Dazu differieren die Objekte in Weibels Ausstellungsprojekt durch ihre scheinbar provisorische Präsentationsweise.

3.4.3 Rezeptionsgeschichte: Weibels »Lektion«

Ein unmittelbar zur Ausstellung *Inszenierte Kunst Geschichte* erschienener Artikel gab sich als eine »Lektion von Weibel«³, wodurch er schon im Titel eine auktoriale Geste Weibels antizipierte. Durch die Betonung, daß es sich um eine »Lektion« handelt, wurde Weibels Ausstellungsentwurf auf die Kunstkritik ausgedehnt, die vor allem unter der Perspektive, daß sie unter der Kontrolle des Künstlers steht, keine Kunstkritik, sondern eine strategische Ergänzung der künstlerischen Praxis darstellte. Im rhetorischen Verschwimmen der Grenzen zwischen der Stimme des Künstlers und der Stimme des Kunstkritikers offenbart sich die Hegemonie des Künstlers. Der Künstler geriert sich somit als originäre Quelle⁴, die kaum durch Kommentare oder Kritik erweiterbar scheint. In diesem Sinn rufen die Bildbeschreibungen des Artikels nur die von Weibel suggerierten Klischees

versus Masculinism, a.a.O., 64f.

¹ Foster, (Dis)agreeable Objects, in: *Damaged Goods: Desire and the economy of the object*, a.a.O., 17.

² Diese beiden Begriffe vereinigen in sich die von Benjamin entworfenen und von der diskursiven Formation der Appropriation art übernommene Qualifizierung künstlerischer Praktiken, vgl. Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in: ders., a.a.O., 684f.

³ Trenkler, *Der Faker als Joker der Kunst. Eine Lektion von Peter Weibel über seine „Inszenierte Kunstgeschichte“ und andere Möglichkeiten, den klassischen Originalitätsbegriff zu zerstören*, a.a.O., 90.

⁴ Vgl. den Hinweis, daß allen Angaben Bedeutung zukommt: »Alle Namen waren erfunden, alle Stile zusammengeklaut, alle Ideologien verarbeitet. Doch jeder Name und jede biografische

ab. Trenkler sieht in Weibels alias Louise Langfords Bildern einen Reflex von Pollock und Warhol, woraus er kurzschließt, daß diese Praxis sich auf diese Künstler bezieht.¹ Betrachtet man jedoch Lawlers Fotografie *Frieze* (1984), sieht man zwar den unteren Rahmen eines Pollock-Gemäldes, aber es scheint hier vor allem um die in einer Sammlung vorgefundene situative Beziehung zu gehen. Aus der Tatsache, daß Ausschnitte von Pollock-Gemälden in Lawlers Fotografien vorkommen, kann geschlossen werden, daß sie seine Gemälde oft in Kunstsammlungen vorfand. Es handelt sich um eine Fehlinterpretation, wenn dies reduktionistisch ikonografisch behandelt wird und als Anlaß dient, eine monumentale Reproduktion eines Pollock-Gemäldes anzufertigen und mittels des Pseudonyms eine ähnlich subtile Bezugnahme des Vor-Bildes anzunehmen. Indem Weibel dies jedoch suggeriert, zeigt sich seine Negation des Visuellen, der konzeptuellen Formation Lawlers und seine angestrebte definitonische Dominanz, die zu einer semantischen Überdetermination führt.²

Weibels Arbeiten beziehen sich ikonografisch und auch konzeptuell nicht auf Lawlers Strategie der Arrangements, weil sie weder auf den Ausstellungsraum oder die spezifische Betrachtersituation, noch auf eine andere spezifische Präsentationssituation bezugnehmen. Die Arbeit *Warenaltar* läßt sich nicht auf die Verwendung des Waschmittellogos und nicht hinsichtlich der applizierten Gemäldeabbildungen aus einer konzeptuellen Formation erschließen. Die Darstellungen verharren programmatisch in ihrer Kontingenz, womit Weibel seine Strategie des Fake zu begründen sucht.³

Mit Blick auf Weibels Installationen stellt man fest, daß der Materialeinsatz zwischen Alltagsgegenständen und Medieninstallationen pendelt, was auf einem sehr allgemeinen

Angabe hatte Bedeutung, war kunstgeschichtlich interpretierbar.« Ibid., 84.

¹ »[...] die Amerikanerin Louise Langford schuf in postmoderner Tradition, die sich auf Jackson Pollock und Andy Warhol bezieht, freigelegte Fresken verschiedener Firmenlogos.« Trenkler, *Der Faker als Joker der Kunst*, a.a.O., 84.

² Dies kann in Analogie zum problematischen Verhältnis zwischen seinen theoretischen Behauptungen und seiner Video- und Simulationskunst gesehen werden: »Seine digitalen Bildräume können die technischen Möglichkeiten höchstens im Prinzip aufzeigen, aber nicht in Perfektion durchführen. Alles kommt für die Programmatik der Videokunst daher darauf an, ihren Wert aus dem *Prinzip* Digitalität abzuleiten, die Konkretion des Sichtbaren dagegen zu vergleichgültigen. [...] Mit dieser Strategie tritt Weibels Videokunst in die Fußstapfen seiner Konzeptkunst und bleibt wie diese semantisch überdeterminiert.« Werner Köster, *Ein Nomade zwischen Kunst und Wissenschaft. Über Peter Weibel als Vertreter des Techno-Diskurses*, in: *Merkur*, Heft 9/10, 1993, 801.

³ Vgl. Weibels Definition: »Anstatt des Wortes 'Fälschung' hat sich in der Kunstszene der Begriff 'faken' durchgesetzt, um die ideologischen Konstruktionen, um diese Schleier zu zerreißen. Der Faker ist nicht einer, der Originalwerke fälscht, da er ja nicht imitiert. Sondern er setzt Fiktionen in die Luft, er schafft 'Kopien ohne Original'. Für eine Kopie brauche ich normalerweise ein Original, [...], das ich nachmale und dann als echten van Gogh ausgabe. Anders der Faker: Er behauptet nichts Falsches, er schafft Paraphrasen, Hypothesen. Fake ist wie ein Virus, der die Schwachstellen des Diskurses der Kunst aufdeckt. Die Begriffe Original, Kopie und Fälschung zu entkernen und ihnen andere Begriffe wie Fiktion, Paraphrase, Rekonstruktion, Simulation oder 'Kopie ohne Original' entgegenzustellen, ist eine große Errungenschaft der Kunst der Gegenwart.« Trenkler, *Der Faker als Joker der Kunst*, a.a.O., 87.

Verständnis des Readymade-Begriffs zu basieren scheint¹; nicht die situationsbezogene Spezifik seiner Vor-Bilder, sondern eine allgemeine Reproduktion von Waren der Kunst wird hier instrumentalisiert. Dies fällt vor allem dann auf, wenn man Weibels Arbeiten mit anderen zeitgenössischen Strategien vergleicht, die sich ebenfalls auf eine Rezeption der Appropriation art beziehen.

Dazu läßt sich das Projekt *Meisterwerke der Fotokunst* von Wolfgang Vollmer und Ulrich Tillmanns anführen. Sie stellen bekannte Fotografien nach, zum Beispiel August Sanders Fotografie von drei Bauern im Sonntagsanzug (1913).² In der Verschiebung zwischen Wiedererkennen und Differenz realisieren die BetrachterInnen ihre eigene Position: Weder referieren die Fotografien eindeutig kritisch auf ihr Vorbild, noch entwickeln oder analysieren sie eine besondere fotografische Verfahrensweise, sondern reinszenieren die historische Situation mit anderen Personen. Der fiktive Sammler Klaus Peter Schnüttger-Webs, der angeblich diese Fotosammlung unterstützt und seit Mitte der 80er Jahre ein Museum betreibt, ergänzt das Projekt um ein institutionelles Fake.³

Auch die beiden Arbeiten *The Ideal Collection I* und *II* von Ashley Bickerton (1988) weisen eine Grundkonzeption auf, die eine sehr spezifische Referenz auf das Vor-Bild inszenieren: Eine Reihe von Kunstwerken wird aus der Geschichte der Kunst ikonisch angeeignet und in einem medial genau definierten Rahmen präsentiert. Handelt es sich bei Vollmer und Tillmann um eine Persiflage des gerade betriebenen Vintage-Print-Kults in der Fotokunst, entwirft Bickerton ein Kunstobjekt, das in seinem »Professional Design« die eigene Konstruiertheit als Display visualisiert. Damit reduziert Bickerton die in New York zur Konvention erstarrte Appropriation art auf ihre reine Konzeption: ein Kunstobjekt, das bestimmte Bildbezüge durch kleine Abbildungen herstellt, das seine eigene Warenform mittels integrierter Verpackung und Tragegriffen in seiner Präsentationsform anzeigt.

Thomas Dreher ordnet Weibels Arbeiten trotz ihrer paradoxen Struktur systematisch in Kategorien konzeptuellen Verfahrensweisen zu. Während Dreher die Installation *For Presentation and Display: Ideal Settings* von Louise Lawler und Allan McCollum als eklektizistische Wiederholung der Arbeit von Art & Language bezeichnet⁴, versteht er Weibels *Warenaltar* als dessen konkrete Umkehrung, der »Annäherung an [eine] Warenaura«: Es »[...] zeigt sich die Qualität von Weibels umgekehrtem Vorgehen: Es setzt das Thema der neokzeptuellen Kunst in der Umkehrung voraus. Die Umkehrung führt zu einer Komplexierung.« Indem Dreher die neokzeptuelle Kunst »[...] als

¹ Weibels Forderung nach der ausschließlichen Verwendung von Readymades zur Aufhebung der »historisch codierte[n] Ontologie des Kunstwerks« (19), um das »neue Kunstwerk« (22) zu schaffen, zeigt sein reduktivistisches Readymadeverständnis, vgl. Weibel, Errata, a.a.O., 19–22.

² Vgl. Ulrich Tillmann, Wolfgang Vollmer, *Meisterwerke der Fotokunst*, Köln 1985.

³ Vgl. Friedemann Malsch, *Das neue Museum – vor dem Ende?*, in: *Kunstforum International*, Bd. 86, Nov./Dez. 1986, 314ff.

⁴ Vgl. Thomas Dreher, *Kontextreflexive Kunst. Selbst- und Fremdbezüge in intermedialen Präsentationsformen*, in: Weibel (Hg.), *KontextKunst. Die Kunst der 90er Jahre*, Köln 1995, 99.

Modell der zeitgenössischen Warendistribution« bezeichnet, »der sich Kunst nur in der Fiktion ihrer Produzenten noch zu entziehen vermag«¹, kommt er zu der Ansicht, daß die neokzeptuelle Appropriation art genau dies behauptet hätte. Es kann nach den Ausführungen zu Lawler weder von ihr noch von McCollum gesagt werden, daß sie sich nicht der Warenfunktion ihrer Praktiken bewußt gewesen wären und beabsichtigten, sich der Warendistribution zu entziehen. Darüberhinaus kann, falls Dreher sich allgemein auf die Neokonzpetkunst bezieht, ihm entgegengehalten werden, daß Jeff Koons sogar sein unternehmerisches Interesse an der Kunst betonte.²

Es fehlt Weibels Arbeit die visuelle Ambivalenz, die ein interpretatorisches Spiel der BetrachterInnen initiieren könnte. Zudem läßt Weibels großes Spektrum künstlerischer Verfahrensweisen auch innerhalb der einzelnen Werkgruppen die konzeptuelle Definition eines Mediums vermissen; denn mit den vorgelegten heterogenen Gestaltungsweisen kann er nicht wirklich den Begriff der Originalität und der Repräsentation der Appropriation art bekämpfen. Konzeptuelle Kunstpraktiken zeichnen sich durch ihre präzise Definition des Verhältnisses von Darstellung und Präsentation – der Repräsentation – aus; das hier vorliegende Mißverhältnis zwischen Dargestelltem und Darstellung wurde anhand der Mißinterpretation von Lawler deutlich; Weibels Präsentation läßt sich nur über seine institutionelle Definition nachvollziehen, weil die einzelnen Segmente der Ausstellung keine Reflexe eindeutiger konzeptueller Formationen konsequent verfolgen.

Auffällig ist das unspezifische Verhältnis zwischen den Ausstellungsobjekten, den Texten, den Abbildungen und den Künstler- und Theoretikerpseudonymen im Katalog. Es handelt sich um strategische Setzungen, die sich theoretisch-parodistisch auf die Präsentationen beziehen. Der Literaturwissenschaftler Werner Köster kommt in seiner Kritik von Weibels Diskurs deshalb anlässlich einer anderen Ausstellung zu dem Schluß: »All dies ist sehr sinnfällige, konzeptgeleitete und mit wenig Deutungsspielraum ins Werk gesetzte Kunst, deren Wesentliches nicht in der Gestaltung, sondern in der Deutung liegt.«³

Weibel setzt damit ein paradoxes Verweissystem in Gang: Wie er im Text »Logo-Kunst« schreibt, überkreuzen sich die Bedeutungen⁴, und obwohl er für ein Bilderwissen plädiert, das das Wissen

¹ Ibid., Anm. 76, 112.

² Vgl. Jeff Koons, Ten Years later, H. Kontova/ G. Politi, in: Flash Art, Sommer 1997, 105.

³ Köster, Ein Nomade zwischen Kunst und Wissenschaft, a.a.O., 800.

⁴ »In der Logothetik sucht man ja nicht das dem Signifikanten entsprechende gleiche Signifikat auf, sondern das dem Signifikanten entgegengesetzte Signifikat. Es handelt sich dabei also um einen Bruch, eine Brechung, eine Kreuzung. [...] Die Logothetik ist eine lektionische Antithetik, welche das gegenteilige, konträre Signifikat eines Signifikanten aufsucht.« Peter Weibel, Logo-Kunst. Die künftige Methode der Bildbetrachtung, in: G.-J. Lischka (Hg.), Philosophen-Künstler, Berlin 1986, 89f.

im Bild und nicht in einem separaten Text lokalisiert¹, behauptet er, die »logothetische Kunst« bewirke eine Umkehrung der »klassischen Ikonografie«.² Nimmt man dies zum Ansatzpunkt einer Betrachtung seiner Arbeiten, fällt auf, daß sie ohne textuelle Referenzen nicht auskommen: Weibels Ikonografie bewegt sich in einem denkbar breiten Beziehungsrahmen. Bis hierhin zeichnet sich zwischen dem Anspruch seiner Texte und seinen Installationen insofern ein Widerspruch darin ab, als er seine Arbeiten in einen bestimmten theoretischen Kontext situiert, ohne daß dies selbstreflexiv in ihrer konzeptuellen Formation evident würde. Weibels behauptete Umkehrung der »klassischen Ikonografie« läßt sich nur aus einem Verständnis der Ikonografie erklären, das annimmt, daß sie sich rein auf motivische Bild-zu-Bild-Beziehungen begründet. Die labyrinthische Struktur des logothetischen Bildes erscheint aus dieser Perspektive wie eine von Weibel entworfene Legitimation für die Präsentation unspezifischer Objekte, die aber nicht der behaupteten »Durchlöcherung des Realen«³ dient, sondern genau entgegengesetzt auf traditionelle Weise, das Reale seiner Präsentation formuliert. Daß Weibels nur formulierte Zerstörung der Appropriation art und der Institution der Kunstgeschichte nicht als realer Anspruch gelten kann, geht aus seiner eigenen Kommentierung hervor, ein Zeichen sei auf keine Bedeutung mehr fixiert. Dies beruft sich auf Baudrillards Simulakren-Theorie, die behauptet, daß die Referenten aufgelöst seien, weshalb die Signifikanten frei fließen.⁴

Unter diesem Thema steht im Katalog auch der Abdruck des Texts »Transästhetik« von Jean Baudrillard, mit dem Weibel seine Ausstellung in einen Kontext mit der Theorie der Simulation stellte. Baudrillard behauptet dort, daß die Kultur, nachdem sie durch die Einführung seiner Simulakrentheorie »hyperreal« geworden war, in einen Zustand der »Transästhetik« eingegangen sei. Als viertes Simulakrum führt er das des Fraktalstadiums ein.⁵ Dies bezeichnet Baudrillard als das »aktuelle Schema unserer Kultur«⁶, womit er sich allerdings selbst widerspricht, da eine

¹ »Die logothetische Kunst versucht gerade zu zeigen, daß die Kunst der Ort der Wahrheit wird, indem sie eben nicht in der Funktion des Realen steht, daß Kunst nur dann zum Topos der Sprache wird, daß Kunst eben nur dann zu uns spricht, wenn sie in die Wahrheit des Realen sistiert, in welcher ja die Kunst nur eine Realität zweiten Rangens darstellt, nämlich die Illusion.« Ibid., 87.

² Ibid., 99.

³ »Diese labyrinthische Struktur des Bildes ist eben, was ich Logothetik nennen möchte.« Ibid., 96.

⁴ Vgl. Ibid., 101.

⁵ »Nach dem Naturzustand, dem Warenzustand und dem strukturellen Stadium des Werts ist heute sein fraktales Stadium erreicht. Dem ersten Zustand entsprach ein natürlicher Referent, der Wert entwickelte sich in Verbindung zu einem natürlichen Gebrauch der Welt. Dem zweiten entsprach ein allgemeiner Referenzwert, der Wert entwickelte sich in Verbindung mit der Logik der Ware. Dem dritten Stadium entsprach ein Code, in diesem Stadium entfaltet sich der Wert in Zusammenhang mit einer Gesamtheit von Paradigmen. Im vierten Stadium, das ich das fraktale Stadium des Werts nennen werde, sein Virus- oder Strahlungsstadium, zerstreut sich der Wert in alle Richtungen und in alle Zwischenräume, ohne irgendeinen Bezug worauf auch immer, durch reine Kontiguität.« Jean Baudrillard, Transästhetik, in: Weibel, Inszenierte Kunst Geschichte, a.a.O., 12.

⁶ Ibid.

angeblich referenzlose Ästhetik nicht mehr schematisch bezeichnet werden kann. Baudrillard setzt hier einen Verlust jeglicher Distinktion der Zeichen an, der ihm zu einer apokalyptischen Betrachtung der Kultur gerät.¹ Trotz aller begrifflichen und epistemologischen Unschärfen dieses Textes leitet Weibel daraus ein Paradigma der Kontingenz ab, das als sein wesentliches Theorem aufzufassen ist. Zudem treibt er die Simulakren-Theorie in Wortspiele, die nicht nur von ihrer eigenen Redundanz zwischen Original und Kopie handeln, sondern auch seinen hegemonialen Anspruch verkünden, die Kunst und Kunstgeschichte zum Ende zu bringen und dadurch selbst einen Neuanfang zu markieren.²

Auch anlässlich eines Symposions zum Thema *Original*³ vereinigt Weibel die unterschiedlichsten künstlerischen und theoretischen Ansätze, ohne sie in ihrer Differenz zu betonen. Weibel bezieht dort die Rede vom Original und der Kopie gar auf das »Kloning« – ein damals relativ neuer und schon überaus disparat diskutierter Begriff – und fügt dem Abbildungen seiner Ausstellung *Inszenierte Kunst Geschichte* hinzu. Weibels Argumentation tendiert dazu, die traditionelle Originaldichotomie einschließlich ihrer Moral durch eine euphorische Förderung des Kloning-Prinzips⁴ zu ersetzen. Dem scheint ein Denkfehler zugrunde zu liegen, denn ein Klon ist im Sinne Goodmans eine aleatorische Reproduktion, weshalb die Kopie, die immer eine des autografischen Originals ist (oder des antipodischen Fälschers), nicht mit ihm identisch sein kann. Auffällig ist, daß Weibel diese Idee in derselben antagonistischen Rhetorik verfolgt, nur unter umgekehrten Vorzeichen.⁵

Dies unterscheidet sich völlig von Olanders Versuch, mit Fake eine von der Moderne unterschiedene Strategie hinsichtlich des Künstlersubjekts und der Zirkulation des Kunstobjektes als Warenfetisch zu entwerfen. Denn Weibel geht es um die biologischen Möglichkeiten, die im Gegensatz zu den symbolisch-politischen Intentionen Olanders stehen. Indem Weibel den Bezug

¹ Dies folgt Baudrillards Ansatz, Freuds Begriff des Todestriebs auf die Kultur zu beziehen, was seine Theorie im Nihilismus und der Beliebigkeit enden läßt. Diese Tendenz zeichnet sich teilweise schon in »Der symbolische Tausch und der Tod« ab und verstärkt sich folgend zusehends. Zu welchen Mißverständnissen diese Theorie führen kann, weil der mediale Reproduktionscode vernachlässigt wird, zeigt sich in Baudrillards neuem Buch *Das perfekte Verbrechen*, München 1996, besonders im Kapitel *Der maschinelle Snobismus*, vgl. Stefan Römer, Ende mit der Agonie der Hyperrealität?, in: *Kunstforum International*, Bd. 135, Okt. '96 - Jan. 97, 509.

² »Ich wollte Werke finden, besser als die bekannten, aber derart überbelichtet, daß sie die durch sie repräsentierte Kunstrichtung fast in die Dunkelheit des Lächerlichen verstießen. Überbelichtete Simulakra zerstören die Originale, weil sie besser als diese sind. Sind die Originale aber zerstört, kann es auch keine Simulakra mehr geben, denn diese würden sich ja auf nicht existente Objekte beziehen.« Weibel, *Errata*, a.a.O., 19.

³ Symposium Salzburger Kunstverein (1993), Salzburg Ostfildern 1995; Teilnehmer waren: Lynne Cooke, Thierry de Duve, Sherrie Levine, Jean de Loisy, Niklas Luhmann, Rainer Metzger, Stephan Schmidt-Wulffen, Elaine Sturtevant, Peter Weibel, Silvia Eiblmayr und Robert Fleck.

⁴ Vgl. Peter Weibel, *Digitale Doubles: Von der Kopie zum Klon*. Zweiter Entwurf, Symposium Salzburger Kunstverein, Salzburg Ostfildern 1995, 171.

⁵ Als Vertreter eines unzeitgemäßen Originals werden demgegenüber die Neo-Expressionisten wie Markus Lüpertz angeführt, vgl. Trenkler, *Der Faker als Joker der Kunst*, a.a.O., 87.

zwischen dem Klonen und der Biologie als künstlerische Konzeption herstellt, scheint er sich implizit konträr zu seiner eigenen »logothetischen« Theorie auf die in einen homogenen Begriff gefaßte Realität zu beziehen. Dagegen wies er in dem Text »Logo-Kunst« auf die Referenzlosigkeit hin, der das Zeichen seit der Postmoderne unterliegt, sowie auf den Verlust des »ontologischen« Bezugs zwischen Künstler und Kunstwerk. Im Text »Digitale Doubles« definiert Weibel rückblickend seine Ausstellung *Inszenierte Kunst Geschichte* als Infragestellung der Kunst¹ in allen ihren Aspekten, was ihn dazu veranlaßt, aus seinem eigenen homogen dargestellten Werk folgenden allgemeinen Schluß zu ziehen: »Starre Identität wurde zur Hypothese, Sein zur Fiktion. Der Ursprung des Originals, das ontologische Prinzip, wurde durch die immaterielle virtuelle Speicherung der Information, die Variabilität des Bildinhalts durch den Beobachter und das lebensähnliche (viable) Verhalten des dynamischen Bildes verletzt und versprengt. [...] Enthierarchisierung der Ästhetik ist das erste Ergebnis des Verzichts auf das Original. Darauf folgt die sich endlos ausfaltende Heterogenität der partikularen Diskurse.«² Auf diese Weise versucht sich Weibel als Organisator des Symposions unbescheiden selbst zu positionieren, wenn er in der Appropriation art vornehmlich ihren duplizierenden Aspekt hervorhebt, dabei aber die sich beispielsweise zwischen Levines und Sturtevant's Positionen öffnenden Differenzen einebnet.³

Die im Katalogvorwort für Weibels Vorgehen bemühten Begriffe zeigen tendenziell, wie er sich selbst darstellt und darstellen läßt: »Der Nomade zwischen Kunst und Wissenschaft ist angetreten, experimentiert im freien Raum, Freiraum für den nie endenwollenden Prozeß seiner Totalinszenierung beanspruchend [...]. Die Moderne, die Inszenierung einer bereits anerkannten Avantgarde attackiert er mit einer totalen Inszenierung.«⁴ Soll dies als Distanzierung von Weibels totalem Anspruch oder als eine dem Vorwort gemäße Hommage an Weibel verstanden werden?

Die von Weibel ausgerufene »radikale Abschaffung der Kunstgeschichte« läßt sich nicht an seinem kontingenten Referenzverhältnis zwischen künstlerischer und theoretischer Praxis nachvollziehen. Stattdessen geht es ihm um die Kolonisierung der Kunstgeschichte und der Institution, ganz im Sinn seiner Aussage: »Künstlerische Manifeste, Programme, Ideologien sind Verkaufsstrategien, Strategien der Produktplazierung.«⁵ Es sei daran erinnert, daß die Intention des Mimens als das Begehren angenommen wird, »[...] Ander(e)s zu werden«⁶. Die Intention Weibels scheint im Sinne

¹ »Die Krise der Identität wurde an den KünstlerInnen wie AutorInnen und die Krise des Originals wurde an den Werken exemplifiziert. Aber das Entscheidende war, daß der Diskurs der Kunst selbst, seine Axiome, seine Ideologie, seine Praktiken durch die Fiktionalisierung in Frage gestellt wurden.« Weibel, *Digitale Doubles*, a.a.O., 168.

² *Ibid.*, 168f.

³ Vgl. Weibel, *Digitale Doubles*, a.a.O., 167, 177, 175 u. 181.

⁴ Peter Noever, Zum Thema, in: Weibel, *Inszenierte Kunst Geschichte*, a.a.O., 7.

⁵ Weibel, *Errata*, a.a.O., 21.

⁶ Michael Taussig, *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne* (1993), Hamburg 1997, 30.

der Ambivalenz des Fake aber keine differentielle Beziehung und keine reproduktive Referenz zu beabsichtigen, die ihre kontextuellen Unterschiede offenlegt, wie es durch eine ikonische Übernahme der Appropriation art suggeriert wurde. Im Gegenteil sucht Weibel mit der Strategie der verleugneten Parodie¹ und der Kontingenz der Zeichen seine eigene Künstleridentität hervorzuheben und aufzuwerten. Trotzdem dies in eine Zeit verstärkter Rezeption der Appropriation art in Europa fällt, gibt er keinen Kommentar zur Appropriation art, sondern versucht, sie mit seiner Signatur der Theorie zu überschreiben. Waren die Aneignungen der Appropriation art zum Teil als situationell ausdifferenzierte Hommage zu verstehen, äußert Weibel dagegen eine ikonoklastische Motivation. Weibels Ansatz fundiert weder auf den Theoremen oder Verfahrensweisen seiner Vor-Bilder, noch mißt er den Theoremen der diskursiven Formation der Appropriation art eine bestimmte Bedeutung zu; er betont nur den umstrittenen Aspekt, der ihre angeblich affirmative Haltung gegenüber der Kulturindustrie berührt. Damit vereinfacht und homogenisiert er ihre künstlerische Intention und ihre Rezeptionsgeschichte und deutet sie bewußt um. Dies zeigt sich auch in der Parodie von Buchlohs Rhetorik, zu der Weibels Text keine produktive Ähnlichkeit entfaltet und sogar eine andere Teleologie verfolgt²; es handelt sich aber deshalb nicht um einen Hoax, weil er selbst im Katalog die Autorennamen aufschlüsselt. Weibel betont hinsichtlich der Kritik des Kunstwerks als Warenfetisch, daß das Logo eine weitreichende Beeinflussung der gegenwärtigen Kultur bedeute, weil es eine begriffliche Zuspitzung des Warenfetischs darstellte: »Es wird nur mehr existieren, was zur Schau gestellt wird.« Allerdings fügt er hinzu, daß »Die logothetische Kunst [...] der entarteten Kunst im Nationalsozialismus vergleichbar als Frühwarnsystem«³ zu betrachten sei. Dies erscheint als eine sehr fragwürdige Assoziation, da mit einer solchen Argumentation ein rationales Gegenargument erschwert werden soll.⁴

Liest man dazu seine Äußerung, daß die Appropriation art von Beliebigkeit bestimmt war, scheint ihm dies als Legitimation für seine eigene kontingente Vorgehensweise zu dienen. Beispielsweise behauptet Weibel: »Im Gegensatz zur „postmodernen“ Avantgarde der 80er und späten 70er Jahre, welche ihren Platz innerhalb der Gesellschaft suchte und die bürgerliche Institution Kunst unbezweifelt in Anspruch nahm, um bürgerliche Wertvorstellungen wie Erfolg etc. durchzusetzen, versuchte die Avantgarde der 50er und 60er Jahre, die bürgerliche Kultur insgesamt über Bord zu

¹ Vgl. Weibel, Errata, a.a.O., 19.

² »In diesen simulierten Kunsthistorikertexten begegenen uns nun all jene Sentenzen, die Weibel unterschiedslos an anderer Stelle als Theorien darbietet.« Köster, Ein Nomade zwischen Kunst und Wissenschaft, a.a.O., 800.

³ Weibel alias Laura Wehn-Kraus, Louise Langford, a.a.O., 91.

⁴ Sie bedeutet eine Weiterführung seiner Argumentation des Texts »Logo-Kunst«, der bereits zu einer Nivellierung zwischen realen Ereignissen, wie der Verfolgung und Tötung kritischer Künstler durch das NS-Regime, und dem angeblichen Phantasma Hitlers führte, das angeblich seine Entsprechung in expressionistischen Darstellungen fand. Vgl. Weibel, Logo-Kunst, a.a.O., 105f.

werfen.«¹ Weibel idealisiert hier im Namen »Walter B. Lohs« seine eigene Vergangenheit, die in der Aktionskunst der 60er Jahre in Wien begann und sich im Klima des Wiener Aktionismus vor allem »antibürgerlich« gerierte. Weibel benötigt in diesem Sinn Anknüpfungspunkte für die Präsentation seines eigenen künstlerischen Werkes. Deshalb muß widersprochen werden, wenn Seyfarth in seiner Lobrede in Weibels Werkverzeichnis behauptet, daß Weibel nicht mehr als traditionelles Künstlerindividuum auftritt, sondern es sich bei »Peter Weibel« um ein Autorkonstrukt, eine »Schnittstelle«² handelt. Es ist auffällig, daß dieses Konstrukt sich nicht selbst relativiert, sondern ganz im Gegenteil immer auf seiner Signatur beharrt; selbst wenn Weibel Pseudonyme benutzt, dient das nur der Erzeugung und Aufwertung der eigenen Originalität. Auch die indexikalische Struktur der Fotografie bedeutet in Weibels Diktion³, daß er sich alle Fotografien nominell aneignen kann, weil sie angeblich keine eigene Handschrift wie die Malerei besitzen. Mit dieser Intention kombiniert er kompilierende und aneignende Verfahrensweisen: Verfremdung, Montage, Rauminstallation, Theorieparodie und Kuratierung, um zu zeigen, daß ihnen Originalität zukommt, wenn er sie mit seinem Index versieht.

Eine dem völlig entgegengesetzte Praxis läßt sich in den Verfahrensweisen des Salon de Fleurus von Goran Đorđević feststellen. Zwar gilt auch seiner Praxis der Bezugnahme auf unterschiedlichste Vor-Bildern, die er zum Teil verfremdet, als grundlegende Verfahrensweise; beispielsweise fügt er in selbst angefertigte Reproduktionen trivialer Landschaftsgemälde verkleinerte, signifikante Gemälde der Moderne ein; oder er reproduziert ganze Ausstellungen der Moderne. Đorđević nimmt dabei seinen Namen jedoch völlig zurück, so daß die Ausstellungen unter einem anderen Namen erscheinen.⁴ Programmatisch erklärt Đorđević dies mit seiner Intention, die Beziehung zwischen künstlerischen Praktiken zu akzentuieren.⁵

Dagegen nivelliert Weibel die Differenzen, indem er alle Formen der Appropriation art gleich behandelt, indem er sie auf eine einzige Verfahrensweise reduziert und bewußt falsche Leseweisen inszeniert, die zu ihrem Distinktionsverlust führen. Dabei werden die Intentionen der parodierten Kunstpraktiken negiert. Außerdem benutzt er die von ihm geschaffene Institution, um sich in Beziehung zu anderen Strategien zu setzen und eine von ihm geschriebene Geschichte der Kunst zu dominieren. Keine der institutionellen Rollen, in die Weibel schlüpft, wird umfunktioniert.

¹ Weibel alias Walter B. Loh, a.a.O., 43.

² Ludwig Seyfarth, Kunst als Schnittstellenphilosophie, in: Schuler, Peter Weibel Bildwelten, a.a.O., 28f.

³ Vgl. *ibid.*, 29.

⁴ In dem von Weibel herausgegebenen Katalog *KontextKunst* taucht sein Name weder im Inhaltsverzeichnis, noch als Abbildungsunterschriften auf; nur in den Texten wird sein Name erwähnt; vgl. Kasimir Malewitsch, und: International Exhibition of Modern Art Armory Show, New York 1993, in: Weibel, *KontextKunst*, a.a.O., 412ff.

⁵ »Die in dieser Ausstellung gezeigten Arbeiten sind keine Kunstwerke. Sie drücken nur Verhaltensweisen zu Kunst aus.« Goran Đorđević, Bilder über Bilder, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, Hannover 1982, o.S.

Diese Verfahrensweise steht also in genauem Gegensatz zu Lawlers Strategie, mit den eingesetzten Namen zwischen den konkret Beteiligten ein soziales Kommunikationsverhältnis zu reflektieren, hinter dem sie selbst als Künstlerin zurücktritt. Weibel sucht weder eine unmittelbare Auseinandersetzung, noch eine Neuapplikation der künstlerischen Theoreme, sondern nimmt nur Umbenennungen vor. Insofern kann Weibels Strategie als eine rein institutionsimmanente Strategie des Bezeichnens verstanden werden, die ihren eigenen Machtgestus¹ nicht in Frage stellt; allerdings gehört dieser Vorwurf zu seiner eigenen Rhetorik der Kritik an der Kunst: »Wir sind aber gewitzt genug, um an diesen Protest nicht mehr zu glauben, zu lange und zu oft haben wir schon gesehen, wie aus Brandstiftern Feuerwehrmänner geworden sind, wie Kunstwerke, die den Kapitalismus angreifen, gerade am liebsten von Banken angekauft werden, wie Beuys von der Deutschen Bank.«²

3.4.4 Weibels Institution

Möglicherweise hatte Weibel Marcel Prousts »Mélanges« (1900–1907) im Sinn, in denen dieser, John Ruskins Schriften größtenteils wörtlich übernehmend, seine eigene Kunsttheorie am deutlichsten formulierte; so hätte nun auch Weibel in den Worten bestimmter zeitgenössischer KritikerInnen seine eigene Kunsttheorie am konzisesten formuliert. Der Unterschied besteht jedoch darin, daß Weibel nicht wirklich versucht, mit den Worten und den Bildern der angedeuteten TheoretikerInnen und KünstlerInnen zu sprechen, sondern nur mit seinen eigenen Worten in parodistischen Verweisen spricht.

Weibels Strategie bewegt sich zwischen Fake als programmatischer Subversion und Fake als institutionelle Strategie, die er als theoretische Institutionskritik maskiert. Er bewegt sich wie kein anderer Künstler zwischen den Bereichen der Kunst- und der Wissenschaftstheorie, wobei seine Argumentation von Analogien und sprachlichen Bildern geprägt ist.³ Die Gefahr, die von seinem Issue hopping und seiner modisch angehauchten Rede über Kunst und Wissenschaft ausgeht, die sich aufgrund ihrer vorgeblichen Neuigkeit oft einer Überprüfbarkeit entzieht, ist die allgemeine Diskreditierung von KonzeptkünstlerInnen⁴, die sich ebenfalls theoretisch und praktisch verhalten.

Die kunsttheoretische Beschäftigung mit Peter Weibels Praktiken bewegt sich zwischen den beiden Extremen der Kritik seiner Inszenierungen als rein institutionskritisch angelegtem

¹ »Politisch betrachtet ist auch der „Kontext Kunst“ ein Machtspiel.« Seyfarth, Kunsttheorie als Schnittstellenphilosophie, a.a.O., 30.

² Vgl. Weibel, Logo-Kunst, a.a.O., 111. Schließlich resümiert Weibel: »Die Funktion der Kunst als Konverter der Corporate Identity in einem logothetischen Prozeß ermöglicht den beliebigen Transfer, die beliebige Kreuzung aller Signifikanten, aber wie schon anfangs gesagt, schließlich doch auf der Schiene binärer Oppositionen. Denn auch der Signifikant des Produkts löst sich vom Produkt, wird frei und setzt sich dann auf dem gegenteiligen Signifikat nieder.« Ibid., 113.

³ Vgl. Köster, Ein Nomade zwischen Kunst und Wissenschaft, a.a.O., 805.

⁴ Vgl. ibid., 806.

Opportunismus und dem dagegen gerichteten Einwand, daß gerade in dieser Ambivalenz das kritische Potenzial von Weibels Praxis liegt, und nur durch ihren Erfolg die auf Halb- oder sehr spezifischem Wissen basierende Institution der Kunst ad absurdum geführt wird.

Aus der Rezeptionsgeschichte der Ausstellung *Inszenierte Kunst Geschichte* läßt sich schließen, daß sie für Weibels weitere Karriere als ein Schlüsselereignis gelten kann.¹ Da er seine Autorschaft mit der Strategie des Fake verband, scheint sich sein Anspruch einer in ihrer Totalität nicht repräsentierbaren Praxis anzunähern. Denn die semantische Überdeterminierung seiner eher bescheiden visualisierten Objekte, die er programmatisch mit den Installationen demonstriert, scheint nur parodistisch lesbar; die überbetonten theoretischen Verweise können als ironische Anspielung auf die zeitgenössische Kunsttheorie verstanden werden, womit er jedoch keine nachvollziehbare epistemologische Aussage intendiert – entweder man glaubt ihm, oder man läßt es. Auch im Zusammenhang des vorliegenden Texts und seiner Thematisierung von Weibels Strategie ist dieses beschriebene Schema wirksam geworden. Die ExegetInnen tragen unweigerlich und unvermeidlich, aber objektivierend zur Selbsthistorisierung Weibels bei. Anstatt seine Kunstpraxis durch eine konzeptuelle Reduktion (hinsichtlich Medium, Intention, Sujet, Konzeption, Motiv, Strategie und Kontext) einer Interpretation zu öffnen, dominiert der Künstler sowohl die visuelle Manifestation als auch den institutionellen Kontext ihres Erscheinens. Für seinen Anspruch, frei über die Bedeutung der von ihm benutzten Zeichen zu verfügen, setzt er andere AutorInnen ein, die seine künstlerische Funktion beglaubigen. Bezieht man darauf seine auffallend programmatische oder gar apodiktische Rhetorik² und seine politischen Aktivitäten in Gremien und Staatsposten³, läßt sich der Schluß ziehen, daß Weibel sein eigenes Künstler-Imperium konstituiert.

Weibel äußert im Text über »Louise Langford« die Vision, daß das, »was auf uns zukommt, eine Corporate Art«⁴ sei. Dem fügt er die kritische Note hinzu, die postmoderne Kunst habe sich rein affirmativ verhalten und bliebe im Dilemma zwischen Komplizenschaft und Dissidenz gefangen.⁵

¹ Seyfarth bewertet Folgendes positiv: »Indem er seine Werke auf verschiedene Tendenzen der Kunst der letzten zwanzig Jahre verteilt, hat er sich anstatt in einen in alle wichtigen Trends eingeschrieben.« Seyfarth, *Kunst als Schnittstellenphilosophie*, a.a.O., 29. Dabei handelt es sich um eine apodiktische Behauptung, und wenn dies zuträfe, bedeutete dies eine kulturkolonialistische Geste Weibels.

² Durch Weibels Vokabular und seine Rezeptionsgeschichte zieht sich ein technizistischer Totalitarismus mit Vokabeln wie »Totalinszenierung«, »Übertrumpfung und Zerstörung«, »reaktive Installationen«; am schärfsten formuliert findet sich Weibels kulturkolonialistische Grundhaltung in dem Text: Peter Weibel, *Territorium und Technik*, in: *Ars Electronica* (Hg.), *Philosophien der neuen Technologien*, Berlin 1989, 81.

³ Vgl. Seyfarth, *Kunsttheorie als Schnittstellenphilosophie*, a.a.O., 30.

⁴ Weibel, *Logo-Kunst*, a.a.O., 91.

⁵ »In der herrschenden Logik des Kapitals, wo es nicht um Wahrheit geht, sondern um Profit, wurde Kritik als Warenform zur optimalen Form der Anpassung. Dafür und dagegen, Komplize und Dissident des Systems gleichzeitig sein zu wollen, ist das Dilemma der postmodernen Kunst.« Weibel alias Laura Wehn-Kraus, a.a.O., 87.

Beides läßt sich kritisch auf seine eigene Strategie beziehen: Mit seiner kulturpessimistischen Klage über die Komplizenschaft der Galerienkunst versucht er seine eigene Komplizenschaft mit der staatlichen Institution und dem Kunsthandel zu legitimieren.¹ Dies wird vor allem dann fragwürdig, wenn er als Kurator mit einer korporativen Rhetorik behauptet, daß er auch das Museum als Instrument der Kunstgeschichte zerstören will. Weibel benutzt lediglich die Maske des Anarchisten, um der Institution seine eigene Originalität, in Form seiner mit eindeutiger Identität ausgestatteten Person, aufzuprägen. Denn die Bemerkung, daß Weibel sich »selbst ins Zentrum«² setzt, trifft seine Strategie im Sinn eines traditionellen Künstlerindividuums, das nun auch die Institution selbst steuert.³ Diese institutionelle Strategie steht im Widerspruch zu den bisher vorgestellten Fakes.

Weibels Rhetorik folgt einer grundsätzlichen Affirmation technischer Entwicklungen, um eine avantgardistische Position zu behaupten. Sein Avantgardismus besteht darin, verschiedene künstlerische wie theoretische Kategorien anzuführen, aus deren zuvor behaupteter Kontingenz eine Verunklärung ihrer Inhalte hervorgerufen und schließlich allgemeingültige Paradigmen abgeleitet werden. Weibel analogisiert auf fatale Weise »erfolgreiche, d.h. lebens- und reproduktionsfähige Gene« mit »Erfolgreiche[r] Kunst und kulturelle[n] Muster[n]«, die sich unter »Selektionsdruck« nach dem »Prinzip des „Survival of the Fittest“«⁴ durchsetzen müssen. Mit dieser Tendenz zum Prinzip eines kulturellen Darwinismus sowie seiner impliziten Selbsthistorisierung geht es ihm um eine Dominierung der Institution. Seine nur behauptete Intention der Zerstörung der Institution der Kunstgeschichte spricht vermeintlich in einer modernistisch-avantgardistischen Rhetorik, die seinen nachdrücklichen Anspruch auf diese Institution zu legitimieren glaubt. Mit dieser Strategie entwickelt er eine hegemoniale Geschichtsschreibung, die sich in seinen nachfolgenden Projekten fortschreibt⁵; die fatale Konsequenz der Ausstellung KontextKunst war, daß er mit seiner institutionell erlangten Macht eine ganze Bewegung künstlerischer Praktiken historisierend in einen Stil verwandelt und somit die

¹ »Weibel, der österreichische Berufsachtundsechziger auf seinem langen und erfolgreichen Marsch durch die Institutionen, ist jetzt etwas passiert, was seinen Ruf, ein aufrechter Avantgardist und Anarchist zu sein, gründlich abträglich werden könnte: Er ist in Verruf geraten, sowohl im Dienst des Staates als auch im Sold des Kunsthandels zu stehen. [...] Zum Vorwurf der Kunsthandel-Abhängigkeit kommt noch ein weiterer, der einer hemmungslosen Ämteranhäufung.« J.T. [sic.], Der phänomenale Österreicher, in: Süddeutsche Zeitung, 3.12.92.

² Noever, Zum Thema, in: Weibel, Inszenierte Kunstgeschichte, a.a.O., 7.

³ Seine Autorschaft wird dadurch bestätigt, daß vielfach auf seine ausgefallene Konzeption des Fake hingewiesen wird: »Die Ausstellung war er, und alles gefakt [sic].« Darauf folgt der Hinweis, daß Weibel sich schon seit Jahren mit dem Problem »Original« beschäftigt, und ein langes Zitat, das er mit Kant beginnt, wodurch seine Kompetenz bestätigt zu sein scheint; Trenkler, Der Faker als Joker der Kunst, a.a.O., 84

⁴ Vgl. Weibel, Digitale Doubles, a.a.O., 181.

⁵ Vgl. zu den Effekten von Weibels Machtstreben am Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe: Ruth Händler, Im Karlsruher ZKM-Container: Anschwellende Machtfülle, in: art. Das Kunstmagazin, 7/2000, 134.

Diskussion darüber beendet.¹

Indem er ein künstlerisches Bild nur noch als Begriff des Markenzeichens, als Logo, definiert, scheint es von korporativen Interessen bestimmt. Diese Hypothese dient ihm als Voraussetzung für seine Parodie von Künstlernamen und Bildern, was ihn darin zu bekräftigen scheint, die selbst angeeigneten künstlerischen Bilder zu instrumentalisieren, da sie seiner Meinung nach sowieso nicht einer Verwertung und damit einer Instrumentalisierung entgehen können. Diese institutionelle Strategie² des Fake besteht darin, mittels der theoretischen Texte von der Simulation eine kritische Rhetorik über das Original und die Autorschaft einzuschlagen, seinen Kunstwerken aber trotzdem einen Originalstatus zu zuweisen, auch wenn ein Teil der Installationen nach der Ausstellung zerstört wurde.³ Sie materialisierten eine doppelte Verneinung, die letztlich eine Affirmation bedeutet: Insofern zeigen sie die Grundproblematik projektorientierter Kunstpraxis, die sich zugunsten der Semantik programmatisch einer visuellen Elaboration auf der Präsentationsebene verweigert.⁴

Die von Weibel aus Baudrillards Theorie abgeleitete kontingente Bilddeutung wird so zu einer institutionell legitimierten Vorgehensweise, die sich nach konzeptuellen Maßstäben nicht nur unkritisch gegenüber den eigenen epistemologischen und medialen Verfahrensweisen verhält, sondern auch die verwendeten Materialien nur als selbsterzeugte Klischees einverleibt. Dabei läßt Weibel die sensible Handwerklichkeit eines Fälschers vermissen: Denn die Plumpheit seiner Anspielungen und simplifizierten Basteleien widerspricht der Genauigkeit in der Verfahrensweise, der Spezifität in der Herstellung von Bezügen und der intimen Kenntnis der jeweils adressierten Kontexte.

Weibel inszeniert nicht etwa feine Verschiebungen des Rahmens, die sich wie Lawlers Arrangements den Interpretationen öffnen, sondern er verankert und postuliert die künstlerische

¹ Vgl. Stefan Germer, Unter Geiern, Texte zur Kunst, Nr. 19, August 1995, 85f.

² An dieser Stelle sei Romann Schuler widersprochen, die von einer »Taktik« Weibels spricht, da er im Sinn der Nomadentheorie angeblich »dislokativ« handelt (Schuler, Einführung zum Werk Peter Weibels, a.a.O., 16); da Weibel aber spätestens seit der Ausstellung »Inszenierte Kunst Geschichte« mit der Macht der Institution handelt, wie aus seinen vielen Ämtern hervorgeht, kann er nicht mehr wie vorher als subversiv, sondern muß als institutions affirmativ bezeichnet werden. Deshalb sollte bei seinen Verfahrensweisen im Sinn von Michel de Certeau von einem institutionellen Handeln, also einer Strategie gesprochen werden (Michel de Certeau, Kunst des Handlens, Berlin 1988, 87ff). Außerdem gilt, was Weibel selbst bezüglich des Kunstfeldes bemerkt, daß Veränderungen nur durch Partizipation bewirkt werden können: »Kritik, die keinen Konsens erreicht, wird irrelevant, so wie Werke, die keinen Konsens erzielen, irrelevant bleiben.« Peter Weibel, Kunst als soziale Konstruktion, in: Konstruktivismus und Kognitionswissenschaft. Kulturelle Wurzeln und Ergebnisse, A. Müller, K. H. Müller, F. Stadler (Hg.), Wien und New York 1997, 185.

³ Vgl. die ursprüngliche Konzeption: »Ein Katalog ohne Ausstellung über Objekte, die es nicht gibt, wäre das Ideal gewesen.« Weibel, Errata, a.a.O., 18.

⁴ Man macht es sich zu einfach, wenn man für die teilweise Kritik, die Weibels Installationen entgegensteht, nur ihre Neuartigkeit und ihren experimentellen Charakter (vgl. Schuler, Einführung zum Werk Peter Weibels, a.a.O., 15), nicht aber ihre oft nur provisorische Realisierung verantwortlich macht.

Praxis institutionell, sodaß er das Mehr des Fake nicht der Interpretation zugesteht, sondern seiner eigenen auktorialen institutionellen Konstruktion. In diesem Sinne verkündet die Symbolik des Ausstellungseingangs, wie er zu Beginn dieses Kapitels dargestellt wurde, die pathetische Sprache des globalen und historischen Anspruchs eines mächtigen Künstlers. Über der Weltkarte prangt sein Fake im Namen der Institution: »Peter Weibel: Inszenierte Kunst Geschichte«.

3.5 »Four American Artists«: Guillaume Bijl

»Der Raum wird vom Diskurs geschaffen, den die Philosophie aufrechterhält, und ohne Raum gibt es keine Philosophie.« Mark Wigley¹

3.5.1 Bijls reproduzierter Raum

Ein Fahrschulraum verwirrte 1979 in der Galerie Raum Z in Antwerpen die BesucherInnen und PassantInnen, die durch das Schaufenster in den Raum schauten. Guillaume Bijl² hatte dort die detailgetreue Innenausstattung einer Fahrschule eingerichtet.

Bijl überträgt keineswegs beliebig funktionale Räume in den Kunstkontext. Manchmal wartet er Jahre darauf, den geeigneten Raum für eine überzeugende Umsetzung zu bekommen; dann überträgt er alle funktionalen und ästhetischen Elemente – beispielsweise eines Fitnessstudios, einer Caravanausstellung, eines psychiatrischen Hospitals oder einer Galerieausstellung – in diesen Ausstellungsraum. Indem er Ausstellungen und nicht die wirklichen Situationen präsentiert, ruft er in einem Kunstraum die dort fremde Atmosphäre des Fahrschulunterrichts oder des Warentauschs hervor, vor allem, wenn zur Eröffnung die alltäglichen Handlungen im Sinne eines Tableau vivant aufgeführt werden.

Seit seiner detailgetreuen Übertragung eines Fahrschulraums in einen Kunstraum verfolgte Bijl, wie er es programmatisch im »Kunstliquidations-Projekt« (1979) erklärt hatte, die Kunsträume wegen ihres geringen Nutzens für die Gesellschaft für soziale Belange umzufunktionieren.³ Die Rhetorik dieses Texts klingt ironischerweise so, als sei er von einer Regierung verfaßt. Diese theoretisch kunststrategische Grundlegung von Bijls Praxis bezog sich auf die soziopolitische Stimmung der späten 70er Jahre. Die Politik, so diagnostizierte Bijl, eignete sich die aufklärerische Rhetorik an, die seit 1968 für Unruhe sorgte. Vor diesem Hintergrund einer europaweiten politischen Wende muß das »Kunstliquidationsprojekt« von Bijl gesehen werden.

Bijl zeigte 1987 eine Gruppenausstellung, in der er vier fiktive künstlerische Positionen vorstellte: »Four American Artists«⁴. Dazu entwarf er amerikanische KünstlerInnen mit einer Biographie, die auf die aktuellen Stilrichtungen Mitte der 80er Jahre in den USA Bezug nahmen. Alle diese

¹ Mark Wigley, *Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom* (1993), Basel 1994, 35.

² Geboren 1946 in Antwerpen, Belgien.

³ »[...] wegen des funktionslosen Charakters der Kunst, wegen des Raumbedarfs, mit dem verschiedene Ministerien in letzter Zeit zu kämpfen hätten, wegen des anti-ökonomischen Gebarens des Kunsthandels, in dem Steuerbetrug an der Tagesordnung sei, wegen der dauernd steigenden Kosten des Kulturministeriums und wegen der anarchistischen Einstellung vieler zeitgenössischer Künstler.« Guillaume Bijl, *Kunstliquidations-Projekt*, zit. in: Anna Messeure, *Guillaume Bijl: Installierte „Fund-Stücke“. Oder vom schönen Schein der Waren-Dinge*, in: Guillaume Bijl, *Stellprobe*, Museum am Ostwall, Dortmund 1988, 3; vgl. Guillaume Bijl, *Kunstliquidationsprojekt*, Provincial Museum Hasselt 1983, o.S.

⁴ Galerie Grazia Terribile, Mailand 1987, und: *Stellprobe*, Museum am Ostwall, Dortmund 1988.

künstlerischen Praktiken definierten sich über ihre aneignende Vorgehensweise: die Künstlerin Janet Fleisch präsentierte Neo-Geo-Installationen; William Hall adaptierte unterschiedlich gestaltete Flächen von Alltagsobjekten, die er zu einer Wandinstallation zusammenstellte; Sam Roberts brachte einen Holzbalkon mit einigen Alltagsgegenständen an der Wand des Ausstellungsraumes an; und Rick Tavares kombinierte unterschiedlich beschriftete Schilder und Gebrauchsobjekte zu einer Wandinstallation. Als Leihgeber trat unter anderen Guillaume Bijl auf. Es erschien ein Katalog, der nur Bijls künstlerische Praktiken dokumentierte, und ein zweiter, der die vier amerikanischen KünstlerInnen präsentierte.

Bijl kommentierte dieses Projekt: »It was an attack on the international art consumption circuit, and the phenomena of group exhibitions and trendy art.«¹ Da die hier dargestellten, im weitesten Sinne aneignend verfahrenen Kunstpraktiken durch innovative Formfindung zu charakterisieren sind, lassen sie sich nicht als ikonische Übernahmen bestimmter Vorbilder kritisieren. Im Sinn eines konzeptuellen Kommentars verweisen sie eher auf Verfahrensweisen und ihre Rezeption, für die im traditionellen Verständnis keine Vor-Bilder (Originale) existierten. Wie bereits im Zusammenhang mit Sherrie Levines *Neo-Geo-Malerei* angedeutet, bezieht sich diese Form der Appropriation art stattdessen auf einen bestimmten Kanon, der hinsichtlich formaler Abweichungen und Präsentationsweisen nur gering variiert.² Bijl erstellte jeweils ein kunststrategisches Konzept. So kann die Ausstellung *Four American Artists* auch als konzeptuelle Untersuchung verstanden werden. Da im Katalog angegeben war, daß es sich um fiktive Künstler handelt, lieferte Bijl einen Schlüssel zum Verständnis.

Die Verwandtschaft zwischen Guillaume Bijls *Four American Artists* zu Weibels *Inszenierter Kunst Geschichte* besteht darin, daß sie beide ein fiktives Bild (Simulakrum) der amerikanischen Appropriation art entwarfen; beide verfahren eben nicht direkt aneignend, anders als beispielsweise Sherrie Levine, die eine explizit ikonische Übernahme von Walker Evans' Fotografien vornahm. Anders als Weibel verwies Bijl auf einen bestimmten Kanon, dem seine Arbeiten zuzuordnen sind; es kann formal aber kein grundlegender Unterschied zu den Arbeiten dieses Kanons behauptet werden. Insofern reproduzierte Bijls Installation *Four American Artists* die Gattungskriterien der Appropriation art, von denen sie hinsichtlich ihrer Konzeption, und nicht durch ihres sozialen Kontexts zu unterscheiden war. Auch bewahrte sich Bijl hinsichtlich der Autorschaft eine Indifferenz durch seine Intention, vier kanonische Verfahrensweisen zu realisieren, um diese zu persiflieren.

Bei der Beschreibung von Bijls Verfahrensweise wurde von »Realzitate«³ gesprochen, aber auch ist wird zu fragen, ob dieser Begriff adäquat ist. Wenn Bijl im Sinne einer *Transformation*

¹ Brigid Grauman, Guillaume Bijl – The conspicuous consumer, in: Art news, Jan. 1993, 121.

² Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, The Primary Colours for the Second Time. A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde, in: October 37, Sommer 1986, 41ff.

³ Katja Blomberg, Fata Morgana des Spießertums. Kampieren verboten oder Ironien des bürgerlichen Glücks: Guillaume Bijl im Middelheimpark, FAZ, 19.8.1994.

Installation das visuelle Gefüge eines ganzen Raums transferiert und nicht nur Elemente der Raumausstattung ändert, wandelt er mittels Aneignung in einen anderen Kontext auch die funktionale Struktur des Raums um; auf diese Weise wird erst das Bild des Raums erzeugt.¹ Denn indem die BetrachterInnen diesen Transfer des bekannten Raumgefüges wie bei einem Déjà-vu-Erlebnis empfinden, nehmen sie die subtile Verfremdung wahr, die beispielsweise durch die Dysfunktion des Fahrschulraumes in einer Galerie oder einem Museum entsteht.² In den Kunstraum transferiert, fungiert die Installation nur als Abbild und als Modell des jeweiligen Raumes; der Code des Raumes wird jenseits seiner ursprünglichen Intention komplett übertragen, aber ihm mangelt seine Funktion. Dem Objekt wird nicht wie im Falle von Joseph Kosuths »One and Three Chairs« eine schriftliche Definition und eine Abbildung hinzugefügt, womit die Differenz der Repräsentation didaktisch dargestellt würde. Stattdessen müssen die BetrachterInnen diese Differenz in ihrer Erfahrung des Raumes selbst erzeugen. Dies folgt Bijls Konzept, daß die BetrachterInnen zunächst die fehlende Funktion des Raumes bemerken, erst dann in der Lage sind zu verstehen, daß dieser Raum wie sein Original funktionieren kann, und endlich sie selbst das Bild desjenigen Raumes visualisieren, in dem sie sich gerade aufhalten.³

Bei seinen Verfahrensweisen unterscheidet Bijl vier Konzeptionen: Mit den *Transformation Installations* importiert er funktionale Räume aus dem sogenannten Alltagsleben ins Museum; dort erhalten sie eine nur noch symbolische Funktion. Bijl wählt bevorzugt solche Räume aus, die mit Hilfe ihres ästhetischen Verweissystems soziale Handlungen beeinflussen: Verkaufs-, Schul- oder korporative Räume.⁴ Sie unterscheiden sich von seinen *Installations Trouvées*, oder *Kompositionen* durch die Komplexität ihres Raumentwurfs. Diese »Gefundenen Installationen« spielen auf den von den Surrealisten benutzten Begriff des »Objet trouvé« an – den vorgefundenen trivialen Gegenstand –, der durch die Betrachtung, die Herauslösung aus seiner alltäglichen Funktion, zum poetisch aufgeladenen Objekt wird.

Bijl präsentierte beispielsweise Pokale in Vitrinen oder gruppierte auf kleinen Podesten Objekte nach scheinbar formalästhetischen Kriterien zu Ensembles, die er als nicht situationsgebundene, skizzenhafte Vorarbeiten zu den komplexeren *Transformations-Installationen* versteht.⁵ Eine dazu genau entgegengesetzte künstlerische Verfahrensweise stellen seine *Situationsinstallations* dar, auch wenn sie teilweise identische Themen behandeln. Diese von ihm selbst konstruierten

¹ Vgl. Frederick Leen, Guillaume Bijl – Reproduktion, Rekonstruktion, Typus, in: Kunstforum International, Bd. 91, 1987, 208.

² Welche Irritation die Wahrnehmung in Bijls Räumen erfährt, wobei das entfremdete Gefühl »weniger Lustgefühl als Unsicherheit und in ihrer Folge oft Aggression« hervorzurufen scheint, beschreibt: Christiane Vielhaber, Guillaume Bijl – Kunst-Konsum pur oder der schöne Schein der Dinge, in: Wolkenkratzer Art Journal, Nr. 2, 1987, 78.

³ Vgl. Leen, Reproduktion, Rekonstruktion, Typus, a.a.O., 208.

⁴ Vgl. den Begriff der halböffentlichen Raumsituationen, Christophe Schenker, Guillaume Bijl – Object of Desire, in: Flash Art, Nr. 156, Jan./Feb. 1991, 128.

⁵ Vgl. Guillaume Bijl, Eine Einführung, in: ders., Antwerpen 1996, 43 u. 45.

Raumsysteme oder Objekte werden in öffentliche Räume versetzt, wo sie durch minimale Differenz zu ihrem Kontext kaum auffallen. Werden diese geringen Eingriffe wahrgenommen, lösen sie Irritationen aus: Lebensgroße Skulpturen von Vögeln auf Straßenlaternen, *Bird Installation*, oder, wie ebenfalls anlässlich der documenta 9 (1992), *Die Geschichte der Documenta: Wachsmuseum*. In drei verschiedenen Schaufenstern waren Wachsfiguren von Joseph Beuys, Arnold Bode, dem Gründer der documenta, und seiner Frau, sowie dem damaligen Leiter der documenta 9, Jan Hoet, aufgestellt.

Vergleicht man die verschiedenen Verfahrensweisen von Bijl, wird klar, daß auch die Assemblagen der Ausstellung *Four American Artists* aus Readymades und Reproduktionen bestehen, die ihr Auftreten im Sinne einer Repräsentationskritik doppelt inszenieren: hinsichtlich der Strategie ihrer Präsentationsform und ihres Präsentationsortes.

3.5.2 Rezeptionsgeschichte: Irritation für »Kleinbürger«

Den Höhepunkt seiner Rezeption erfuhr Bijl bei der documenta 9. Daß er bereits 1982 in der Franklin Furnace Foundation in SoHo (New York), wo zu dieser Zeit vor allem auch Appropriation art gezeigt wurde, eine Reiseagentur präsentierte, hatte gezeigt, daß seine Verwandtschaft mit der Appropriation art bereits erkannt worden war. Bijls Strategie kann im europäischen Kontext als Analogie zur »subversiven« Aneignungsweise der Appropriation art gedeutet werden; ihm fehlte jedoch die Unterstützung eines diskursiven Milieus, wie es die amerikanischen KünstlerInnen erfuhren, obwohl einige belgische Künstler wie Johan van Geluwe¹ oder Luc Deleu² vergleichbare Ansätze verfolgten. Ausgehend von seinem Manifest »Kunstliquidations-Projekt« (1979), in dem er eine Liquidation der Avantgarde konstatiert hatte, wurde seine Strategie als konsum- und gesellschaftskritisch verstanden. Der Begriff »Liquidation« kann die Abwicklung von Rechtsgeschäften, die Abwicklung von Börsengeschäften, die Kostenrechnung freier Berufe oder die Beilegung eines Konflikts sowie Beseitigung, Tötung oder Hinrichtung bedeuten, die alle je nach Intention mit dem Begriff des Endes der Avantgarde assoziiert werden können.

Die Interpretationen von Bijls Kunstpraktiken reichten von einem ironischen Kommentar über »Realsatire«³ bis zu »Spott und Ironie«⁴, der die »Spießler«⁵ und die »nouveaux riches«⁶ traf, weil

¹ Vgl. Johan van Geluwe, *Das Kabinett des Konservators*, Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen 1996.

² Vgl. Luc Deleu, *Stellproben*, Museum am Ostwall, Dortmund 1988.

³ Blomberg, *Fata Morgana des Spießertums*, a.a.O.

⁴ Stephan Berg, *Vom Verschwinden der Dinge*, in: Guillaume Bijl, *Museum van Hedendaagse Kunst*, Antwerpen 1996, 13.

⁵ Blomberg, *Fata Morgana des Spießertums*, a.a.O.

⁶ Bert Jansen, *Guillaume Bijl – From Garden Centre to Museum Garden*, Faltblatt des Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, März 1996, o.S.

sie auf Bijls »geläufigen Raummasken mit dem bestechenden Charme konfessioneller Lehrerbildungsstätten«¹ hereinfließen oder sich selbst in ihrem Alltag dieser Ästhetik bedienen. In dieser Interpretation entlarvte Bijl »das kleinbürgerliche Gehabe, die banale Simulationstechnik, die sich dahinter [der »vorgefertigten Ästhetik des Alltäglichen«] verbirgt.«² Selten wird der »Schock« realisiert, »der die Kunst und vor allem den Kunstbetrieb radikal in Frage stellt.«³ Die KritikerInnen projizierten ihre eigene Abneigung gegen eine kleinbürgerliche Ästhetik in die Arbeiten Bijls; so glaubt man den Kitsch-Vorwurf⁴ zu bannen, der offensichtlich den Arbeiten zugeschrieben wird. Nur eine Kritikerin fiel aus der Masse der Rezensionen heraus, weil sie sich mit Bijls Strategie identifizierte.⁵

Gerade aber Bijls Bezug auf ein großes Zielpublikum ist nur durch populäre oder alltägliche Motive möglich, die seine Räume thematisieren. Wenn beispielsweise ein Abschnitt einer römischen Schieferstraße in einem Waldstück des Middelheimer Skulpturenparks von Bijl entdeckt und im Rahmen seiner Ausstellung »Roman Street« (1994) präsentiert wurde, bediente er damit das typisch mitteleuropäische, kleinbürgerliche Bedürfnis des Hobby-Heimatforschers, der seine Umgebung mit einer gewissen Hingabe historisch untersucht und unvermittelt Entdeckungen macht. Nicht ohne Stolz auf ihr kulturelles Wissen stellte dazu eine Kunstkritikerin fest, daß die Stadt Middelheim »erst im dreizehnten Jahrhundert Stadtrecht erhielt und bis zum siebten Jahrhundert unerwähnt blieb«⁶. Sie realisierte nicht, daß sie mit dieser Klarstellung, die den LeserInnen erschließt, daß es sich hier um ein Fake handelt, Bestandteil von Bijls Strategie wurde. Lediglich die entgegengesetzte Meinung, daß Bijls Installationen gerade von alltäglichen BenutzerInnen sofort als Kunst erkannt werden, bemerkte den intendierten Irritationseffekt.⁷ Nur wird dabei vernachlässigt, daß dies als spezifisch konzeptuelle Strategie der Betrachterorientierung zu verstehen ist. Diese Art des Fake erhält ihre Berechtigung nur, weil sie wie jede gelungene Fälschung ein Originalerlebnis im Betrachterinteresse weckt und sich zur eigenen Darstellung differenziert verhält. Wie Bijl in seinem *Kunstliquidations-Projekt* formulierte, geht es ihm gerade nicht um die typisch intellektuelle Ästhetik, die ikonografische Ursprungslinien in einem Kunstwerk verfolgt, sondern um das Verständnis, das die nichtvorgebildeten BetrachterInnen durch diese Alltagssituationen im Museum gewinnen können.

In der Rhetorik der Kritik fällt auf, daß die AutorInnen sich selbst meist außerhalb dieser

¹ Blomberg, *Fata Morgana des Spießertums*, a.a.O.

² Vande Veire, *Die Begräbnisszene des Gegenstands*, a.a.O., 31.

³ Messeure, *Guillaume Bijl: Installierte „Fund-Stücke“*, a.a.O., 4.

⁴ Vgl. Vande Veire, *Die Begräbnisszene des Gegenstands*, a.a.O., 28.

⁵ Christiane Vielhaber, *Guillaume Bijl. Kunst-Konsum pur oder der schöne Schein der Dinge*, in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Nr. 2, 1987, 81.

⁶ Blomberg, *Fata Morgana des Spießertums*, a.a.O.

⁷ Vgl. Schenker, *Guillaume Bijl – Object of Desire*, a.a.O., 128.

beschriebenen Rezeptionsweise situierten. Der Täuschung erliegen, das suggeriert ihre Kritikerhaltung, anscheinend nur unbedarfte BetrachterInnen, etwa im Sinne von Greenbergs »unwissender Masse«¹: »Seine Realzitate sind Betrachtungen eines sarkastischen Beobachters, der über die Hilflosigkeit der Welt zu schmunzeln weiß.«² Diese den Installationen unterstellte Distanz wird durch ihre kühle Atmosphäre hervorgerufen.³ Der Verfremdungseffekt beruht darauf, daß die Alltagsräume im Kunstraum ohne Gebrauch bleiben.⁴ Bijls Praxis wurde mit einer konsumkritisch-moralischen Haltung assoziiert. Aus der Tatsache, daß er sich aus einem »Archiv der auf Konsum ausgerichteten Gesellschaft« bedient und »[u]nseren programmierten und manipulierten Wünsche und Träume« darstellte, wurde der Schluß gezogen: »Wir werden die Sachen nie mehr sehen wie vorher.«⁵ Daß es aber nicht um die scheinbar beliebig austauschbaren Motive oder Themen geht⁶, die Bijls Installationen repräsentieren, sondern um die »Infragestellung dieses traditionellen Kunstbegriffs und Kunstbetriebs«⁷, zeigt besonders seine Arbeit *Four American Artists*.

Die Rezeption von Bijls Installationen weist eine wesentliche Veränderung der Moral auf: Hatte früher für die Fälschung gegolten, daß sie wegen ihres Verstoßes gegen die Moral des Originals verurteilt wurde, und für den Kitsch, daß er »vicarious experience and faked sensations«⁸ hervorrief, galten Bijls falsche Reproduktionen nun im Gegensatz dazu als moralisch wertvoll, weil sie die Mechanismen der Kulturindustrie aufdecken, indem sie die manipulierenden Zeichensysteme der Konsumrealität transparent machen. Die »Atmosphäre der unpersönlichen Sachlichkeit, die aus diesen Räumen hervorgeht, und vor allem die kleinbürgerliche, rührende Art

¹ Die Feststellung, daß es sich um das typisch kleinbürgerliche Kitsch-Bedürfnis handelt, impliziert die von Greenberg vorgenommene Hierarchisierung zwischen ausgebeuteter, ungebildeter Masse und herrschendem, gebildetem Bürgertum; vgl. Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch* (1939), in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 1, 1939-44, Chicago, London 1986, 17.

² Blomberg, *Fata Morgana des Spießertums*, a.a.O.

³ Vande Veire spricht von »frostige[m] Design des Dekors«, und davon, daß dieses ein »eisiger, aseptischer Raum, eine Art luftleerer Raum von Objektzeichen [ist], in dem der Referent zugrunde gegangen ist, um nur noch als ein kitschig-nostalgisches Alibi zu überleben.« Vande Veire, *Die Begräbnisszene des Gegenstands*, a.a.O., 28f.

⁴ »Das leicht unbehagliche Gefühl, das den Betrachter anwandelt, entsteht dadurch, daß alle einzelnen Elemente eine gewisse 'Poesie' verbreiten wollen. Krampfhaft weisen sie alle auf eine natürliche oder eine ästhetische Authentizität hin, wobei das Ganze dermaßen genau angeordnet ist, daß es völlig unreal wirkt.« Ibid.

⁵ Bex, *Vorwort*, a.a.O., 7.

⁶ Diese Annahme führt zu dem Mißverständnis, Bijls Readymades entsprächen »dem platonischen Illusionismus mehr als jede Malerei, die ihm jemals entsprochen hat.« Catherine Millet, *Dies ist nur ein Anfang, die Kunst geht weiter*, in: A.-M. Bonnet/G. Kopp-Schmidt (Hg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zur Kunst und Kunstgeschichte heute*, München 1995, 26.

⁷ Messeure, *Guillaume Bijl: Installierte „Fund-Stücke“*, a.a.O., 4.

⁸ Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, a.a.O., 12.

und Weise«¹, wie diese halböffentlichen Räume als Readymades ihre Funktion gleichzeitig erzeugen und tarnen, wurde auch »als eine groteske Inszenierung, als ein kaltherzig arrangiertes Zauberspiel«² der Konsumgesellschaft gebrandmarkt. Hier rekurrierte man auf die Moral und die Aura des »authentischen Kunstwerks«³, das Adorno und Horkheimer mit ihrem Begriff vom Wahren in der falschen Kulturindustrie zu bewahren hofften. Da Bijl aber die spezifische Aura seiner Installationen durch eine »bloße Imitation dessen, was ohnehin schon ist« hervorrief, und nicht durch einen inneren, »geistigen Sinn des Kunstwerks«⁴, konvertierte er den Gebrauchswert der Ware Kunst in den Konsum von Bildern und Zeichen⁵, mit denen die KonsumentInnen sich in Relation zu bestimmten Konsumidealen setzen. Diese Rhetorik der Kritik bediente sich jedoch des konsumkritischen Vokabulars der »Gesellschaft des Spektakels«⁶, ohne die seither gewandelten soziopolitischen Bedingungen einzubeziehen.⁷

Bijls Installationen wurden von einem anderen Kritiker als symptomatisch dafür gewertet, daß die gesellschaftliche Wirklichkeit im Sinn Baudrillards längst simuliert wird⁸: »So wird ein Fertig-Chalet, das Bijl auf den Hügel von Krems zwischen andere Berghütten stellt, zur perfekten Mimikry einer Realität, die selbst imitativ geworden ist. Daß wir diese reale Imitation dann noch durch ein Fernrohr von der gegenüberliegenden Kunsthalle aus anschauen können, zeigt uns die Entfernung von den Dingen, aber auch, daß es nichts zu sehen gibt, außer dem, was zu sehen ist: Eben nicht mehr die Welt, sondern die dreidimensionalen Bilder, die wir von ihr entworfen haben.«⁹

Damit wurde implizit die Behauptung aufgestellt, daß die Realität ursprünglich etwas anderes als

¹ Vande Veire, Die Begräbnisszene des Gegenstands, a.a.O., 21.

² Ibid., 23.

³ »Mit fortschreitender Aufklärung haben es nur die authentischen Kunstwerke vermocht, der bloßen Imitation dessen, was ohnehin schon ist, sich zu entziehen.« Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung (1944), Frankfurt/M. 1988, 24.

⁴ Ibid., 25.

⁵ Vgl. Vande Veire, Die Begräbnisszene des Gegenstands, a.a.O., 21.

⁶ »Ein derartiges eiskaltes, unheimliches Spektakel des Gegenstandes, dem jeder täglich beiwohnt, kann nur als solches erscheinen, wenn es in das Museum hinübergeholt wird, wo es verdoppelt und gemimt wird.« Ibid., 35.

⁷ Es ist auffällig, daß Guy Debords Begriff des Spektakels den KritikerInnen leicht von den Lippen geht, ohne Konsequenzen daraus zu ziehen. Im Sinne Debords wäre bereits die Anwendung des Begriffs innerhalb der Verwertungsverhältnisse, innerhalb derer sich die KritikerInnen betätigen, eine Teilnahme am Spektakel selbst und in sofern eine Rekuperation des Begriffs, die seine Anwendung ausschließt. Aus der Perspektive der Kunstkritik besteht das Problem darin, daß Debord sich mittels seiner Partizipationsverweigerung eine autonome Position erhielt. Deshalb müßte, bevor die Gesellschaft des Spektakels zitiert wird, der »Rapport« auf die eigene Funktion im Spektakel angewendet werden. Vgl. Guy Debord, Rapport zur Konstruktion von Situationen (1957), Hamburg 1980, 5ff.

⁸ Vgl. Jean Baudrillard, Politik und Simulation (1978), in: ders., Cool Killer oder der Aufstand der Zeichen, a.a.O., 39ff.

⁹ Berg, Vom Verschwinden der Dinge, a.a.O., 14.

»imitativ« gewesen ist. Da Wahrnehmung jedoch immer über ihre Konventionen und deren Reproduktion funktioniert, deuten Bijls Reproduktionen weder den Verlust der Wahrnehmung der Welt noch ihrer Authentizität an, die längst als Konstrukt aus authentischen Effekten verstanden wird. Darin äußerte sich auch das Mißverständnis, daß dieses Fertig-Chalet etwas anderes bezeichnet als ein benachbartes Chalet, das nicht von Bijl aufgestellt wurde; es differiert ästhetisch nur, wenn man im Sinne von Goodmans Gegenüberstellung eines Originals und einer perfekten Fälschung weiß, daß es zu einem echten Kunstobjekt erklärt wurde. Passanten würden in dem Chalet kein Kunstwerk vermuten und deshalb über den Scheincharakter dieser signifikanten Ware der Bewußtseinsindustrie auch keinen Erkenntnisgewinn erzielen. Davon abgesehen ist es aber für die künstlerische Strategie unerheblich, ob dieses Chalet von Bijl aufgestellt wurde, es also im traditionell künstlerischen Sinn ein echtes Kunstwerk ist, oder ob von ihm nur der Blick darauf gelenkt wird. So wird es nicht als Readymade ins Museum transferiert, sondern aus der Institution Museum heraus als Kunstwerk bewertet; das sogenannte Originalerlebnis bleibt davon unbeeinflusst. Erst der Blick darauf konstituiert die Kunstpraxis; insofern muß darauf bestanden werden, daß es sehr wohl »etwas zu sehen gibt«. Das Problem besteht aber darin, daß Baudrillards Theorem, die Gesellschaft würde nurmehr von Simulation beherrscht, moralisierend auf eine künstlerische Verfahrensweise angewendet wird – einerseits die moralische Anklage, die Gesellschaft entbehre an Authentizität, andererseits die Behauptung, Bijl formuliere genau das und nur das in seiner Praxis.

Der altbekannte Vorwurf, die Kunst sei nur der reine Schein¹, wird von anderer Seite durch die Anklage aktualisiert, daß die KünstlerInnen nicht mehr an eine »Botschaft glauben«.² Hier wird das gleiche Paradox der Kunstkritik deutlich, das bereits in den vorherigen Kapiteln auftrat. Die KritikerInnen fordern von den künstlerischen Praktiken eine Haltung, die sie – besonders typisch für die 80er Jahre – an einer idealisierten Radikalität messen. Wie Bijl betonte, geht es ihm zwar um die Umkehrung der Wirkung der Werbung.³ Wenn in diesem Sinn aber ein Spektrum von Bijls Arbeiten wie anlässlich der Retrospektive in Antwerpen (1996) in einem Museum und einem Katalog präsentiert wird, kann erst eine Perspektive dafür gebildet werden, wie die dokumentarische Dimension seiner Arbeiten angelegt ist, die diese Stereotypen materialisiert. Auch wenn Bijls Arbeiten über eine werkimmanente Bedeutung hinaus als Dokumentation der gesellschaftlich institutionalisierten Räume gelten, fehlt ihnen nicht eine selbstreflexive

¹ Vgl. zum Konflikt von Kunst und Moral das Kapitel *Der Befreiungskampf der Kunst* in: Georg Lukács, *Ästhetik*, Bd. IV, Neuwied u. Darmstadt 1972, 222f.

² »Den Glauben an die Möglichkeit, mit der Kunst Botschaften zu transportieren, haben die jüngeren Künstler gründlich verloren.« Stephan Schmidt-Wulffen, *Ablehnung alter Zwänge, Wiederkehr des Schönen* (u.a. zu Guillaume Bijl), in: art. Das Kunstmagazin, Nr. 2, Feb. 1988, 45.

³ »Ich akzentuiere die Prototypen, die in der Gesellschaft vorhanden sind, um zu demonstrieren, wie hoch der Grad an vorprogrammierten Mustern in der heutigen Zeit ist.« Guillaume Bijl, *Realität in der Nicht-Realität, Nicht-Realität in der Realität*, in: *Illusion und Simulation. Begegnungen mit der Realität*, Stefan Igelhaut, Florian Rötzer, Elisabeth Schweger (Hg.), Symposium München (1994), Stuttgart 1995, 79.

Thematisierung dieses Aspekts.

Bijls Installationen von Alltagsräumen haften in mehrfacher Hinsicht ein starker Verfremdungseffekt an. Einerseits wirken die Räume wegen der fehlenden Menschen gespenstisch¹; falls sich dort BetrachterInnen aufhalten und etwa zur Ausstellungseröffnung eine Inszenierung stattfindet, erscheinen die Räume im Kontrast zum Kunstkontext fremd. Andererseits erzeugen diese Rauminstallation eine nachhaltige ästhetische Desorientierung, weil sie eine Konfrontation mit dem Alltäglichen im umgekehrten Sinn wie eine Dokumentation vollziehen. Nicht das Ereignis wird dokumentiert, sondern es werden die Erinnerung der BetrachterInnen an das Wachgerufen, was in diesen Räumen normalerweise passiert; dies korreliert mit dem gegenwärtigen dysfunktionalen Raumempfinden. Entgegen der Meinung einiger Kritiker erschließt sich dies nicht nur einem kunstspezifischen Publikum.²

Zur dokumentarischen Dimension³ seiner *Transformation Installations* bemerkte Bijl: »Das Ganze ist gleichsam eine visuelle, kritische, archäologische Erzählung über diese Zeit geworden, die vermöge einer 'Distanz schaffenden Verfremdung' bildlich dargestellt wird.«⁴ Die beiden retrospektiven Katalogbände, die seine Arbeiten seit Ende der 70er Jahre dokumentieren, richten sich in ihrem Layout an den bildungsbürgerlichen Blick; die Abbildungen im Hochglanzdruck weisen große Ränder auf, wodurch sie in ihrem inszenierten Dokumentcharakter betont werden.⁵ Die Wiederholung von bereits existenten Raumsystemen reflektiert diese dokumentarische Geste, weil sie sich kritisch gegenüber der Institution distanziert.⁶ Beispielsweise wird im Museumsshop die Unterscheidung schwierig, ob es sich bei den angebotenen Printerzeugnissen um authentische oder von Bijl angefertigte Objekte handelt, die sich kaum von den übrigen Materialien dort abheben. Alle diese Differenzierungen sind in ihrer Ironie nur von BetrachterInnen nachzuvollziehen, die die westeuropäischen Rezeptionskonventionen kennen; sonst bedeuten die Abbildungen in den Katalogen eine reine Dokumentation von Alltagssituationen.

Im konzeptuell-ikinologischen Vergleich bedeutet die Ausstellung *Four American Artists* einen

¹ Vgl. Vande Veire, Die Begräbnisszene des Gegenstands, a.a.O., 25.

² »When there is no longer an aesthetic ideal and the power symbols of art have lost their meaning, art and everyday reality can apparently be congruent. Such art is recognizable only to the initiate, and only in an exhibition space. That is a cynical conclusion to.« Jansen, Guillaume Bijl – From Garden Centre to Museum Garden, a.a.O.

³ »Guillaume Bijl versucht eine Auffassung von Plastik als objektivem Zeitdokument zu formulieren und führt dennoch vor, daß jeder Eingriff, jede Auswahl wertend Stellung bezieht.« Blomberg, Fata Morgana des Spießertums, a.a.O.

⁴ Bijl, Eine Einführung, a.a.O., 43.

⁵ Bijl, Zeldegem 1992, und Bijl, Antwerpen 1996.

⁶ »Die Tautologie der Installationen wiederholt also in gewisser Weise die Tautologie der Zusammenhänge, auf die sie sich bezieht. So lösen diese Installationen das permanente Gefühl einer Anti-Klimax aus. [...] Die wirksamsten Arbeiten gelingen Guillaume Bijl immer dann, wenn auch der Kontext, in den er seine Realfragmente implantiert, über ihren fragwürdigen Status keine Auskunft

Gegensatz zu den reinen Re-Präsentationen von Konsumgütern bei Haim Steinbach. Allerdings läßt sich eine Parallele zu den Re-Arrangements von Tierpräparaten von Mark Dion skizzieren. Dion integriert meist Objekte aus einer bereits existierenden Sammlung, die in einer bestimmten kontextuellen Verbindung zum aktuellen Ausstellungsort stehen. Bijls *Kompositionen* entwerfen dagegen einen thematischen Rahmen, in dem die funktionelle Struktur deutlich wird. Hier sei besonders Bijls *Wunderkammer* (1995) mit Dions Ausstellung *Frankenstein in the Age of Biotechnology* (Galerie Nagel, Köln 1991) verglichen, die aus Objekten zusammengestellt wurde, welche unmittelbar vor der Ausstellung dort auf Flohmärkten gekauft worden waren. Während Dion einen Bezug zur Diskussion über die Genforschung herstellt, verfährt Bijl eher wie in einem Wachsfigurenkabinett: Er erzeugt eine Idealsituation, die möglichst präzise Erinnerungen wachruft und eine Figur in traditioneller Bekleidung zeigt; thematisch bezieht sie sich auf eine bestimmte historische Situation.

Bijl wählt für seine *Installations Trouvées* weniger diejenigen Waren und ihre Präsentation aus, die mittels ihrer suggerierten Käuflichkeit die Kunst als Ware denunzieren, sondern solche Objekte, die für eine bestimmte Kategorie gesellschaftlicher Gewohnheiten oder Rituale stehen; es geht weniger um das fetischisierte Objekt selbst, als vielmehr um das Präsentationssystem, das die Fetische erzeugt.¹ In Bijls Referenzen auf bestimmte historische und soziale Zustände wird ein konkreter kontextueller Bezug deutlich, so auch anlässlich seiner Ausstellung eines Herrenkonfektionsgeschäfts 1986 im Kölnischen Kunstverein. Dort ließ er mit Bezug auf Kölns aktuelle Kürzungen des Kulturetats in der Pressemitteilung verlauten: »Da es am Interesse für Kunst und Geld mangelt, muß der Kölnische Kunstverein schließen und vermietet seine Räume. Das Personal wird berufsumorientiert.«² Wegen dieser Geste wurde Bijl als »Ideologiekritiker« und als »Aufklärer« bezeichnet.³ Hier scheint weniger ein historischer Vergleich mit den Superrealisten wie Duane Hanson, Nancy Graves oder John de Andrea angebracht, die alltägliche Situationen im Sinne eines realistischen Denkmals inszenierten, sondern eher mit Ansätzen der Avantgarde zu Beginn des Jahrhunderts. Der »Prounen-Raum« (1923) wurde von El Lissitzky realisiert, um der rein auf kommerzielle Interessen ausgerichteten Präsentation eine revolutionäre Kunstpräsentation

mehr gibt.« S. Berg, in: Guillaume Bijl, Antwerpen 1996, a.a.O., 13f.

¹ Der dokumentarische Aspekt, der über die reinen Kunstbezüge hinausreicht, unterscheidet Bijls *Installations Trouvées* auch von Braco Dimitrijevic's Praxis. Dimitrijevic arrangiert in einer Kombination von Kuratieren und Inszenierung seit 1978 Kunstwerke, die er in öffentlichen oder privaten Kunstsammlungen vorfindet, in denen er ausstellt. Seine Assemblage benutzt konstante Attribute (Apfel, Tuch und Werkzeug) und folgt traditionellen Kompositionsregeln, die für den hier entworfenen Rahmen des Fake deshalb nicht relevant erscheinen, weil im Vergleich zu allen anderen vorgestellten Verfahrensweisen Dimitrijevic's Arrangieren von vorgefundenen Kunstwerken als eine traditionelle Form der Assemblage oder gar des Stillebens erscheint. Dimitrijevic's temporären Assemblagen fehlt im Gegensatz zu Bijls und Dions Praktiken die Anlage einer selbstbezüglich analytischen Struktur.

² Zitiert nach: Vielhaber, Guillaume Bijl – Kunst-Konsum pur, a.a.O., 81.

³ Vgl. *ibid.*

entgegenzusetzen.¹ Es sollte vor allem das proletarische Publikum angesprochen und informiert werden, das nicht über die intellektuelle Vorbildung des Bürgertums verfügte; dazu bediente man sich einer ausgefeilten Zeichensprache. Dies resümierend, läßt sich Bijls *Kunstliquidations-Projekt* als affirmierte Umorientierung der avantgardistischen Intentionen und Praktiken verstehen. Bijls Installationen können in Relation zur Liquidation der Avantgarde – im Sinn einer Erledigung durch finanzielle Abwicklung – verstanden werden. Denn die Praxis Lissitzkys wurde instrumentalisiert: Alle von Bijl angeeigneten halböffentlichen Räume konstituieren sich aus Zeichensystemen, die ein reibungsloses Funktionieren im Sinn eines Displays intendieren. Die mittlerweile ubiquitär verwendeten Zeichensysteme wurden aus den avantgardistischen Versuchen entwickelt, Inhalte möglichst allgemeinverständlich zu vermitteln. Daraus wurden die Verkehrszeichen und Piktogramme; der gesamte sogenannte öffentliche Raum und seine Teilbereiche beruhen auf ihrer Anwendung – oder im Sinn Bijls, ihrer Liquidierung.

Aus einer vergleichbaren Rezeption zeitgenössischer Kunst bezog sich der in einer fiktiven Interviewsituation entworfene Künstler »C. Schneyder«² auf eine künstlerische Praxis, die zunehmend nicht nur auf eine auktoriale Funktion verzichtet, sondern grundsätzlich auf künstlerische Produktion überhaupt. Hinter dem Pseudonym verbarg sich ein Künstler, der Ende der 70er Jahre aus den konzeptuellen Praktiken der theoretischen und medialen Relativierung des Kunstobjekts sowie der Zurücknahme der Autorschaft die Konsequenz zog, eine »Non Existence Art« zu praktizieren.³ In einem fiktiven Interview erläuterte er den für ihn schwierigen Versuch, keine Kunstobjekte mehr herzustellen, weil sie seiner Meinung nach wie Abfall von alleine entstehen: »Ich bin sicher, es ist eine Art Kunst für einen Künstler von Heute, NEIN zu sagen zum Herstellen von Kunstprodukten. Es ist hart manchmal, es ist ein wenig so, wie nicht auf's Klo zu gehen.«⁴ Die Aussage, daß er sich entschloß, keine Kunst mehr zu produzieren, fungierte innerhalb der Kunstinstitution als konzeptuelle Setzung. Er demonstrierte seine Verweigerung, als er erklärte, daß es sich auch nicht um Ideenkunst handelt, weil diese mit irgendeinem Medium verbreitet werden müßte. Da aber selbst das von ihm abgelehnt wurde, muß dieses Interview als letzte künstlerische Äußerung verstanden werden. Daß dieses fiktive Interview vorgeblich gegen den Willen des Künstlers aufgezeichnet wurde, deutet die intendierte Reflexion der kontextuellen Bedingungen an, wonach sich diese Setzung einer kulturindustriellen Verwertung nicht entziehen kann. Paradoxerweise war auch diese Setzung nur als künstlerische Aussage zu rezipieren, wenn

¹ Vgl. das Kapitel: *Die verspätete Einlösung eines Programms: der »Prounen-Raum« als Demonstrationsraum*, in: Kai-Uwe Hemken, El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, Köln 1990, 30ff.

² C. Schneyder (ein geheimer Report), Mitzukana, Volker Anding (Hg.), edition katzengold, 1980. Den Hinweis auf dieses Projekt verdanke ich Peter Friese.

³ Hier finden sich Anklänge an den von Gustav Metzger ausgerufenen *Art Strike*, vgl. *Art into Society/ Society into Art*, ICA London 1974; vgl. auch den von den Neoisten ausgerufenen *Kunststreik 1990-93*, in: Stewart Home, *Neoism, Plagiarism & Praxis*, London 1995, 25ff.

⁴ C. Schneyder, a.a.O., o.S.

sie mittels eines Mediums zirkulierte.

Bijls Strategie basiert dagegen auf der unangetasteten Funktion der Institution, in der seine Installationen präsentiert werden.¹ Dafür besteht sein Publikum nicht nur aus einigen wenigen Kunstingeweihten, die die Äußerung des C. Schneyder zu lesen bekamen. Aber auch Bijl zog sich auch explizit kritisch auf das Zeitgeschehen, dabei verweigerte er eine künstlerische Handschrift. Wenn man allerdings bemerkt, daß man sich in einer Installation von Bijl aufhält, erkennt man diesen Irritationseffekt doch als Bijls Originalität. Die grundsätzliche Änderung der Raumwahrnehmung durch eine *Transformation Installation* relativiert für alle BetrachterInnen deren institutionelle Funktion. Hier entfaltet sich in der Betrachterwahrnehmung mittels einer präzise vorgenommenen medialen Konzeption die Ambivalenz, die als typische Strategie für das Fake betrachtet wird. Bijls *Transformation Installations* verharren mit ihrem offensichtlichen Reproduktionscharakter in einem ambivalenten Status: ebenso realistisch wie unecht zu sein, innerhalb des Kunstraumes nur ein funktionsloses Modell, eine Verkürzung auf ein rein ästhetisches System darzustellen und doch erneut als sozialer Ort zu fungieren. Obwohl Bijl – im Gegensatz zu Weibel – echte Objekte verwendet, ist ihr Status hier ein falscher. Sie erzeugen einen realen Raum, der nicht realistisch ist, weil ihm seine eigentliche Funktion fehlt und nur auf der symbolischen Ebene der Kunstinstitution Handlungen auslöst.² Beispielweise ruft Bijls Präsentation eines Lampenverkaufsstandes, »Lampenstand«, auf der Art Basel (1984) Empörung bei den benachbarten GaleristInnen hervor, die davon das Niveau der Kunstmesse gefährdet sahen³. Diese Reaktion scheint ein Hinweis darauf zu sein, daß Bijls permutiertes Readymade-Konzept nicht als Akademismus abzutun ist, sondern ihm eine strategische Bedeutung zukommt.⁴ Duchamps Geste wird nicht als leere Formel wiederholt, sondern spezifisch auf den Ort hin entwickelt und auch rezipiert.

Deshalb ist die Ausstellung *Four American Artists* als eine Reproduktion einer Galerienausstellung und nicht als Kopie von einzelnen künstlerischen Praktiken zu verstehen; diese fungieren nur als Elemente des übergeordneten Beziehungssystems. Mit ihrer Referenz auf die damals virulenten amerikanischen Praktiken des entdifferenzierten Appropriationsbegriffs stellte Bijl vier fiktive KünstlerInnen nicht nur in die aktuelle Marktstrategie der aneignend verfahrenen Kunst und der Gruppenausstellung, sondern kommentierte diese Formen der Bildproduktion auch als Verfahrensweisen, die nur intendierten, den Kunstmarkt zu bedienen. Dadurch, daß Bijl eine Gruppenausstellung konzipierte, fehlte ihr einerseits die Reduktion auf einen signature style, der

¹ Bijl zog 1984 seinen Text des Kunstliquidations-Projekts zurück, weil er meist als Anti-Kunst mißinterpretiert wurde, vgl. Bijl, Eine Einführung, a.a.O., 43.

² Auf diese Weise entgehen Bijls Installationen der Instrumentalisierung, als »Surrogate der Hochkunst« zu fungieren, wie es anlässlich der Ausstellungsprojekte zum Thema Massenkultur Anfang der 90er Jahre in Museumsausstellungen zur Konvention wurde, vgl. Stefan Germer, Das Museum, die hohe und die niedrige Kunst, in: Texte zur Kunst, Nr. 1, 1990, 38.

³ Vgl. Grundberg, Guillaume Bijl: The conspicuous consumer, a.a.O., 119.

⁴ Vgl. zit. Kritik von Pierre Sterckx, in: ibid.

immer visuell und diskursiv eingerahmt wahrgenommen wird, andererseits wirkte der Raum komplexer, ohne in arbiträre, weil unüberprüfbare Referenzen abzugleiten – wie es Weibel demonstrierte. Mit dieser konzeptuellen Stringenz geht von Bijls Räumen ein stärkerer Irritationseffekt aus als von einem angeeigneten Bild oder einer Fälschung.

Der Versuch, die Strategien von Bijl und Weibel auf den gemeinsamen Nenner des »Displacement« zu bringen¹, wäre beides, unpassend hinsichtlich des Begriffs und verhältnislos hinsichtlich der künstlerischen Strategien. Der Begriff des Displacement meint in der Theorie der Minimal art die Verschiebung einer bereits existierenden Skulptur oder eines Objekts an einen anderen Ort; weder bei Weibel, noch bei Bijl läßt sich jedoch eine derartige Verfahrensweise beobachten. Wie unterschiedlich sich die beiden künstlerischen Verfahrensweisen und Strategien zueinander verhalten, wurde bereits gezeigt. Während Weibel lediglich einen definitorischen Bezug zu anderen Kunstpraktiken herstellt, nimmt Bijl eine Aneignung eines kompletten Raumzeichensystems, nicht aber eines präexistenten Raumes vor. Während Weibel keinerlei Ähnlichkeit zur amerikanischen Appropriation art erzeugt, lassen sich Bijls *Four American Artists* konzeptionell auf die amerikanischen Praktiken beziehen. Bijl persiflierte deren Bildbegriff, ohne bestimmte Vor-Bilder zu wiederholen; er bezog sich kritisch auf den Kanon, ohne sich davon visuell grundsätzlich zu unterscheiden; er entwarf ein Modell einer Gruppenausstellung, die zwar nicht der Realität entsprach, aber eine realistische Wahrscheinlichkeit aufwies. Das von RezipientInnen beschriebene Gefühl zu realisieren, während der Betrachtung in einem völlig irrealen Raum zu stehen, ermöglicht es, die Darstellung in ihrem distanzierten Verhältnis zur Präsentation wahrzunehmen. Als entscheidend dafür erweist sich die Ambivalenz von Bijls Arbeiten, die gleichzeitig eine eindeutige Aussage treffen und sich einer Festlegung darauf enthalten.

3.5.3 Bijls Anti-Bühne

Wie sich in Bijls Rezeptionsgeschichte zeigte, wurden seine Rauminstallationen als kritisches Instrument innerhalb der Kulturindustrie verstanden, an der sie selbst partizipieren. Bijl formulierte in seinem *Kunstliquidations-Projekt* eine spezifische Kritik am kulturellen System, aber darüberhinaus konstatierte er auch eine Rückaneignung avantgardistischer Intentionen. Er persiflierte seine eigene kritische Intention, indem er sie in der Rhetorik eines Regierungsprogramms formulierte, womit er andeutete, daß er die eigene Praxis nicht von einer Kritik ausnimmt. Dem lag zugrunde, daß die Institution der Kunst nicht als von der Gesellschaft abgehobener, autonomer Bereich, sondern als konstitutive Produktionsstätte der Kulturindustrie zu betrachten war.² Unter der sich in den 80er Jahren abzeichnenden Privatisierung der Museen zu Unterhaltungsbetrieben müssen sie als Bestandteile der Produktion von Öffentlichkeit betrachtet

¹ Vgl. Thomas Dreher, *Kontextreflexive Kunst*, in: Weibel, *KontextKunst*, a.a.O., 97.

² Vgl. Hans Haacke, *Museums, Managers of Consciousness*, in: ders., *Tate Gallery London 1984*, 105ff.

werden, die zunehmend unter korporativer Kontrolle stehen.¹

Auf welche Weise sich Bijl an ein möglichst großes Publikum wendet, wird durch sein selbstreflexives Verhältnis zur Institution deutlich; seine in keiner Weise didaktischen Inszenierungen beziehen trotzdem die avantgardistische Intention der Allgemeinverständlichkeit ein. Dazu soll das Interesse auf den Begriff der Inszenierung² gelenkt werden, um sie »als Technik des Ausschließens und Auslöschens, als politische Tätigkeit par excellence« zu verstehen, wobei die Frage nicht lautet, »was wie zu repräsentieren sei, das Hauptproblem besteht also nicht darin, die richtige oder echte Repräsentation zu definieren, sondern die Ausschließung oder die Verwerfung all dessen, was, weil nicht rekurrent, für nicht darstellbar gehalten wird, also unerträgliche Vorstellungen weckt.«³ In diesem Sinn stellt Bijl die Strukturen der Raumin szenierung selbst dar, vor allem weil seine Installationen so erscheinen, als könnten sie, trotz ihrer distanziert analytischen Atmosphäre, jederzeit in Betrieb genommen werden. Das Eigentümliche an Bijls Räumen besteht also in ihrer synchronen Distanz und Nähe zur realen Situation, einer räumlichen Selbstreflexion, einer strategischen Fiktionalisierung⁴ des Realistischen und der Realisierung des eigentlich abgehobenen weißen Raumes des Museums.⁵ Darin zeigt sich seine Strategie, den Museumsraum als Rahmen aufzufassen, der schon im Kapitel über Lawler und das Parergon untersucht wurde. Das Parergon und die Inszenierung funktionieren nur, wenn sie in ihrer ausschließenden Funktion unreflektiert bleiben; Bijl funktioniert den eigentlich neutralen Präsentationsraum um. Die BetrachterInnen befinden sich nicht nur im Bild und auf der Bühne des Museums, sondern sie realisieren eine alltägliche Situation, die sie mittels dieser Inszenierung mit Handlungen konfrontieren, denen sie im Museum gerade entkommen zu sein glaubten. Bijl systematisiert darin seine Kritik des Verhältnisses zwischen Darstellung und Präsentation, weil der sogenannte öffentliche Raum des Museums immer eine politisch konstitutive Funktion innehat – er repräsentiert die herrschende Geschichtsschreibung. Durch Bijls Installation wird der Museumsraum auf das eigentlich ausgeschlossene Außen bezogen. Wenn er das Außen nun aber

¹ Vgl. Stefan Römer, Probleme mit dem Kulturstandort Köln, in: Texte zur Kunst, Nr. 30, Juni 1998, 131ff.

² »Die Inszenierung ist keine 'künstlerische' Tätigkeit, sie ist ein allgemeiner Vorgang, der alle Tätigkeitsbereiche betrifft, ein zutiefst unbewußter Vorgang des Auswählens, des Ausschließens und des Auslöschens.« Jean-François Lyotard, L'acinéma, in: ders., Essays zu einer affirmativen Ästhetik (1980), Berlin 1982, 34.

³ Vgl. *ibid.*, 36.

⁴ Vgl. Foucaults Versuch, die Fiktion zu beschreiben: »Das Fiktive ist niemals in den Dingen oder in den Menschen, sondern in der unmöglichen Wahrscheinlichkeit dessen, was zwischen ihnen ist: Begegnungen, Nähe des Entferntesten, absolute Verstellung, da wo wir sind. Die Fiktion besteht also nicht darin, das Unsichtbare sichtbar zu machen, sondern sehen lassen, wie unsichtbar die Unsichtbarkeit des Sichtbaren ist.« Michel Foucault, Das Denken des Draußen (1966), in: ders., Schriften zur Literatur, Frankfurt/M. 1988, 137.

⁵ Vgl. zur Neutralität des weißen Präsentationsraumes und seiner autonomistischen Ideologie: Brian O'Doherty, Die weiße Zelle und ihre Vorgänger (1976), in: ders., In der weißen Zelle, Berlin 1996.

zum Innen umdeutet, wird die Definitionsgrundlage des Museums relativiert. Genau diese Bedeutungsverschiebung bezeichnet Bijls Liquidations-Projekt.

Folgende Blickkonzeption ist in diesem Sinn für *Four American Artists* konstitutiv: Bijl involvierte in den Blick auf die Darstellung, die hier das Objekt selbst ist (Readymades wie Türklinken, Balkongeländer, Musikboxen etc.), die Aufmerksamkeit für die Präsentation (Gruppierung als Wandinstallation). Bijls Konzeption kann als affirmativ gegenüber der Institution bezeichnet werden, weil er die bestehenden räumlichen Zeichensysteme innerhalb der Institution in Funktion beläßt. Während er den reproduzierten Raum auf ein Zeichensystem reduziert (vier künstlerische signature styles) und in den Ausstellungsraum importiert, nimmt er darauf funktionell und kontextuell Einfluß: Einerseits ist eine Ausstellung von Bijl angekündigt, andererseits wird eine Gruppenausstellung vorgefunden. Die BetrachterInnen kompensieren die Irritation damit, daß sie die Installation bis in die kleinen Details des Museumsraumes untersuchen, um ihnen Authentizitätshinweise abzugewinnen – nicht hinsichtlich des Realismus der Alltagssituation, sondern ob es sich um einen Museumsraum handelt. Dieser Blick aktiviert sich jenseits einer passiven Konsumtion. Darin zeigt sich der Rahmen der Ausstellung und des Gebäudes nicht als architektonisch bezeichnende Schablone; stattdessen wird die Institution des Museums in ihrer Funktion relativiert, weil über die Umcodierung gesellschaftlicher Kommunikationsräume auch das Repräsentationssystem des Museums transparent wird.¹ Darin geht Bijls Intention über eine dokumentarische Darstellung hinaus, die den Status der Institution völlig unberücksichtigt läßt. Dies instrumentalisiert einen weiteren selbstreflexiven Impuls, der nicht nur, wie in den Katalogen Bijls sichtbar, die angeeigneten Räume, sondern, hinsichtlich der Abfolge der Ausstellungen, auch die Ausstellungsinstitute dokumentiert.

Da es sich bei Bijls Rauminstallation *Four American Artists* um die Aneignung einer fiktiven Gruppenausstellung handelte, differierte seine Intention und Konzeption von einer vergleichbaren Ausstellung amerikanischer KünstlerInnen. Von seiner visuellen Struktur her unterscheidet sich das Präsentierte nicht von den Arbeiten, auf die er sich als Kurator, Künstler und Fälscher bezieht. In diesem Sinn funktioniert Bijls Rauminstallation als Anti-Bühne, auf der sich die BetrachterInnen selbst in einem Beziehungssystem aus Architektur und künstlerischen Zeichen auftreten sehen. Doch auch dies sind nur Hinweise, die die perfekte Täuschung komplettieren. Dabei geht es um mehr als eine Inszenierung: Bijl rekonstruiert einen idealtypisch bekannten Kunstraum, dessen Atmosphäre sich nicht nur aus der Summe seiner Objekte und Zeichen konstituiert, sondern sich auch in seiner Intention, den Motiven und Sujets zu dieser Projektion differenziert verhält. Die Installationen erscheinen fremdartiger als die Musterräume im Möbelhaus, denn diese Musterräume entwickeln ihre spezifische Funktion durch ein symbolisch normiertes Zeichensystem, das DesignerInnen als Modell für das Zuhause entwerfen. Bijls Räume dagegen

¹ Diese Vorgehensweise steht im Gegensatz zu Michael Ashers analytisch konzeptuellen Raumdekonstruktionen, die sich immer auf den Ausstellungsraum selbst als Materialisierung der Institution beziehen.

entwerfen ihre Differenz zu diesen alltäglichen Modellen in der Anwesenheit der BetrachterInnen als Bild (Tableau vivant), das sich zu seiner klarsten Form erst in der Betrachtervorstellung formiert, in den individuellen Assoziationen, die mit kollektivem Gebrauch verbunden sind. Deshalb werden Bijls Räume auch nicht als 1:1 Übertragung konzipiert¹, weil sie weder vorher identisch existierten, noch als ähnlich intendiert sind oder in der unmittelbaren Erfahrung einheitlich projiziert werden. Indem die BetrachterInnen auf die Anti-Bühne der von ihrer Wirklichkeit befreiten Räume treten, wird beides als präpariertes Konstrukt wieder in ihre Wahrnehmung importiert – als Bild.

Bijls Fake zielt nicht auf das Als-ob der Theaterbühne, das passive BetrachterInnen erzeugen würde, sondern auf die visuelle Analyse als Konstruktion von Verhaltensweisen; die Räume werden in der Rezeption zum Display kultureller Codierung. Im Gegensatz zu einer Theaterbühne oder etwa einer Werbestrategie rufen Bijls Räume selbst ein Verständnis ihrer Konzeption hervor, denn die BetrachterInnen erfahren sich als Bestandteil, als ProduzentInnen dieser Formation. Darüberhinaus erscheint das Vertraute der sogenannten Alltagswelt plötzlich als ein von unterschiedlichsten Interessen beherrschter Raum, der im Innen kein Außen zulässt. Solange die BenutzerInnen im alltäglichen Raum von Zeichen nur von einem zum nächsten Versorgungspunkt geleitet werden, fällt die durch dieses Raumdesign ausgeübte Kontrolle nicht auf.² Erst mittels des von Bijl hervorgerufenen Blicks werden die codierten Funktionsträger der öffentlichen Räume als konditionierender Parcours sichtbar.

Die Ausstellung *Four American Artists* erscheint als idealisiertes Konstrukt der Bewußtseinsindustrie, vier KünstlerInnen, die nicht existieren, aber durch ihre Repräsentation – ihre Darstellung und Präsentation – einen selbstkritischen Wert erzeugen. Dieser Wert wird von einem Kunstsystem produziert, das gerade in dieser Fiktion einer Gruppenausstellung auf sich selbst bezogen und seiner symbolischen Werterzeugungsprozesse strategisch entwertet wird. Denn die Begriffe des autonomen Kunstwerkes, des Originals, des Schönen und Wertvollen oder des intellektuellen Erklärens von Imitationsgraden werden ad absurdum geführt. In Bijls strategisch erzeugter Aura des Sowohl-als-auch, die im Sinn Greenbergs als eine Synthese aus Avantgarde

¹ Vgl. »eins zu eins«, Renate Puvogel, Guillaume Bijl, in: *Artis. Zeitschrift für neue Kunst*, Mai 1993, 24; weder als: »Realizat«, Blomber, *Fata Morgana des Spießertums*, a.a.O.; noch als: »Zitatkunst«, Millet, *Dies ist nur ein Anfang*, a.a.O., 28; noch als: »reale Imitation«, Berg, *Vom Verschwinden der Dinge*, a.a.O., 15; noch als: »Mimesis«, Vielhaber, *Guillaume Bijl – Kunst-Konsum pur*, a.a.O., 81. So verlockend es auch ist, Lukács' Begriffe der »Wiederspiegelung des Alltagslebens« anzuwenden, aber sie sind völlig inadäquat.

² Die Perspektive der sozialen Konsequenzen bleibt hier ausgespart; Deleuze konstatiert einen Paradigmenwechsel von Foucaults Theorie des »Überwachens und Strafens« hin zu den Kontrollgesellschaften; vgl. Gilles Deleuze, *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* (1990), in: *ders., Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/M. 1993, 254ff.

und Kitsch zu betrachten wäre¹, wird der Bereich zwischen den Orten der alltäglichen Massenkultur und der autonomen Hochkunst zu einem Präsentationsort des Bildes, das sich die BetrachterInnen von den dominanten Interessen bilden.

¹ »If the avant-garde imitates the processes of art, kitsch, we now see, imitates its effects«
Greenberg, Avant-garde and Kitsch, a.a.O., 17.

3.6 Das Institut als Fake

»In bezug auf den alten Plunder ist es nützlich, nicht zu vergessen: Das Alte ist Dünger, nicht Speise.«¹ Sergej Tretjakov

3.6.1 Die Fluggesellschaft: Ingold Airlines

Auf dem Dach des Hauses, in dem sich das Künstlerprojekt *Büro Berlin* befand, stellte Res Ingold, Gründer und Leiter der Fluggesellschaft *Ingold Airlines*, im Jahr 1982 Landungslichter für Hubschrauber auf. Die »Heliport« genannte Installation erregte das Mißtrauen der Sicherheitsbehörden, die sich wegen des Staatsbesuchs des amerikanischen Präsidenten Reagan in Alarmbereitschaft befanden. »Heliport« wurde als Sicherheitsrisiko eingestuft und abmontiert.

Das Vor-Bild für Ingold Airlines sind konventionelle Fluggesellschaften, die das Ziel verfolgen, ein profitables Transportangebot anzubieten. Ingold Airlines formuliert demgegenüber das korporative Modell einer Fluggesellschaft, nennt sich selbst allerdings »Luftverkehrsgesellschaft«. Ingold Airlines existiert nur auf der ästhetischen Ebene. Das Logo der fiktiven Fluggesellschaft bestand zunächst aus dem Schriftzug »Ingold Airlines« und einem stilisierten Heckleitwerk, in das ein »i« eingeschrieben war. Nach einem Relaunch, dem gegenwärtig beliebten Versuch, traditionelle Unternehmen dem Neuigkeitsversprechen des Jahrhundertwechsels anzupassen, besteht das Logo nur noch aus einem »i«, das wie ein Icon auf der Computerbenutzeroberfläche aussieht.

Ingold Airlines tritt mit unterschiedlichen Funktionen auf: Das Werbematerial von Kunstausstellungen zeigt ihr Logo in der Funktion eines Sponsors, oder sie tritt als Veranstalter von Ausstellungen auf, je nach den Möglichkeiten, die die Öffentlichkeitsstrategie einer Institution bietet², während sie im Kontext von Flugmessen ein Kunstprojekt darstellt.

Von Ingold Airlines verwendete Abkürzungen wie »CATSE«, für »Catalogue-service«, oder »LIFTAX«³, für den individuellen Taxilift zum Abflugort, persiflieren die in den 80er Jahren neu entwickelte Werbe- und Marketingsprache. Bezeichnend für diesen Jargon ist die häufige Verwendung des Begriffs »concept« in Namen von Werbeagenturen. Hier läßt sich ein intellektueller Einfluß der Conceptual art vermuten mit ihrer Fixierung auf die Idee. In einigen konzeptkünstlerischen Projekten dieser Zeit geht es darum, mittels ästhetischer Strategien eine fiktive Gruppenidentität zu entwerfen, die Firmenimages ähneln, womit sie sowohl eine bestimmte

¹ Sergej Tretjakow, LEF und NÖP (1923), in: ders., Portraits, Essays, Briefe. Gesichter der Avantgarde, Berlin u. Weimar 1991, 62.

² Der Status der jeweiligen Kunstinstitution spielt eine spezifische Rolle: Vgl. das Logo auf den Garderobenspiegeln der neuen Hamburger Kunsthalle (1997); da dort kein Sponsoring erlaubt war, wurden die Spiegel als Kunstobjekte deklariert; und dem Briefpapier der Lüneburger Halle für Kunst, wo Ingold Airlines als echter Sponsor auftrat (1996); im Kunstverein Ruhr dagegen wurde eine Kunstausstellung auf Kosten von Ingold Airlines veranstaltet Essen 1993.

³ INGOLD AIRLINES fliegt Sie von wo auch immer jederzeit mit jeder Fracht überall hin, in: Thomas Wulffen (Hg.), Realkunst – Realitätskünste, Kunstforum International, Bd. 91, 1987, 223.

ästhetische Gestaltung als auch eine bestimmte Praxisform definieren. Gruppenaktivitäten und fiktive Projekte hatten in der zweiten Hälfte der 80er Jahre Konjunktur; in diesem Kontext wurde auch Ingold Airlines rezipiert. Diese Projekte nahmen meist einen Modellcharakter an, der nur bedingt in reale Praktiken überging.¹

Während Ingold Airlines seine Strategie weiter verfolgte – die anderen Projekte endeten größtenteils nach einigen Jahren –, entwickelte sich die korporative Ästhetik (Corporate Collecting, Corporate Identity) in der zweiten Hälfte der 80er Jahre zu einem bestimmenden Thema für die Kunst, weil nicht nur im Zuge der Sparmaßnahmen im Kulturbereich die Ausstellungsprojekte zunehmend abhängig von Sponsorgeldern wurden und die weltweite Rezession die privaten Ausgaben für Kunstankäufe sinken ließ, sondern auch die Kunstsammlungen der großen Unternehmen immer größeren Einfluß auf den Kunstmarkt und somit die Kunstproduktion nahmen². In dieser Zeit stellte Ingold Airlines eine Kunstpraxis dar, die sich auf die Positionierung ihres Logos reduzierte und realisierte so eine Kunststrategie, die sich sowohl eindeutig auf die Tendenz zeitgenössischer Wirtschaftsunternehmen bezog, sich zu sogenannten Briefkastenfirmen zu entwickeln, die aber auch eine Servicefunktion in Kunstausstellungen übernehmen kann. Während Ingold Airlines in den Jahren von 1985 bis 1990 als Scheinfirma auftrat, die sich mit Installationen an Ausstellungen beteiligte und scheinbar Kunstsponsoring betrieb, unterhielt sie anlässlich der Ausstellung *Integrale Kunstprojekte*³ in Berlin einen Bus-Shuttle-Service zwischen den einzelnen Ausstellungsräumen und während der documenta 9 einen Flugbetrieb mit einem kleinen Flugzeug zwischen Bonn und Kassel. Davon abgesehen, daß Ingold Airlines als vermeintlicher Kunstsponsor keine Finanzierung übernimmt, förderte sie trotzdem mit ihrem Scheinsponsoring die Imagegestaltung der jeweiligen Institution beziehungsweise Ausstellung. Dabei wird evident, wie der Symbolcharakter eines Logos für beide Seiten zur Anhäufung von kulturellem Kapital dient. Die Tatsache, daß Ingold Airlines in ihrem fiktiven Status verharrte, beeinträchtigte ihre Funktion nicht, sondern wertete ihren symbolischen Status auf.

Für Ingold Airlines stellen die Techniken des Öffentlichkeitsmanagements und der Corporate

¹ »'Modell' soll in diesem Zusammenhang die Abbildung, das Zitat von Strukturierungen der Alltagswirklichkeit bezeichnen. [...] Modelle sollen hier als Abbildung oder Konstruktion von Organisationsstrukturen verstanden werden. Diese Strukturen reichen von denen eines Büros (Büro Berlin) bis zum Verlag (Meter-Verlag). Da die Strukturen in Funktion arbeiten, läßt sich die Kopie nicht mehr vom Original unterscheiden, höchstens noch am bearbeiteten Material. 'Künstlerfirmen' bringen diese Ambiguität auf den Begriff.« Thomas Wulffen, Modelle, in: *ibid.*, 214.

² Vgl. die Thematisierung der Sammlungspolitik der weltweit agierenden Werbeagentur Saatchi and Saatchi, die auch die Wahlkampagnen von Ronald Reagan und von der hier abgebildeten Margret Thatcher geleitet haben, in der künstlerischen Arbeit Hans Haackes, *Taking Stock (unfinished)* 1983 – 1984, in: *ders.*, *Obra Social*, Fundacio Antonio Tapies, Barcelona 1995, 134ff.

³ Kuratiert von Melitta Kliege und Annette Tietenberg, ein mit »Ingold Airlines« beschrifteter Bus bringt die Besucher zu den Ausstellungsorten, im NGBK befindet sich eine Landebahninstallation sowie eine Büroeinrichtung zum Verkauf von LIFTAX-Tickets, vgl. Geschäftsbericht Köln 1995, o.S.

Identity das künstlerische Produktionsmaterial dar.¹ Insofern entspricht der künstlerischen Taktik von Ingold Airlines die Täuschung, wie eine echte Fluggesellschaft zu erscheinen, sich jedoch einer konventionellen Produktion und Dienstleistung zu verweigern: eine Fälschung ohne Original, denn es gibt kein exaktes Vor-Bild, das in betrügerischer Absicht gefälscht würde. Die vor allem von amerikanischen Neo-Konzept- oder Neo-Objekt-KünstlerInnen in den 80er Jahren betriebene Strategie, den eigenen Künstlernamen als Label für ein Team von ProduktionsassistentInnen zu benutzen, verkehrte die von konzeptuellen Kunstpraktiken beabsichtigte Autorlosigkeit und Delegation des künstlerischen Produktionsprozesses in ein gezielt effektives Partizipieren am Kunstmarkt, das vor allem die gestiegene Nachfrage nach Kunstobjekten für die korporativen Sammlungen befriedigte.

Die Kunstpraxis von Ingold Airlines agiert dagegen reduktionistisch im System der Repräsentation, in dem Darstellung, Darstellungsrahmen, Funktion, Erwartungshaltung und Interpretation mit ausdifferenziertem Medieneinsatz aufeinander abgestimmt werden: Das künstlerische Produkt ist die auf das Logo reduzierte reine Erscheinung, ein Markenimage. Das Kunstobjekt wird durch ein Symbolsystem ersetzt, das die gesellschaftliche Funktion über die werterzeugenden Austauschprozesse oder das Kommunikationsverhältnis zwischen dem künstlerischen Feld und dem ökonomischen Bereich bezeichnet. Auf diese Weise wird zwar die gegenwärtige Grenzverwischung zwischen Design, Werbung, PR und Kunst affirmiert², die sich selbst als Konsumentenbegehren geriert; Ingold Airlines bleibt jedoch ambivalent gegenüber ihrer Funktion innerhalb dieses Systems. Das Kunstprojekt Ingold Airlines kann als Affirmation konventioneller PR-Praktiken betrachtet werden, doch würde eine Fixierung darauf und eine angenommene metaphorische Relation zwischen Wirtschaft und Kunst eine Reduktion des Konzepts und seines Anspruchs bedeuten. Das Konzept der Fluggesellschaft kann sowohl als Phantasma des Künstlers – zu fliegen oder Flugzeuge zu besitzen – erscheinen, als auch die konzeptkünstlerische Untersuchung der medialen, ökonomischen, erkenntnistheoretischen und ideologischen Bedingungen von Kunst repräsentieren. Der konzeptkünstlerische Medieneinsatz von Ingold Airlines umfaßt das Spektrum der Logogestaltung, den PR-Text, die Rauminstallation und den mündlichen Vortrag, zu dem unter Umständen auch Videofilme vorgeführt werden. Dieser Konzeption folgend, heißt die Zusammenfassung und Auflistung der Aktivitäten von Res Ingold nicht »Katalog« sondern »Geschäftsbericht«. Auch dies verharrt zwischen konzeptueller Geste und

¹ Res Ingold studierte in den 70er Jahren Grafikdesign, als sich »Visuelle Kommunikation« (Vgl. Herrmann K. Ehmer (Hg.), Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie, Köln 1971) zum Schlüsselwort der als demokratisch aufgefaßten Öffentlichkeit entwickelte. Der Untertitel dieses damals an Akademien, nach Auskunft Ingolds, Lehrbuchfunktion einnehmenden Buches, »Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie«, deutet die unter anderem durch Haugs Kritik der Warenästhetik angeleitete Ideologiekritik von populärer Ästhetik an. Vgl. Wolfgang F. Haug, Zur Kritik der Warenästhetik, a.a.O., 140ff.

² Vgl. das von Michael Schirner behauptete »Werbung ist Kunst«, in: M. Schirner, Art meets Ads, in: S. Iglhaut, F. Rötzer, E. Schweeger (Hg.), Illusion und Simulation. Begegnung mit der Realität, Ostfildern 1995; vgl. auch seine Ausstellung: Avantgarde & Kampagne, Kunsthalle Düsseldorf 1992, in: M. Schirner, Art meets Ads, Ostfildern 1993.

ironischem Kommentar auf die Geschäftsberichte großer Banken (z.B. Deutsche Bank, Sparkasse), die mittels der Abbildung von erworbener Kunst ihren kulturellen Status zu manifestieren suchen.

Aus der Betrachterperspektive kann zwischen der Corporate Identity eines Wirtschaftsunternehmens, das sich mittels seiner Kunstsammlung (Corporate Collecting) selbst nobilitiert, und Ingold Airlines, die eine Corporate Identity nur persifliert, deshalb unterschieden werden, weil eine korporative Kunstsammlung im Gegensatz zu Ingold Airlines noch auf den Objektstatus der Kunst angewiesen ist. Sie muß im korporativen Raum die ästhetische Differenz zum Corporate Design manifestieren: Auch der Begriff des Image Transfer ist abhängig von einem traditionellen Referenzverhältnis, was bedeutet, daß ein echtes Signifikat angenommen wird. Ingold Airlines ist jedoch sowohl beides, wie keines von beidem. Einerseits funktioniert die fiktive Fluggesellschaft nur innerhalb dieses kulturellen Systems, das die symbolischen Wertschöpfungsprozesse abhängig macht von den Kunst sammelnden Wirtschaftsunternehmen, andererseits funktioniert das Kunstprojekt Ingold Airlines nur, weil es ohne traditionelles Kunstobjekt mit seiner symbolischen Strategie auskommt. In der zeitgenössischen Logokultur und ihrer Praxis des Product placement äußert sich die dominante Kommunikationsform, in der sich Ingold Airlines parasitär einnistet.

Diese künstlerische Strategie deutet eine völlig andere Konzeption der »Öffentlichkeit« an, als Jürgen Habermas sie in den 60er Jahren mit dem Begriff der »bürgerlichen Öffentlichkeit« verstand.¹ Im wesentlichen ging es ihm um die Wandlung von der feudalen zur bürgerlichen Öffentlichkeit. In den 80er und zunehmend in den 90er Jahren ist nun aber eine Wandlung von einem bürgerlichen zu einem korporativen Öffentlichkeitsbegriff zu konstatieren.² Dessen Merkmale sind als eine ökonomisierende Privatisierung des öffentlichen Raumes sowie der Medienöffentlichkeit zu deuten. Für den Produktionsbereich lassen sich die Konsequenzen am Beispiel von Ingold Airlines skizzieren: Die eingesetzten PR-Techniken, mit denen Ingold Airlines sich auf Kunst- und Flugmessen präsentiert, stellen den sogenannten tertiären Bereich der Ökonomie dar (der die Dienstleistung oder die Präsentation betrifft), in dem die Produktion im Sinn

¹ Die Grundthese von Habermas besagt, daß die bürgerliche Öffentlichkeit die moralische Verpflichtung zur Vermittlung der Aufklärung hat, wobei »öffentlich«, zugänglich für alle unter der Gewalt des Staates bedeutet; Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (1962), Neuwied und Berlin 1971, 10. Im Gegensatz dazu beabsichtigen Negt und Kluge einen Begriff von Gegenöffentlichkeit in der »Kategorie der proletarischen Öffentlichkeit« davon abzusetzen, der »sich gegen die Einordnung in das Symbolsystem der bürgerlichen Öffentlichkeit« (Oskar Negt und Alexander Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt/M. 1972, 9) sperrt; im wesentlichen erkennen sie die Aufspaltung »abstrakt aufeinander bezogener Einzelöffentlichkeiten« (ibid., 15), die einem homogenen Begriff von Öffentlichkeit widerspricht.

² Vgl. Stefan Römer, Plakate als soziale Intervention. Paßt die Kunst im „öffentlichen Raum“ noch ins Bild der Stadt?, in: Otto Mittmannsgruber/ Martin Strauß (Hg.), Plakat. Kunst. Über die Verwendung eines Massenmediums durch die Kunst, Wien 2000, 104ff.

spätkapitalistischer Theorien von der reinen Repräsentation abgelöst wird.¹ Wie stark zeitgenössische Wirtschaftsunternehmen von ihrem Öffentlichkeitsdesign abhängig sind, zeigt die Tatsache, daß manches angekratzte Image mit sehr großem Kapitaleaufwand durch eine gezielte Werbekampagne von heute auf morgen renoviert wird.² Wenn in der Postmoderne ein Paradigma des gegenwärtig herrschenden Spätkapitalismus³ oder Postfordismus⁴ die Verlagerung von der Produktion zur Repräsentation darstellt, impliziert dies, daß kein Unternehmen es sich leisten kann, nur zu produzieren, ohne sein ästhetisches Auftreten, mitzubedenken, oder gar, ohne eine Öffentlichkeit für die Ware zu schaffen: Jedes Produkt verkörpert die CI seines Produzenten. Verschärft formuliert, könnte man davon sprechen, daß vor allem die Produktion in den Ländern der Ersten Welt tendenziell durch die reine Repräsentation abgelöst wird. Wobei mit dieser Unterteilung nicht nur eine regionale gemeint ist, sondern von einer Teilung nach »Rasse«, Klasse und Geschlecht an allen Orten zu sprechen ist. So wie ein Markt für ein Produkt geschaffen wird, anstatt ein Produkt der Nachfrage entsprechend zu produzieren, und so wie der Tauschwert den Gebrauchswert abgelöst hat und nun im Postfordismus selbst durch einen symbolischen Zeichenwert und weitere Derivationen abgelöst wird, formuliert Ingold Airlines die Metapher des zeitgenössischen Konsumentenbegehrens der 80er Jahre: Sehnsucht nach dem Verlassen der eigenen vier Wände durch einen komfortablen Flug. Das nicht nur geschäftlich motivierte City-Hopping und das Fernweh nach Traumstränden repräsentierte die Jetset-Wünsche einer neuen aufstrebenden Klasse der 80er Jahre, der Yuppies. In den 90er Jahren verband sich mit den

¹ Vgl. Baudrillards polemische Zusammenfassung der Wandlung der ökonomischen Struktur in den 70er Jahren: »Ein Produktionsinhalt unterspannte noch eine gesellschaftliche Form, die Kapital genannt wird, sowie deren interne Kritik, die Marxismus genannt wird. Und der revolutionäre Anspruch beruht auf der Abschaffung des Wertgesetzes der *Ware*. Jetzt sind wir vom Wertgesetz der *Ware* zum strukturalen Wertgesetz übergegangen, und das fällt mit einer Verflüchtigung der gesellschaftlichen Form, die Produktion heißt, zusammen.« Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, a.a.O., 22f.

² Vgl. die Darstellung des Werbefachmanns Schirner, mit welchen Kampagnen in den 80er Jahren auch problematische Images wieder aufpoliert wurden; Interview mit Michael Schirner, *Es brauchte Mut und Nerven, unsere Kampagnen zu veröffentlichen*, in: *1945 bis 1995, 50 Jahre Werbung in Deutschland*, Kunstpalast Düsseldorf, Deutsches Werbemuseum, Frankfurt/M. 1995, 122f.

³ »Jede apologetische oder stigmatisierende Stellungnahme zur Postmoderne auf kultureller Ebene ist gleichzeitig und notwendig eine implizite oder explizite politische Stellungnahme zum Wesen des heutigen multinationalen Kapitalismus.« Frederic Jameson, *Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: A. Huyssen/ K.R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg 1986, 47. Jameson bezieht seine Thesen zur Postmoderne auf die ökonomische Theorie Ernest Mandels, der davon ausgeht, daß der Kapitalismus in eine dritte Phase des Kapitals übergegangen ist. Mandel meint, daß der Kapitalismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Sinn von Marx' Entwicklungsgesetz in seine späte Phase eingetreten ist, was er aus einer Internationalisierung des Kapitals und den fortgeschrittenen Produktionsbedingungen ableitet. Vgl. Ernest Mandel, *Der Spätkapitalismus*, Frankfurt/M. 1972, 459ff.

⁴ Die sich seit den 60er Jahren erneut abzeichnenden globalen sozialen Polarisierungstendenzen werden aus einem Umbruch der bisherigen fordistischen Arbeits- und Produktionsverhältnisse zu einem postfordistischen oder toyotisierten Akkumulationsmodell erklärt; vgl. Karl H. Roth, *Die Wiederkehr der Proletariat und die Angst der Linken: Möglichkeiten und Grenzen sozialistischer Politik im Übergang zum 21. Jahrhundert*, in: *Clash*, Nr. 10, Februar 1994, 54.

angeboteten Serviceleistungen von I. A. eine Zielgruppenansprache mit der Rhetorik eines Leitfadens, wie er in internationalen Wirtschaftsunternehmen Anwendung findet, um die Markenstrategie – früher Ideologie genannt – auch nach Innen für die Angestellten des Unternehmens zu agitieren, weil sie den emotionalen Kontakt zum eigenen Unternehmen zu verlieren drohten.

Besonders deutlich wurde der Bezug zwischen Ökonomie und Kunstprojekt, in der als Vernissage veranstalteten Aktionärsgründerversammlung: »Ingold Airlines goes public«.¹ Während in Reden die Geschäftsbedingungen geklärt wurden, konnten die präsentierten Dokumente der bisherigen Aktivitäten der Fluggesellschaft unter die Lupe genommen werden: Fotografien der eigenen Maschinen und der angeflogenen Flughäfen. Die Fotografien zeigten zum Teil retuschierte Aufnahmen und echte Flugzeuge, die das Logo I.A. tragen. Selbst die Zitate bekannter Kunstvermittler unter den Fotos fungierten, jenseits der Frage nach ihrer Echtheit, als einleuchtende, aber ironische Verbindung zwischen Kunst-Jetset und Fluglinie, zumal einzelne der abgebildeten und zitierten Personen schon früher für Fluggesellschaften geworben hatten wie beispielsweise der Direktor des Frankfurter Museums für Moderne Kunst, Jean-Christophe Ammann, für Swiss Air. Die als Aktien ohne künstlerische Gestaltung präsentierten Drucke zeigen im Ingold-Airlines-Layout nur den Kaufwert an. Da die Präsentation in der Institution des Kunstvereins stattfand, reichte dies als Bestätigung aus, daß diese Drucke den bezifferten Wert erhalten. Mit dieser einfachen Konzeption thematisierte Ingold Airlines den institutionellen Wertschöpfungsprozeß in der Kunst aus.

Dem »Ressortleiter Öffentlichkeitsarbeit« von Ingold Airlines gelang es in seiner Rede einerseits, in pointierter Rhetorik den Plan des Unternehmens, an die Börse zu gehen, »Ingold Airlines goes public«, zu skizzieren, und andererseits durch gezielte Anspielungen den zeitlich parallel liegenden Börsengang der Telekom wirtschaftliche Tendenzen zu karikieren: die zeitgleich in allen deutschen Medien von der deutschen Bundespost präsentierte Werbekampagne zur Privatisierung in das privatwirtschaftliche Unternehmen Telekom. Die Persiflage blieb nicht ohne weitere reale Parallelen. Einige Monate später eröffnete der Popsänger David Bowie einen Börsenfond, der seinem Namen eine korporative Funktion gab. Dadurch wurden seine bisher erschienenen Musikstücke und künstlerischen Äußerungen in Relation zu Kapitalanlagen gesetzt, der künstlerische Wert war symbolisch mit den ausgegebenen Anteilscheinen gekoppelt. Diese Verbindung einer künstlerischen mit einer ökonomischen Strategie darf in ihrer Bedeutung nicht unterschätzt werden. Sie bringt die sich bereits in den 80er Jahren abzeichnende Tendenz auf den Punkt, die künstlerische Praxis mittels einer ökonomischen Strategie aufzuwerten. Denn seit Baudrillards Interpretation des Äquivalenzverhältnisses in bezug auf das linguistische Zeichenreferenzverhältnis, daß das Wertgesetz der Ware durch einen symbolischen Wert ersetzt

¹ »Gründerversammlung der Ingold Airlines Aktiengesellschaft«, 28.9.1996; im Rahmen der Ausstellung: Ingold Airlines goes Public, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in der Kunsthalle Düsseldorf, 28.6.–7.7.1996.

wird, läßt sich schließen, daß durch die Bezeichnung, die eine Kunstinstitution einer künstlerischen Praxis einschreibt, diese einem Wertschöpfungsprozeß gleichkommt. Dazu muß berücksichtigt werden, daß die in den 70er Jahren beginnende Verschiebung zwischen Arbeit und Kapital eine Rückwirkung auf die künstlerischen Produktionsprozesse hatte. Dies schließt auch eine konzeptuelle Verschiebung von der fotografischen Serialität bei Feldmann zu einer interpretatorischen Hinzufügung durch Re-Produktion ein¹, wie sie die Appropriation art von bereits bestehenden künstlerischen Praktiken gibt. Wenn aber in der Ökonomie eine zunehmende Verlagerung der Produktion in den tertiären Sektor, den Bereich der Repräsentation (Darstellung und Präsentation), zu konstatieren ist, dann realisiert Ingold Airlines, wie die Präsentation einer Idee in der Institution zu einer Ware oder zu einem Kunstwerk wird. Wichtig dabei ist, daß kein Objekt getauscht, sondern nur mittels des Logos innerhalb der Institution ein Tauschverhältnis symbolisiert wird. In diesem Zusammenhang ist die ökonomisierende Bedeutung des Begriffs Präsentation interessant, die insbesondere auch im ökonomischen Bereich das Vorlegen eines Wechsels meint. In der Kombination des Begriffs der Darstellung, der hier in seiner semiologischen Bedeutung als künstlerisch gestaltete Visualisierung verstanden wird (Wie stellt das Medium dar?), mit dem Begriff der Präsentation (Wie wird das Medium dargestellt?) wird die künstlerische Praxis mit Hilfe der Institution in einen symbolischen Wert konvertiert. Darin liegt die Originalität des Konzepts von Ingold Airlines.

In diesem Zusammenhang muß auch die fiktive Institution »Museum für Moderne Kunst« untersucht werden. Dieses Museum kombinierte die Strategien zur Öffentlichkeitserzeugung wie ganzseitige Anzeigen in Kunstmagazinen, aufwendig gedruckte Einladungskarten und Präsentationen dieser Printerzeugnisse in Kunstinstitutionen. Die Darstellung des *Museums der Modernen Kunst* verwendete eine nominelle Assoziation von KunstkritikerInnen, SammlerInnen, KünstlerInnen und computerbearbeiteten Abbildungen bekannter Kunstwerke, um die Kategorie der Reputation zu persiflieren. Dabei gehört es zu dem taktischen Irritationseffekt, daß die jeweilig genannten Personen – als Ausstellungsteilnehmer oder ReferentInnen auf Symposien – oft nichts von der Existenz des Museums wissen, aber von anderen hinsichtlich ihrer Beteiligung angesprochen wurden. Der Betreiber, Hans-Peter Porzner, organisierte dieses Institut mittels eines Sponsoringkonzepts wie ein rein repräsentativ angelegtes Unternehmen. Ihm diente die Kombination von Name, Imagehaftigkeit und Institution als Modus, der nicht so konzeptuell auf einen Aspekt der Institution ausgerichtet war, wie es Broodthaers' *Musée d'Art Moderne* darstellte. Die Praxis des Museums für Moderne Kunst besteht in der Verlagerung von der Produktion zur symbolischen Präsentation von Referenten der Kunstinstitution, wobei deren jeweiliges Kompilationsprinzip nicht evident wird.

Ingold Airlines verband dagegen anlässlich der beschriebenen Vernissage in Form einer Gründungsversammlung der AG die Kunst der Präsentation mit der Präsentation der Kunst;

¹ »Eine neue Interpretation zu geben, ist also das gleiche, wie ein neues Werk zu schaffen.« Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München und Wien 1992, 43.

darüber schwebt die Börse als Metapher für den Kunstmarkt: Eine Edition hat die Erscheinungsform von Anteilsscheinen am Unternehmen – der Kunstdruck als Aktie. Dies stellt sich in eine künstlerische Tradition mit Duchamp, der die Frage nach der Repräsentation – dem Verhältnis zwischen Bild, Sprache und der Institution, die diese Konvertierung beglaubigt –, sowie die der Definition des Verhältnisses zwischen Produktion (künstlerischer Arbeit), Bedeutungsproduktion (Interpretation und Historisierung) und die Festsetzung eines ökonomischen Werts aufgeworfen hatte. In Absetzung zu allen vorherigen Strategien der Appropriation art oder der institutionellen Aneignung instrumentalisiert Ingold Airlines mittels der Inszenierung seines Logos lediglich das Modell der Konvertierung der Kunstpraxis in Kapital. Das Fake von Ingold Airlines reduziert die künstlerische Produktion auf die Umcodierung der Ökonomie der Zeichen und ihrer Distribution. Dabei handelt es sich deshalb nicht um eine Parodie, sondern um eine Persiflage¹, weil es zunächst zu einer Reduktion auf einen Code und anschließend zu einer situativen Anpassung der Präsentation kommt; die Präsentation ist eine von einer grundsätzlichen Differenz zum Vor-Bild gekennzeichnete Neuapplikation.

Das Logo vereinigt alle Bestandteile einer künstlerischen Praxis, die Signatur, den Signature style, eine neue Interpretation der Kunstkonventionen und die Public Relations. Das Logo ersetzt so den Warenfetisch Kunstwerk durch einen Markennamen. In diesem Sinn läßt sich die Strategie von Res Ingold, dem Selfmade-Firmenchef und Flugkünstler, umreißen, dessen Entwurf eines Künstlersubjekts in einer rein repräsentativen Funktion aufgeht: Die Präsentation ist alles, zumindest so lange, wie das unsichtbar Repräsentierte nicht auf seine vorgetäuschte Funktion – den Flugbetrieb und das Sponsoring – hin überprüft wird. Allerdings steht nun nicht mehr die Frage im Raum, die dem russischen Avantgardisten Wladimir Tatlin angesichts der Präsentation seiner Flugmaschine »Letatlin« (1929-32) gestellt wurde: Kann man damit fliegen oder ist es Kunst?

¹ Da Jameson in seiner Schelte der postmodernen Praktiken eine Kategorisierung der unterschiedlichen Typen von Beziehungen zwischen Vor-Bild und Reproduktion nicht berücksichtigt, kann er außer des Verlusts der Satire die Ambivalenz des Pastiche als (postmoderner) Strategie nicht akzeptieren; vgl. Jameson, Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, a.a.O., 62f.

3.6.2 Die Wunderkammer: Das Museum of Jurassic Technology

»Eine Kultur ist schon tot, wenn man sie verteidigt, anstatt sie zu ersinnen.«¹ Paul Veyne

Das Museum of Jurassic Technology ist seit 1988 in einem ehemaligen Ladenlokal in Los Angeles installiert² und stellt aber in Einzelfällen auch in anderen Kunstinstitutionen aus³. Kuriositäten wie Miniaturkunstwerke oder ein Horn, das angeblich einer Frau aus dem Hinterkopf wuchs, und seltene entomologische Präparate werden von David Wilson, dem Museumsgründer, in traditionellen Glas-Holz-Vitrinen mit effektvoller Beleuchtung und zum Teil akustischer Erläuterung⁴ wie in einem Naturkundemuseum präsentiert.⁵ Alle Objekte werden hinsichtlich Herkunft und Funktion genau beschrieben. Zum Teil stammen sie aus älteren Privatsammlungen oder es wird von fantastischen Entdeckungen berichtet. Somit werden die Objekte entweder über ihren obskuren Status oder ihre Ursprungsgeschichte bezeichnet. Diese und andere erläuternde Texte schaffen den institutionellen Rahmen. Die Texte erzählen die Sammlungsgeschichte und allgemeinen Ereignisse, die zur Aufnahme in die jeweilige Sammlung führten. Aber selbst die Autoren- und Stifternamen zusammen mit den biografischen Einzelheiten klingen viel zu eigenartig-gewöhnlich, um als authentisch angenommen zu werden. Jenseits der Annahme, daß der Betrachter in Nachbarschaft zu Hollywood⁶ Originale erwarten könne, trotzdem aber auf der Suche nach dem »real thing«⁷ ist, auratisieren vor allem die Ausstellungstexte (Bücher, Broschüren, Pamphlete, Faltblätter, Abb. 97)⁸ mit ihren Querverweisen und für die MuseumsbesucherInnen unüberprüfbaren Quellenangaben die Gründergeschichte: »On the

¹ Paul Veyne, Die Originalität des Unbekannten. Für eine andere Geschichtsschreibung (1976), Frankfurt/M. 1988, 10.

² Vgl. Steve Root, Not necessarily the Smithsonian, in: Los Angeles Magazine, 5/90, 63.

³ Vgl. die Präsentation im Rahmen der Ausstellung: Platons Höhle. Erleben, Erkennen, Erinnern, Karl-Ernst-Osthaus Museum, Hagen 25.9. – 4.12.1994 und seitdem in der permanenten Sammlung.

⁴ »In those exhibits that feature an audio component, the narrator speaks in a tone familiar from countless educational films: pedantic, slightly pompous, void of ambiguity.« Ralph Rugoff, Beyond Belief: The Museum as Metaphor, in: Lynne Cooke/ Peter Wollen (Hg.), Visual Display. Culture Beyond Appearances, Dia Center for the Arts, Nr. 10, Seattle 1995, 69.

⁵ »Each object is displayed with all the care the Met lavishes on its mummies: highly focused spotlights, dark, clothlined cases, tiny Plexiglas stands and earphones that provide deadpan Acoustiguide narration.« Aaron Betsky, Metamorphosis and Mythology in Los Angeles: The Museum of Jurassic Technology, in: I.D., Sept. – Okt. 1992, 28.

⁶ Vgl. Mike Davis, der Los Angeles als ein Szenario zwischen »militarisierter Wüste« (Mike Davis, City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles (1990), Berlin 1994, 20) und Stadtwüste skizziert, in der der Wahnsinn Methode hat (vgl. *ibid.*, 22), beherrscht von *developers*, die die umliegende Wüste systematisch kulturalisieren und Hollywood, dem Alter Ego von Los Angeles (vgl. *ibid.*, 36), in dem die Intellektuellen entweder von der Filmindustrie ausgesaugt und in den Wahn getrieben, oder von der Militär- und Raumfahrtindustrie für den Wahn ausgebeutet werden.

⁷ Vgl. Eco, Reise ins Reich der Hyperrealität, a.a.O., 41. Vgl. auch Miles Orvells Untersuchung: The Real Thing. Imitation and Authenticity in American Culture 1880 – 1940, a.a.O. 1989.

⁸ »Boorishly academic panels of text legitimize even the quirkiest exhibits, [...]« Ralph Rugoff, Planned Obliscence, in: LA weekly, 21.6.91, 39.

Foundation of the Museum: The Thums. Gardeners & Botanists« von »Illera Edoh«, zu einem bedeutsamen Gründungsmanifest. Außerdem läßt sich darin ebenso eine Persiflage wie eine Hommage an die selbsthistorisierende Stimme musealer Institutionen entdecken, wie sie sich vor allem als Museen privater Sammler, als Ausstellungsräume obskurer Vereinigungen und zur Selbstdarstellung der Hollywoodfilmindustrie in Los Angeles finden.¹ Diesem pedantisch produzierten Modell folgt auch das historisierende Layout der Broschüre, obwohl wissenschaftlich exakte Angaben über die Entstehung des Museums vorenthalten bleiben: Ob die Abbildung der Truhe, die angeblich einen Teil der Sammlung enthielt, auf dem Deckblatt absichtlich so unscharf abgebildet wird, daß sie nicht stilistisch eingeordnet werden kann oder gezeichnet ist, bleibt offen. Die Angaben zur Institution sparen nicht an kleinsten Details, so bieten sie zum Beispiel eine genaue Aufführung der Mitglieder und ihre institutionellen Funktionen als auch der Titel der Schriftenreihe und die Finanzierungsstruktur des Museums. Dabei mischen sich fiktive mit authentischen Elementen. Dies läßt sich auch auf das Spektrum der Objekte beziehen, das wie im Fall des typischen Bestandteils einer Wunderkammer, einer »Fruchtsteinschnitzerei«, ein bekanntes Motiv (Landschaftsdarstellung und Kreuzigungsszene) in der im Mittelalter hochgeschätzten Drechselkunst in eine minimale Dimension verkleinert. Dagegen scheint es sich bei einer »Stinkameise« um blanke Erfindung zu handeln. Unter einem polierten Glassturz ist das Präparat einer relativ großen Ameise zu sehen, die erst durch die begleitende Legende ihre skurrile Erscheinung erhält. Auf dem Dschungelboden beheimatet, inhaliert sie die Sporen eines Pilzes, der ihr Gehirn befällt, so informiert die Beschriftung; dadurch bereits in einem verwirrten Zustand, erklimmt sie eine Pflanze, um sich daran festzubeißen; der Pilz, der mittlerweile ihr Nervensystem verzehrt hat, wächst aus ihrem Kopf, aus dem nach einiger Zeit neue Sporen auf den Dschungelboden herabfallen und weitere Ameisen infizieren.

Die durch das sensible Zusammenspiel des räumlichen Zeichensystems erzeugte Atmosphäre der Authentizität² wird sogar durch leere Vitrinen unterstützt, an denen sich der Hinweis findet: »Exhibit temporarily removed for study«³. So geriert sich die Lücke, die Leerstelle, als Zeichen scheinbarer Echtheit der Ausstellung. Selbst die Informationsbroschüren und Taschenbücher, die Teilaspekte der Sammlungsgenealogie behandeln und die Herzen der Bibliophilen höher schlagen lassen, vermeiden subtil, zu konkret zu werden. Auch der Begriff »Jurassic« im Museumstitel weist auf eine prähistorische Kultur am unteren Nil hin, aus der sich keine Objekte in der Ausstellung finden und so in eine interpretatorische Sackgasse führt.⁴ Ralph Rugoff kommt in seiner Untersuchung

¹ Vgl. Rugoff, *Beyond Belief*, a.a.O., 74ff.

² Wie Clifford zeigt, wird Authentizität im ethnologischen Museum hergestellt, »[...] indem Objekte und Gebräuche von ihrer bestehenden historischen Situation abgetrennt werden.« James Clifford, *Sich selbst sammeln* (1988), in: G. Korff/ M. Roth, *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt/M. 1990, 101.

³ Vgl. Rugoff, *Beyond Belief*, a.a.O., 74ff.

⁴ »As you can see, we're a small natural history museum with an emphasis on curiosities and technological innovation. [...] We're definitively interested in presenting phenomena that other

des Museums zu dem Schluß: »Taken together, these observations lead to an irrevocable conclusion: the museum isn't what it says it is.«¹ Genau auf dieser Täuschung basiert – wie er selbst bemerkt – das Interesse, daß in diesen Präsentationen geweckt wird. Denn der Selbstwiderspruch hebt nicht die museale Macht auf, die eine Präsentation trägt und behauptet.²

Die Selbstinszenierung von Museumsästhetik und Skurrilität oder gar Unwahrscheinlichkeit der Objekte rechnet mit dem ganzen Spektrum möglicher Besucherreaktionen. Sie involviert einen Teil der BetrachterInnen, sich darauf einzulassen, bei anderen dagegen erzeugt dies Ablehnung, wie sie typisch für entschleierte Fälschungen ist, die sogar einige veranlaßt, ihr Eintrittsgeld zurückzuverlangen; andere schließlich durchwandern die Sammlung einfach ratlos und verlassen sie irritiert, aber in dem Gefühl, ein wirkliches Museum besucht zu haben.³ Für die verunsichernde Ambiguität ist die immer wieder gestellte Frage bezeichnend: »Is it a true story? One can never be sure at the MJT, where a number of exhibits [...] strain credulity.«⁴ Die präsentierten Objekte und Legenden entführen die BetrachterInnen in eine Zone des Halbwissens, die ihre Neugier besonders anstachelt.⁵

In ihren Interpretationen des Museum of Jurassic Technology beziehen sich die AutorInnen vor allem auf die narrative, literarische Konzeption, auf der die Funktion dieses Kunstprojekts basiert und die die BetrachterInnen involviert. Zwar wird hervorgehoben, daß nicht die Institution oder die Objekte falsch sind, die Echtheit der präsentierten Objekte kann aber nicht nachgewiesen werden. Es wird davon ausgegangen, daß ihre Geschichten und Legenden fiktiv sind, weil der Ursprung, die Herkunft oder die Funktion der Objekte zu unwahrscheinlich klingen. Gerade aber die Ursprungsgeschichten werden als Hoax somit als wesentlicher diskursiver Aspekt der

natural history museums seem unwilling to present. The name lends a sense of what's inside but doesn't refer to a specific geologic time [...].« David Wilson, in: Lawrence Weschler, Mr.'s Wilsons Cabinet of Wonder. Pronged Ants, horned Humans, Mice on Toast, and other Marvels of Jurassic Technology, New York 1995, 26.

¹ Rugoff, Beyond Belief, a.a.O., 70.

² »Die *Herstellung* von Bedeutung in der musealen Klassifizierung und Präsentation wird als adäquate *Repräsentation* mystifiziert. Zeit und Ordnung der Sammlung löschen die konkrete gesellschaftliche Arbeit ihrer Erzeugung aus.« Clifford, Sich selbst sammeln, a.a.O., 91.

³ Vgl. »On a busy evening not long ago, several visitors became visibly angry while viewing the exhibits. People have called the museum a fraud, Wilson says.« David Wharton, Weird Science. Palm's quirky Museum of Jurassic Technology offers curioiser and curioiser displays, likely to prompt more questions than they answer, in: L.A. Times, 31.12.89, 92; Vgl. Frederick Rose, Next thing you know, they'll show us a slithy tove, in: Wall Street Journal, 19.7.89, A9.

⁴ Rugoff, Planned Obliscence, a.a.O., 39.

⁵ »Der Besucher, ganz damit beschäftigt, die Glaubwürdigkeit der seltsamen Objekte abzuwägen, die als authentisch gepriesen werden, sucht sich, verunsichert, in den Texten kundig zu machen. Er ahnt, daß der Sache so recht nicht zu trauen ist. Andererseits: Ist man Experte genug, um sogleich alles in das Reich der Legende zu verweisen? Die wundersamen Dinge rücken den Betrachter selbst ins Blickfeld, und im Zweifel werden wir zu Augenzeugen unserer geheimen Wünsche.« Axel Dossmann, Arche Noah, maßstabsgetreu. Das Museum of Jurassic Technology im Karl-Ernst-Osthaus-Museum der Stadt Hagen, in: FAZ, 6.3.96, 38.

institutionellen Ästhetik deutlich, die den Objekten ihren Status und ihre Bedeutung geben. Entgegen der Täuschung, auf der eine traditionelle Fälschung basiert, wird nicht die Institution des Museums oder die KäuferInnen, sondern die BetrachterInnen vom Fake getäuscht, wobei die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, daß diese es genießen. Das Museum als Wunderkammer bildet den Rahmen für die Fälschung und legitimiert seine eigene Funktion gleichzeitig damit, daß das Fake sich nicht sofort zu erkennen gibt.

Darüberhinaus verweigern die Texte offensichtlich eindeutige Aussagen über die wahre Motivation des Museums, obwohl sie sich als solche gerieren. Denn durch Querverweise und Hinweise, daß hier den Quellen nicht ganz zu trauen sei¹, erzeugt die Geschichtsschreibung ein authentisches Klima, wie es nicht nur für Kuriositätenkabinette, sondern für alle musealen Präsentationen typisch ist. Darin reflektiert sich die der Geschichtsschreibung eigene Fiktion der linearen Abfolge von Ereignissen, aber auch der Hinweis, daß der Betrachter sich eine eigene Genealogie aus dem Gegebenen bilden muß. In diesem Sinne loben die Zeitschriftenartikel die Intention des MJT, den Betrachter zu irritieren, um eine Hinterfragung des kulturellen Systems anzuregen. Dagegen enthält sich Weschler bei seinem Versuch, den Geschichten des MJT auf den Grund zu gehen, nicht einer gewissen Selbstherrlichkeit hinsichtlich seiner Entdeckung und Entschleierung des kuriosen Museums. Aus Sicht der zeitgenössischen Kunst ist seine anthropologische Darstellung des Museumsdirektors David Wilson jedoch fraglich, da sie Wilson in Bezug auf seine Konstruktion der Wunderkammer als Original vorführt.² Allerdings folgt dies dem Topos, die historische Wunderkammer immer auf die Autorschaft eines bestimmten Sammlers zu beziehen, indem dessen Obsessionen als konstitutiv betrachtet werden. In diesem Sinn werden psychologische Muster des unsystematischen, aber Vollständigkeit anstrebenden Sammelns entworfen.

Die Konzeption des MJT bezieht sich auf BetrachterInnen, die gar keine echten Objekte erwarten, sondern die fasziniert sind von dem über den skurrilen Objekten und ihren Ursprungsmythen schwebenden Verdacht der Täuschung und Fälschung – einem Rezeptionsverhalten des Fake. In dieser Übersteigerung künstlerischer und institutioneller Begründungsmythen scheint auch die Untersuchung des konventionellen Wertesystems intendiert, sich nicht einem kulturellen Diktat von Konventionen zu unterwerfen und so eine eindeutige Genealogie der Institution zu verweigern; dabei wird die Funktion der Präsentation konzeptkünstlerisch selbst vorgeführt: »The sheer craft of the mechanism of representation, framing and focusing is the essence of this art.«³ Die erfundenen Objekte reflektieren das Spiel aus Darstellung und Präsentation selbst. Im Gegensatz zu der jedem Detail eines Museumsobjekts immanenten Behauptung der Wahrheit wird die Täuschung hier zum Selbstzweck der Wahrnehmung. Erst der in Gang gesetzte Prozeß des Zweifels an der Echtheit im Verhältnis zu dem bürgerlichen Bedürfnis der Suche nach dem Ursprung läßt die

¹ Illera Edoh, *The Thums. Gardeners & Botanists*, a.a.O., o.S.

² Vgl. Weschler, *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder*, a.a.O., 25.

³ Betsky, *Metamorphosis and Mythology in Los Angeles*, a.a.O., 29.

Wirkungsweise des MJT zur Entfaltung kommen. Selbst über Weschlers Recherchen hinaus pflanzen sich Zweifel hinsichtlich der Authentizität der Objekte fort, weil das System der wissenschaftlichen Beschreibung und historischen Einordnung, das die Erklärung der Welt intendiert, in einen Zustand vor das 17. Jahrhundert zurückgeführt wird. Letztlich ist das MJT ein visionäres Bild: »It's a vision that tempts us to replace a love of truth with a taste for sham.«¹

Die Präsentationsform einer Wunderkammer scheint es zu ermöglichen, ungewöhnlich disparate Objekte zu präsentieren, die sich außerhalb der künstlerischen Normen und historisierenden Zwänge eines Kanons bewegen. Dies bedeutet nicht, daß entsprechende Bezüge nicht hergestellt werden sollen, zumal keine autonome Repräsentation vorausgesetzt werden kann. Um den Verfremdungseffekt durch eine entsubjektivierende Loslösung vom Museumsdirektor noch zu steigern, kuratiert Wilson, wie bereits beschrieben, fiktive Privatsammlungen, die sich auf diese Weise mit unterschiedlichen Motivationen – scheinbar unabhängig von seinen eigenen – legitimieren lassen. Die vermeintliche Irrelevanz der Präsentation für die Rede über die zeitgenössische Kunst ermöglicht es, die Objekte im Rahmen ihrer Institution mit scheinbarer Echtheit auszustatten, die jedoch gleichzeitig die Authentizität im allgemeinen als Konstrukt sichtbar werden läßt. Die Fiktion, die durch eine institutionell sanktionierte Referenz zwischen einem Objekt und seinem Ursprung erzeugt wird, bezieht sich auf die kolonialistische Welteroberungsgeste, die zuerst in der Wunderkammer und im Museum des 18. Jahrhunderts angelegt ist. In diesem Zusammenhang sei an die Ausstellung *The Civilization of Lihuros* erinnert. Norman Daly präsentierte Anfang der 70er Jahre Objekte dieser bisher unentdeckten Zivilisation in US-amerikanischen Universitätsmuseen² und unter anderem auch im Kölner Römisch-Germanischen Museum.³ Die museale Inszenierung sowie die ethnografische Objekttaxonomie evozieren eine fantastische Aura des neuen Alten, Unentdeckten und nur schwer nachvollziehbaren Fremden. Eine Karte dieser archäologischen Fiktion zeigte einen Landstrich, den niemand kannte. Ganz im Sinn des Eingangszitats von Paul Veyne hatte Daly seine eigene Kultur ersonnen und alle Objekte selbst aus gefundenen Gegenständen angefertigt. Dieses Projekt fällt in die Zeit, in der die Hippiegeneration in die letzten vom Massentourismus noch nicht heimgesuchten Gebiete vordrang.

Da sowohl für Dalys Projekt als auch das MJT ein taxonomischer Blick von der Ästhetik eines Naturkundemuseums vorausgesetzt wird, entwirft die Präsentationsform scheinbar einen

¹ Rugoff, *Beyond Belief*, a.a.O., 80.

² Das vorliegende Magazin ist wie ein ethnologischer Ausstellungskatalog aufgebaut, in dem Daly nicht offensichtlich als Künstler auftritt; vgl. *Lihurosian Artifacts*, in: *Cornell Alumni News*, März 1972, 19ff.

³ Hier wird Daly von Anfang an als Künstler vorgestellt, der diese fremde Kultur erfunden hat; vgl. *Lihuros. Eine entdeckte Kultur*, zusammengestellt von A. Dickenson, White Museum, Cornell University, Ithaca, New York, D. Ronte, E. Weiß, H. Westermann-Angershausen, Wallraf-Richartz Museum Köln, unter Leitung von N. Daly, 1974.

entsprechenden Wahrheitsanspruch.¹ Das von Foucault in *Die Ordnung der Dinge* untersuchte Klassifikationssystem der Taxonomien wird auch durch das MJT formal wiederholt, es wird jedoch durch die Anwendung auf skurrile Objekte fiktionalisiert. Die Intention dieser auratischen Inszenierungen, scheint – auf ähnliche Weise wie Bijls Installationen – in der Obsession für die Fiktion selbst zu lauern. Wie Weschler jedoch herausfindet, kommen tatsächlich »Hörner« an Menschen vor², es gibt eine Ameise, allerdings unter einem anderen Namen, die in ähnlicher Weise von einem Pilz befallen wird³; auch eine Sammlung existiert, die der fiktiven Stifterfamilie Thum des MJT ähnelt.⁴ Das Museum, daß sich selbst nach einem in ihm gezeigten vermeintlichen Miniaturmodell der Arche Noah als *The Arch* bezeichnet, also die Arche, die das Überleben der vom Aussterben bedrohten Spezies sichert, basiert somit auf einem System mehr oder weniger willkürlich variabler Referenzen auf wissenschaftliche Vorläufer, die aber für die BetrachterInnen nie unmittelbar ablesbar sind.

Selbst wenn Weschler mittels seiner Recherche einige der unglaublichen Geschichten als in ihrem Kern wahr darstellt, so bleiben trotzdem zwei Effekte: Einerseits geriert sich sein Text als Entschleierung und wahre Erklärung der im Museum angelegten Täuschungen, andererseits pflanzt sich der einmal geweckte Zweifel auch auf Weschlers Rechercheergebnisse fort. – Aber ist seine Version und alle anderen auktorialen Äußerungen über das MJT nicht nur ein Baustein jener labyrinthisch angelegten Täuschung? Damit wird beim Betrachter der Zweifel bezüglich der Authentizität der Objekte eher unterstützt, der für das Museum of Jurassic Technology in Kombination mit einer nostalgischen Aura als zentrales Motiv gelten kann. Auch die Angabe, wann das Museum entstanden ist, kann in diesem Sinn in Frage gestellt werden. Jenseits der Tatsache, daß dieses Datum von Wilson an die Presse gegeben und von dieser bereitwillig verbreitet wurde, lassen sich daraus keine weiteren Schlüsse ziehen, außer daß es ein konstruktives Element des Fake ist, das die Geschichte des MJT formuliert. In der Absicht der Journalisten, dem Museum einen Anfang zu geben, offenbart sich die auktoriale Intention, den Fake in eine wahre Geschichte einzuschreiben; da diese wahren Daten so jedoch als ein äußerst unsicheres Gefüge deutlich werden, zeigt sich, daß es nicht hilfreich ist, das Dargestellte zu verifizieren.

Um so interessanter erscheint die Rhetorik der AutorInnen, weil sie als Interpretationsmodelle die impliziten BetrachterInnen des Museums darstellen. Im Gegensatz zu Weschler, der das Museum zu entschleiern sucht, in dem er aus mysteriösen Zufällen ein Netz von Beweisen knüpft, wird Rugoff, nachdem er mehrere Artikel über das MJT geschrieben hat, schließlich selbst zum Komplizen des Museums, indem er einen Essay in einer Veröffentlichung des Museums schreibt.

¹ Vgl. die Motive für ethnologische und archäologische Täuschung sind nicht nur akademischer Ehrgeiz, in: Hans Peter Duerr (Hg.), *Authentizität und Betrug in der Ethnologie*, Frankfurt/M. 1987.

² Vgl. Weschler, *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder*, a.a.O., 138ff.

³ Vgl. *ibid.*, 67f.

⁴ Vgl. *ibid.*, 91.

Jenseits der Feststellung, daß sich ein Museum immer aus Fiktion und Geschichte konstituiert, scheint in der Rezeption ein Prinzip der sich selbst multiplizierenden Identität des Museums aktiviert, das, selbstreferenziell zwischen den Kategorien eines Museums und einer Kunstinstallation changierend, eine Art »Meta-Museum« oder ein »Museum über Museologie«¹ in Funktion setzt. Dazu stellt sich die Frage, ob Broodthaers' museologische Kritik am Repräsentationssystem aktualisiert wird, oder ob durch das Ausweichen auf kunstspezifische Objekte und Problemfelder jegliche Konkretion einer Ambivalenz geöffnet wird. Im Gegensatz zur konzeptkünstlerisch analytischen Vorgehensweise von Broodthaers handelt es sich beim MJT um provozierte Unsicherheiten, die irritierend wirken, jedoch nicht analysiert oder konkret kritisiert werden, weil sie damit ihren ambivalenten Status gefährden würden. Konnte aus Broodthaers' Museum die museumskonstituierende Fiktion abgeleitet werden, wie der Blick von einer ikonografischen Vorgabe zur Konstitution der Ausstellung regiert wird, läßt sich hier keine Eindeutigkeit feststellen. In diesem Sinne sieht Rugoff eine spezielle Rezeptionsform am Werk, die er mit dem Starren auf ein Rockplattencover vergleicht: Höchste Konzentration bei der Entzifferung der kryptischen Beschriftung mit einer gleichzeitig an Trance grenzenden totalen Involvierung und immanenten Zerstreung. Das, was er in diesem Zusammenhang mit »stoned thinking«² meint, ist seiner Meinung nach, weniger die Überwindung von Unglauben als die Lenkung in einen Bereich jenseits des Glaubens. Indem er diesen anderen Blick als primäre Wahrnehmungsform in dieser Wunderkammer vorschlägt, der gleichzeitig fokussiert, das heißt, ausblendend isoliert, und von Interesse oder Begehren geleitet, dies aber nicht systematisierend reflektiert, mißt er dem MJT die Fähigkeit zu, das Blickregime zumindest temporär aufzulösen oder umzustrukturieren.

In seinen selbstbeschreibenden Texten („The Museum of Jurassic Technology – and You“) bezieht sich das MJT ausdrücklich auf die Wunderkammern der Renaissance. Für die Wunderkammer des 16. Jahrhunderts herrschte nach Foucault – da Wissenschaft und Geschichte noch nicht getrennt waren³ – eine andere Wahrnehmungsform, die nicht zwischen echten und gefälschten Objekten unterschied.⁴ Schließlich ging es darum, idealerweise alle Erscheinungsformen der Welt zu erfassen.⁵ Wenn in diesem Sinn die Zeichen aber noch von Gott gegeben waren, und das Zeichen erst ab dem 17. Jahrhundert einen Akt der Erkenntnis voraussetzte⁶, wandelte sich in diesem Moment nicht nur der Betrachter, sondern auch der Blick, der die Objekte konstituiert. Während die

¹ Vgl. Rugoff, *Beyond Belief*, a.a.O., 73.

² Vgl. *ibid.*, 73f.

³ Vgl. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, a.a.O., 89.

⁴ Vgl. Hans Holländer, *Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae... Über Kunst- und Wunderkammern*, in: *Rheydter Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Heimatkunde*, Mönchengladbach 1992, 52.

⁵ Hierin sieht Holländer den utopischen Anspruch der Wunderkammer; vgl. *ibid.*, 58.

⁶ Vgl. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, a.a.O., 93.

frühe Wunderkammer von einem Herrscher¹ und seinem privilegierten Angestellten zusammengestellt wurde und beiden zur Erbauung an der Vielgestaltigkeit der Welt diene, stand vor allem das Naturkunde- und das Kunstmuseum ab dem 17. Jahrhundert im Dienste eines Wissenschaftsideals; spätestens die französische Revolution sollte die Museen aus ihrer Knechtschaft befreien und den Bürgern öffnen.²

Das MJT löst dieses Versprechen an ein unspezifisches Publikum ein. Allerdings erzeugt die hier inszenierte systematische Irritation den für das Kuriositätenkabinett und die Wunderkammer typischen Blick, der »stoned« oder gar psychotisch alles mit allem in Verbindung bringt und zwischen den Bildern assoziiert und erst hieraus seinen Distinktionsgewinn zieht. Hier läßt sich eine Parallele ziehen, wie Bredekamp den typischen Blick in einer Wunderkammer als spielerisch charakterisiert, der nicht geradlinig, »[...] sondern in den freien, von vordergründigen Zwecken fernen Begleiterscheinungen zu erfassen ist, [...]«³; Bredekamp faßt diesen Blick als vorsprachlich oder »chaotisch« auf.⁴ Erst im 17. Jahrhundert entwickelt sich parallel zur Taxonomie der stillkategorisierende Blick, wie ihn Panofsky darstellt.⁵

Der Begriff des »stoned thinking« scheint eine direkte Beziehung zum Blick des Fans zu enthalten, wie er für die Fotografien von Richard Prince als typisch diskutiert wurde: Dieser Blick wird von einem Begehren geleitet, das sich sowohl auf ein durch Reproduktionsästhetik charakterisiertes Bild richten kann wie auf ein traditionelles echtes Original. In diesem Zusammenhang erscheint interessant, wie im Verhältnis zum MJT eine zeitgenössische Wunderkammer mit einer anderen institutionellen Bindung aussehen könnte.

Die Darstellung zeitgenössischer Forschung mit gezielt inszenierter Betrachterbeteiligung findet sich in den Präsentationsräumen industrieller Forschungszentren. Die Ausstellung *Science for Life* des Pharmakonzerns *Wellcome Trust*⁶ präsentiert zeitgenössische Wunder: Genmanipulation zur

¹ Vgl. Bredekamp über die Vereinigung von Sammelleidenschaft, prometheischer Schöpferkraft und Unternehmer; Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, 26ff; Vgl. Holländer, daß zwar unerheblich, ob groß, dokumentiert oder gar erhalten oder klein, privat waren sie alle, weil sie einem individuellen Interesse entsprangen, Holländer, *Denkwürdigkeiten der Welt*, a.a.O., 53; und vgl. die in den Objekten dokumentierte Analogie zwischen »Mechanik der Staatskunst«, der »Uhrmacherkunst« und dem Handwerk des Drehselns, woraus Holländer schließt: »„Zweckfrei“ waren diese Gebilde also nicht, das verhinderte schon ihr Rang und ihr Bedeutungsgehalt.« *Ibid.*, 63.

² Vgl. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, a.a.O., 89f.

³ *Ibid.*, 99.

⁴ *Ibid.*, 102.

⁵ »[...] Womit, so paradox es klingt, bewiesen ist, daß ein dem Beschreiber zeit- oder artfremdes Kunstwerk von ihm schon stilgeschichtlich eingeordnet sein muß, noch ehe es beschrieben werden kann.« Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932), in: ders., *Aufsätze der Kunstwissenschaft*, Berlin 1992, 88.

⁶ *Wellcome Trust, Science for Life*, London 1993.

Heilung bisher als unheilbar betrachteter Krankheiten wie Krebs oder ein Mittel gegen AIDS. Die Intention besteht darin, die vermeintlich wissenschaftlich fundierte Wahrheit im Interesse des Unternehmens darzustellen und sich mit einer humanistischen Moral zu identifizieren. Die Absicht, das Vertrauen in diese Forschung zu fördern, korreliert subtil mit der Werbung für die eigenen Pharmaprodukte. Dazu werden alle Formen der multimedialen Präsentation, wie sie in konzeptkünstlerischen Praktiken Anwendung finden, didaktisch eingesetzt. Fotografieren ist deshalb streng verboten, weil die Bildrechte von einer eigenen Agentur wahrgenommen werden. Alle Betrachterbeteiligung, die durch vermeintlich interaktives Knopfdrücken inszeniert ist, wurde nur darauf ausgerichtet, die korporative Funktion zu bestätigen und letztlich den Markennamen des Konzerns dem Betrachterbewußtsein einzuprägen.

Wenn das MJT demgegenüber eine Irritation des Betrachters in Ambivalenz gleiten läßt, zeigt sich darin die grundsätzliche Differenz zu einer korporativen Ausstellung. Die Frage, ob das MJT eine echte oder eine falsche Wunderkammer ist, stellt sich somit nicht. Es existieren zwar Vor-Bilder von Wunderkammern wie auch wissenschaftliche und biografische Vorbilder der Ausstellungsobjekte, aber kein eindeutiges Original. Aber auch ganz im Gegenteil zu einer falschen Wunderkammer muß beim MJT von einem Institut ausgegangen werden, das einerseits mit seiner musealen Funktion einem Betrachterbegehren entspricht, andererseits eine Museumsinstitution künstlerisch persifliert. Die Fiktion des MJT erzeugt in der Vorstellung der BetrachterInnen ein Original, weil entweder vergleichend nach einem wissenschaftlichen Vorläufermodell gesucht wird (Weschler), oder weil sie einen prinzipiellen Zweifel entfaltet, der sich auch virulent auf Ausstellungen außerhalb dieses Museums ausdehnt. Da es nicht im Sinne einer konventionellen Ausstellung von einem ökonomischen Interesse und einem repräsentativen Wahrheitsanspruch beherrscht wird, zielt das Fake auf eine konzeptkünstlerisch-museologische Befragung des Repräsentationssystems und der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung. Spannend wird die Rezeptionsgeschichte besonders dann, wenn sie in den Präsentationen selbst Modelle des Museums entdeckt. Wilsons eigene metaphorische Identifikation mit der von einem Pilz befallenen Ameise¹, die als Vehikel der Verbreitung von Sporen – im Sinn von bestimmten Informationen – dient, scheint dazu ebenso relevant, wie die Theorie des Vergessens, die von einem fiktiven Forscher in einer Veröffentlichung des Museums entwickelt wird. Diese Theorie besagt, daß Erinnerung überhaupt nur möglich ist, weil die meisten Erfahrungen dem Vergessen anheimfallen.²

¹ Vgl. Weschler, Mr. Wilson's Cabinet of Wonder, a.a.O., 63.

² Vgl. The Museum of Jurassic Technology, Geoffrey Sonnabend, Obliscence: Theories of Forgetting and The Problem of Matter, An Encapsulation by Valentine Worth, Guide Leaflet No. 7., West Covia 1991.

4 Resümee

Anhand der untersuchten künstlerischen Praktiken ließe sich leicht zwischen den 60er und den 70er Jahren ein Wandel konstatieren und belegen, der die Institution der Kunst grundlegend verändert hat. Die exemplarisch vorgestellten Praktiken würden in eine Theorie des Bildes integriert, die sich mit dem Pictorial turn¹ synchronisieren ließe. Obwohl dies zum damaligen Zeitpunkt nicht in solcher Komplexität erkennbar war, könnte die Ausstellung *Pictures* (1979) als Symptom für diesen künstlerischen und theoretischen Wandel gelesen werden. Diese Analogie zwischen künstlerischer Praxis und Theorie ließe sich auch mit dem Begriff »Fake« in eine Theorie der Postmoderne einfügen. In einem Zuge könnte das Fake als neues Leitmotiv einer tendenziell von Bildern dominierten Welt ausgerufen werden. Obwohl dies nahe liegt, schreke ich jedoch davor zurück, das Fake programmatisch in historische Analogie zum »Pictorial Turn« zu setzen, weil dies wiederum wie der Versuch aussehen würde, die Bildtheorie gegenüber den linguistischen Theorien zu legitimieren oder gar zu verteidigen. Stattdessen verorte ich meine Arbeit in der Differenz zwischen Bild und Sprache.

Dem Begriff der Postmoderne kam Ende der 70er Jahre ein nicht zu unterschätzendes Differenzpotential zu, das in den 90er Jahren allerdings in eine Rhetorik der Nivellierung und Pluralisierung überführt worden ist, so daß eine strategische Anwendung des Begriffs nun fraglich wird. Ich plädiere hier gegen eine solche Lesart, nicht um des Begriffs der Postmoderne willen, sondern um die Kunstpraktiken und die Bildgenealogien spezifisch in ihrem geschichtlich bedingten Kontext zu untersuchen, ohne sie vorschnell zu kategorisieren.¹

Der historische Einschnitt, der in den 70er Jahren konstatiert wird, impliziert die von Benjamin prophezeite und von Panofskys Begriff der »guten« Reproduktion eingeleitete Veränderung der Reproduktionspraktiken (Fotografie, Film, Malerei, Kunstdruck, Fotokopie). Eine weitere entscheidende Prämisse, die die Ablösung von der mimetischen Nachahmungstheorie durch das Readymade betrifft, darf dabei nicht vernachlässigt werden. Theoretische Überlegungen darüber können im Rückblick auf die Übernahme trivialer Bilder durch die Pop art, die um Enthierarchisierung bemühten und wörtlich zu verstehenden Skulpturenserien der Minimal art sowie die kunst-, medien-, institutions- und epistemologiekritischen konzeptuellen Kunstpraktiken angestellt werden. Derartige Diskussionen kumulierten Ende der 70er Jahre in der Kritik an der Ideologie des Originals, die als Code der Institution der Kunst betrachtet werden kann.

Aus dieser historischen Konfiguration lassen sich folgende sieben, mit dem Begriff des »Fake« korrelierende Thesen formulieren, die die Grundannahmen der Institution der Kunst betreffen:

¹ Vgl. dazu W.T.J. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, London 1994, 16; Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 13.

1.

Die Theorie der Fälschung erfährt einen entscheidenden Einschnitt, als die Kunsttheorie herausfand, daß die Hierarchie zwischen Original und Fälschung – jenseits urheberrechtlicher Fragestellungen – vor allem eine moralische Wertung bedeutet, die nun abzulehnen und als methodisches Problem zu behandeln sei.

2.

Das Fake kritisiert die modernistische Kunstproduktion, die Identifizierung eines schöpferischen Individuums eines authentischen Kunstwerks mit Neuheitswert, das durch einen Kunstkenner bewertet wird.

3.

Das Künstlersubjekt wird – jenseits von Kants Originalgenie – als strategische Formation entworfen und positioniert.

4.

Daß die künstlerische Praxis sich bereits durch die Reproduktionsweisen der Pop art, Minimal art und Conceptual art von einer schöpferischen freien, handwerklich orientierten Produktion (eines Individuums) zu (kollektiven) institutionsbezogenen Repräsentationsstrategien gewandelt hatte, ist die kunsthistorische Prämisse für das Fake.

5.

Das Bild wird in der Kunsttheorie nicht mehr als aus einer Ursprünglichkeit entstanden, mit der Projektion einer Idee und mit einer originären Neuheit ausgestattet betrachtet, sondern formuliert eine konzeptuelle Formation in der Differenz zu einem Vor-Bild.

6.

Die Aura des Originals wurde zu einer institutionell deklarierten und beworbenen Attraktion umgestaltet, wobei das individuelle Originalerlebnis in der Rezeption durchaus auch auf Bilder mit ausgewiesener Reproduktionsästhetik bezogen werden kann.

7.

Die oppositionelle Kritik, in der die avantgardistisch-modernistische Praxis ihr Innovationspotential gegenüber der Institution der Gesellschaft und der Kunst manifestierte, weicht strategisch austarierten Partizipationsmodellen.

In der Ära der Repräsentation regierte das Original seine minderwertigen Derivate wie etwa

¹ Vgl. Bredekamp, Götterdämmerung des Neoplatonismus, a.a.O., 76.

Fälschung, Kopie und Nachahmung, und somit den gesamten Bereich der künstlerischen Bilder. Diese Ära der Repräsentation erfuhr seit den 70er Jahren eine fulminante Kritik von seiten der Philosophie und der Kunst. In den 80er Jahren begann die Ära der Simulation durch eine Negation von eindeutiger Referenz und die Erzeugung von Ambivalenz; das Resultat eines solchen nur imaginierten Vor-Bilds als Ideal oder Original war jedoch meist ein platonistisches Modell. In den 80er, verstärkt dann aber in den 90er Jahren, gilt die synthetisch erzeugte oder interpretierte Referenz als Standard; in der Kunst kommt es in diesem Sinn zu einer Dominanz des Fake, wonach man die Differenz der Referenzen spezifiziert, nicht mehr auf eine natürliche, ursprüngliche oder ontologische Bestätigung dieser Bezüge baut und so auch eine vorbildliche Idee relativiert. Diese Modelle sind deshalb schwer zu differenzieren, weil es zu keiner linearen Abfolge der Modelle, sondern zu synchronen Funktionen kommt. Unter diesen Prämissen erscheint die Fälschung als das Phantasma des Originals, während das Original nun selbst als Effekt des Fake erscheint.

Die Erkenntnis, daß Kunsturteile zu einem beträchtlichen Anteil auf moralischen Wertungen basieren, läßt noch nicht das platonische Verdikt obsolet werden, daß ein Bild ohne Ideal einen geringeren Wert als ein mimetisches Abbild aufweist; selbst die Aufwertung, die simulative Bildbegriffe Mitte der 80er Jahre erfahren, konnten diese Hierarchisierung nicht überwinden. An Platons Theorie der *eidola* setzt Deleuze 1969 an, um die Hierarchie zwischen Idee und Abbild zu hinterfragen. Er leitet seinen Text »Platon und das Trugbild« mit der Frage ein: »Was bedeutet ›Umkehrung des Platonismus‹?« Zunächst untersucht er das Streben nach Repräsentation: »In ganz allgemeinen Begriffen muß das Motiv der Theorie der Ideen auf der Seite eines Willens zur Selektion, zum Auslesen gesucht werden. Es geht um Differenzierung. Darum, die ›Sache‹ selbst von ihren Bildern, das Original von der Kopie, das Urbild vom Trugbild zu unterscheiden. Aber taugen denn diese Ausdrücke etwas?«¹

Aus dieser Frage, ob nicht jede Differenzierung vom Platonismus regiert wird, läßt sich schließen, daß auch die von Nelson Goodman formulierte ästhetische Hierarchisierung zwischen dem Original und der Fälschung weiterhin mit Platons Ideen-Begriff korrespondiert. Deleuze findet in Platons Rede zwei Arten von Bildern unterschieden: die Abbilder, die durch Ähnlichkeit zur Idee bestätigt werden, und die Trugbilder, die auf einer grundsätzlichen Ungleichheit beruhen. Platon stellt die moralisch wertvolleren »Ebenbilder-Ikonen« gegen die falschen und betrügerischen »Trugbilder-Phantasmen«.² Daraus folgert Deleuze schließlich: »Den Platonismus umkehren bedeutet demnach: die Trugbilder aufsteigen lassen, ihre Rechte zwischen den Ikonen oder den Abbildern geltend machen. Das Problem betrifft nicht mehr die Unterscheidung Wesen-Erscheinung oder Urbild-Abbild. Diese Unterscheidung ist in der Welt der Repräsentation wirksam; es geht um die Einführung der Subversion in diese Welt, um "Idoledämmerung". Das Trugbild ist

¹ Gilles Deleuze, Platon und das Trugbild, in: ders., Logik des Sinns. Aesthetica, Frankfurt/M. 1993, 311.

² Vgl. *ibid.*, 314.

kein degradiertes Abbild, es birgt eine positive Macht, die sowohl das Original wie das Abbild, das Modell wie die Reproduktion verneint.«¹ An diesen Versuch, die Bilder der moralischen Wertung des Platonismus zu entziehen, schließt Deleuze die entscheidende Bemerkung an, daß die »Ähnlichkeit« und die »Identität« im Sinne des Trugbildes nur mehr täuschend, das heißt strategisch aufzufassen sind, um »das Funktionieren des Trugbildes auszudrücken«². Aus diesen Prämissen zieht er einen für die Rezeption folgenreichen Schluß: »Das Trugbild schließt den differentiellen Gesichtspunkt in sich ein; der Beobachter bildet einen Teil des Trugbildes selbst, das sich mit seinem Gesichtspunkt verändert und entstellt.«³ Darüber hinaus geht Deleuze so weit zu behaupten: »Es gibt ebensowenig privilegierte Gesichtspunkte mehr wie ein allen Gesichtspunkten gemeinsames Objekt. Es gibt keine mögliche Hierarchie.«⁴ Deleuzes Formulierung negiert die Dialektik von Original und Fälschung sowie die ihr implizite hierarchisierende Betrachterfunktion.

Diese von Deleuze formulierten Theoreme gelten konstitutiv für den Begriff des Fake, der sich jedoch von dem Begriff der Simulation dadurch unterscheidet, daß er ein Original enthält, wenn auch nur als strategische Projektion, als Hervorbringung des Originals als Verhältnis zwischen Original und Fälschung. Das Fake situiert sich in einem Referenzverhältnis, während die Idee der Simulation ein ideales Vorbild benötigt. Denn das Charakteristikum des Fake ist bei der von Deleuze formulierten Ambivalenz zwischen Original und Fälschung im Akt der Betrachtung wirksam.

Aus diesen Überlegungen sind folgende wichtige Begriffsverschiebungen zu entwickeln: Das Bild des Fake ist gegenüber seinem idealen Vorbild gleichwertig. Insofern ist die Hierarchie zwischen Original und Fälschung hinfällig. Die BetrachterInnen sind Komplizenhaft an der Entstehung des »Trug-Bildes« beteiligt, weshalb das abgebildete Objekt keine homogene Struktur aufweisen kann, sondern je nach Betrachterposition anders konstituiert wird oder werden muß. Genau diese Ambiguität zwischen unterschiedlichen Betrachtungsweisen, die differente Inhalte in eine visuelle Formation projizieren, ist ein allen hier behandelten Fakes gemeinsames Merkmal. Gemeinsam ist ihnen auch, daß sie sich sehr differenziert zum Blickregime verhalten, welches nach wie vor die mit Platons Ideen-Begriff hierarchisierenden Unterscheidungen trifft.

Dies berührt unmittelbar das Thema der Repräsentationsverhältnisse. Die beiden Fragen, wie das Medium etwas darstellt, und wie das Medium selbst (räumlich, medial) dargestellt wird, sind der Bildkonzeption implizit. Mit diesen Fragen zum Begriff der Repräsentation ist die Kritik des Verhältnisses zwischen Bild und Sprache, die Hierarchie zwischen Idee und Bild, Intelligiblem und Sensuellem, Original und Fälschung zu problematisieren.

¹ Ibid., 320.

² Ibid., 321.

³ Ibid., 316.

⁴ Ibid., 321.

Die grundsätzliche Differenz zwischen dem Begriff des Abbilds und dem des Trugbilds – zwischen dem Schema Original und Fälschung gegenüber dem Schema des Fake – wurde im vorliegenden Text »konzeptuelle Formation« genannt, indem die Aspekte einer künstlerischen Praxis wie Motiv, Sujet, Medium, Konzeption, Intention und Kontext auf ihr strategisch gesetztes Repräsentationsverhältnis untersucht wurden. Im Sinn einer Foucault-Panofskyschen Diskurs-Archäologie erfuhr diese Rezeptionsgeschichte eine ergänzende Kritik. Denn die Annahme einer unbestimmbaren Komplexität, die ein Trugbild eröffnet, führt zur Umform(ul)ierung des Rahmens eines Kunstwerkes, der als institutionelle Definition des Bildes begriffen wurde. Der Begriff der konzeptuellen Formation ermöglicht es, das selbstreflexive Verhältnis des Fake auf die Institution zu beziehen; die Differenzierung zum Vor-Bild ist durch eine Kontextverschiebung gegeben: »Das Abbild ist ein mit Ähnlichkeit ausgestattetes Bild, das Trugbild ein Bild ohne Ähnlichkeit.«¹ Diese Differenz wird im vorliegenden Text durch die Vorgehensweise untersucht, indem die Rezeptionsgeschichte auf die konzeptuelle Formation projiziert wird. Auf diese Weise können die Strukturmerkmale des Fake, der Bezug auf bereits in Zirkulation befindliche künstlerische Praktiken, als Maskerade verstanden werden, hinter denen weitere Maskeraden, nie jedoch wahre oder echte Gesichter zu entdecken sind. Zudem gilt nach Deleuzes Kritik der platonistischen Selektion die eigene Intention als konstitutiv, den Begriff des Fake als eine Formation künstlerischer Strategeme historisch einzuordnen.

Der Grund, warum ein Fake eine strategische Beziehung zu einem anderen Kunstwerk herstellt, ist in der Kritik der Selbstreferenzialität der modernistischen Kunstpraxis angelegt. Diese korreliert mit den Anzeichen der Originalität, der Autorschaft, der Wiedererkennbarkeit und der Konvertierung dieser Elemente in einen kulturellen Wert. Bezieht man die Fotografien von Walker Evans auf die Refotografien von Sherrie Levine, läßt sich jenseits der ikonografischen Beziehung, die einem Zitat ähnelt, keine Übereinstimmung nachweisen. Es handelt sich zwar aus der Anschauung um dieselben Images. Dem widerspricht jedoch, daß sich Levines *After Walker Evans*-Serie bis auf die Anwendung desselben Mediums hinsichtlich aller Bildkonstituenten (der konzeptuellen Formation) von Evans' Fotografien unterscheidet: Weder Motiv, Sujet, Konzeption, Intention, Strategie, Kontext noch die Rahmenbedingungen der Präsentation und Rezeption entsprechen dem Vor-Bild. Auf diese Weise reflektiert Levines Praxis die in der Rede über die Fälschung (Kapitel B.II.1.) beobachtete Entwicklung in den 70er Jahren, wonach es sich bei reproduktiven zeitgenössischen Kunstpraktiken nicht um ästhetische, sondern um methodische Probleme handelt.

Aus dieser Feststellung läßt sich ableiten, in welcher Formation künstlerischer und theoretischer Diskussion sich diese Praktiken situieren. Der Unterschied zwischen der ikonografischen Ähnlichkeit und den ikonologischen Differenzen der Bildkonstitution umfaßt auch die strategische Positionierung aller differenten Konstituenten des Bildes. Darum kann man die diskursive Formation der Appropriation art vom Anfang der 80er Jahre (Eins-zu-eins-Fotografien von Evans' Fotografien) als ultimative Appropriation verstehen und zugleich in ein kritisches Instrument

¹ Ibid., 315.

konvertieren. Die rein ikonografische ist von der konzeptuellen/ikonologischen Genealogie auch hinsichtlich ihrer institutionellen Funktion und ihrer impliziten BetrachterInnen zu unterscheiden – die Erste sucht nach historischen Formanalogien, während die konzeptuellen Ikonologen visuell-diskursive Differenzen entwickeln. Dies umreißt die ambivalente Funktion des Fake, das als spezifisch konzeptuelle Formation auftritt. Diese muß von Betrachtung zu Betrachtung und von Präsentation zu Präsentation neu definiert werden. Deshalb weist auch die Appropriation art eine Offenheit gegenüber der Interpretation auf, die sie letztlich als Instrument zur Erzeugung von Differenz untauglich macht. Der »subversive« Begriff der Appropriation, wie er von einer diskursiven Formation der Critical theory manifestiert wurde, galt anfangs noch als strategisches Warenzeichen, dessen Distinktionsfähigkeit sich jedoch abnutzte. Doch trotz aller Kritik, die an der diskursiven Formation um den Begriff der Appropriation geübt wurde, muß gewürdigt werden, daß sie einer Reihe von weiblichen Künstlerinnen zu einem Durchbruch verholfen hat, wie er in der Geschichte der Kunst beispiellos ist.

Die wichtige Frage, ob der Begriff des Zitats für Fake eine Relevanz aufweist, läßt sich nun beantworten. Aus der hier vorgeschlagenen konzeptuellen Formation als Unterscheidungsinstrumentarium leitet sich die Feststellung ab, daß es sich bei den behandelten Fakes nicht um Anwendungen einer Zitiertechnik handelt. Sicher könnte man Lawlers Arrangements von allen Beispielen noch am ehesten als Zitate bezeichnen, weil sie die von Leo Steinberg bei bildlichen Darstellungen vermißten Anführungszeichen und Fußnoten – die Bildrahmen und Etiketten – in ihre fotografische Reproduktion einbeziehen. Doch weder Sherrie Levines Reproduktionen von Originalen noch Richard Princes Reproduktion von Medienklischees, weder Peter Weibels abwertende Bildbezüge noch Guillaume Bijls Transformations-Installationen können jedoch als Zitate bezeichnet werden. Alle Beispiele zeigen deutlich, daß ein Begriff von Ikonografie, der sich nur auf die mimetische Gestaltähnlichkeit bezieht und nicht auch die gesamte konzeptuelle Formation mit einbezieht, Gefahr läuft, sich weiterhin an sprachspezifischen Begriffen wie dem Zitat zu orientieren. Der Begriff des Zitats würde zudem epistemologisch auf eine Authentizität der künstlerischen Praxis verweisen, die der zeitgenössischen Relativierung des Originals widerspräche.

Die künstlerische Praxis entwirft implizite BetrachterInnen, die in der konstruierten Vorführung von Authentizitätseffekten einen Erfahrungsgewinn erleben. Deleuze hebt die BetrachterInnen als konstitutiven Faktor des Trugbilds hervor. Die Modellhaftigkeit des Vorgeführten wird beispielsweise in der Selbstreflexion der Fotografie in eine Ambivalenz überführt, die jene in die Interpretation projizierten Wertkonventionen relativiert: Jede Interpretation wird auf ihre eigene Fragestellung zurückreflektiert. Insoweit das Blickregime auf der Suche nach der Differenz zwischen Vor-Bild und Kopie ist, erzeugt es synchron permanent den Repräsentationscode des Geschlechtsverhältnisses und der Klassenverhältnisse mit. Dies kehrt, wie im Kapitel über die Fälschung (B.II.1) gezeigt wurde, die reproduzierende Bildstrategie um. Hierin besteht das Paradox von Sherrie Levines oder Richard Princes fotografischen Reproduktionen: sie verbinden eine ästhetische mit einer kritischen Aussage, ohne emblematisch eine kritische Interpretation vorzuschreiben. Die Rezeptionsgeschichte muß sich entscheiden, welche Ikonografie sie zu

verfolgen beabsichtigt, da eigentlich zwei Bilder zu betrachten sind. Jede Betrachtung muß sich diesen Prozeß wieder in seiner Komplexität aneignen. Darin besteht die ikonologische Strategie, daß sie ihre visuellen und diskursiven Mittel miteinander in Verhältnis setzt.

Diese Komplexität der Interpretation wird jedoch beispielsweise von Guillaume Bijl durch bestimmte Inszenierungsstrategien unterlaufen. Indem die BetrachterInnen auf die Anti-Bühne der von ihrer Wirklichkeit befreiten Räume treten, wird beides als präpariertes Konstrukt wieder in ihre Wahrnehmung importiert – als Bild. Bijls Fake zielt nicht auf das Als-ob der Theaterbühne, was passive BetrachterInnen erzeugen würde, sondern auf eine visuell partizipierende Analyse als Konstruktion von Verhaltensweisen. Im Gegensatz zu einer Theaterbühne oder etwa einer Werbestrategie rufen Bijls Räume selbst ein Verständnis ihrer Konzeption hervor, denn die BetrachterInnen erfahren sich als Bestandteil, als ProduzentInnen dieser sogenannten alltäglichen Formation: die selbstreflexiv erzeugte Aura des Sowohl-als-auch. Zudem erscheint das Vertraute der sogenannten Alltagswelt plötzlich als ein von unterschiedlichsten Interessen beherrschter Raum, der im Innen kein Außen zuläßt. Solange die BenutzerInnen in den alltäglichen Raum mit einem bestimmten Interesse durch Zeichen von einem zum nächsten Versorgungspunkt geleitet werden, fällt die durch dieses Raumdesign ausgeübte Kontrolle nicht auf. Erst mittels des von Bijl hervorgerufenen Blicks werden die codierten Funktionsträger dieser Räume sichtbar.

Die falsche Aura des Fake besteht in seiner Ambivalenz. Darin liegt die adäquate Antwort auf den von Michel de Certeau formulierten Begriff des selektiven Konsums, der als eine produktive Strategie im Sinn einer kritischen Rückkopplung des Rezipientenverhaltens an den Markt verstanden werden kann.

Die Negation der künstlerischen Konvention vom Original hat auch Folgen für das künstlerische Subjekt. Wie Deleuze formuliert, erhält der Begriff der Identität nur noch einen strategischen Charakter. Die zu Anfang dieses Jahrhunderts zunehmende Travestie der künstlerischen Selbstdarstellung auf Fotografien ist nur ein Symptom dieser strategischen Verkleidung. Je mehr Wichtigkeit in der zeitgenössischen Kunst der Differenzierung zwischen Künstlersubjekten zukommt, desto feiner werden die Strategien politisch austariert. Dieser Aspekt wurde in der vorliegenden Arbeit nur als unterlegtes Thema behandelt und muß an anderem Ort ausführlicher berücksichtigt werden.¹

Der adäquate Begriff des Fake wäre *Original + Fälschung*, weil er eine Ambivalenz bezeichnet, die relational zu differierenden Blickweisen und Fragestellungen formuliert wird. Insofern erübrigt sich auch die Annahme, daß das Blickregime grundsätzlich männlich denotiert sei. Stattdessen muß die jeweilige Konzeption des Blicks innerhalb seiner Rhetorik hinterfragt werden.

Mit dem Text *The Fake as More* wird die dialektische Opposition zwischen Original und Fälschung

¹ Vgl. dazu die aus einer Revision von Susan Sontags Theorie des »Camp« entwickelten Ansätze: Moe Meyer (Hg.), *The Politics and Poetics of Camp*, London, New York 1994; und die Anthologie feministischer Theorien: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, a.a.O.

folgenreich erweitert. Dieser Erweiterung kommt ein Mehrwert zu, der sich in der Verschiebung zwischen dem Original und der Reproduktion – interikonisch – konstituiert. In der Institution der Kunst erhält das Mehr des Fake eine Funktion. Wie sich gezeigt hat, läßt sich zumindest die Durchsetzung von feministischen Strategien mit den Strategien des Fake verbinden. Insofern kann von einem Mehrwert gesprochen werden, den das Fake auch jenseits seiner kunstimmanenten Bedeutung einnimmt. Da dieser Wert nicht durch die an ein eindeutiges Individuum gebundene Arbeit entsteht, sondern durch erneute Darstellung und Präsentation – das Erzeugen eines neuen Rahmens – eines bereits vorhandenen Bildes, kann diese künstlerische Reproduktionsform als eine Arbeit begriffen werden, die jenseits des fordistischen Prinzips funktioniert. Die mit der postfordistischen Ökonomie verbundene Form der Reproduktion, die den tertiären Sektor betrifft, hat die ontologische Verbindung zwischen Original und Genie aufgelöst. Dies läßt sich am deutlichsten an der Fluggesellschaft Ingold Airlines zeigen. Der Künstler ist nur Repräsentant eines fiktiven Unternehmens, das keine der Funktionen einlöst, die sein Logo und seine Public Relations versprechen.

Auch die Strategie der Refotografie bedeutet die buchstäbliche Realisierung dieser ökonomischen Theorie. Lawlers Arrangements von Kunstobjekten anderer KünstlerInnen reflektieren konstitutiv ihr räumliches, zeitliches und intersubjektives Verweissystem. Damit gehen sie über die Strategien derjenigen Appropriation art hinaus, die nur auf der Bildebene und der Gestaltformation operieren. Dadurch, daß Lawler den Fokus verschiebt, werden die von der Institution gesetzten Rahmen als epistemologische Grenzen sichtbar. Diese Kombination von Rekontextualisierung und Rückaneignung der Bilder aus der jeweiligen Kunstsammlung und ihrem Bewertungssystem erweitert und aktualisiert den Bezugsrahmen (des Bilderrahmens) für eine erneute Betrachtung und Bewertung.

Das Fake rührt am Fundament des traditionellen Kunstbegriffs, weil es einen Mehrwert dort einführt, wo zuvor ein Wert ausgeschlossen wurde. Dieser Mehrwert entsteht durch die strategische Verschiebung einer epistemologischen Formation innerhalb des traditionellen Kunstbegriffs in einen Status, der paradoxerweise der Institution als falsch galt. Diese Falschheit zeigt das Fake selbst an; in seiner visuellen Formation erscheinen auf unterschiedliche Weise die institutionellen Konstituenten der jeweiligen Praxis. Diese Funktion als Partizipation an der Institution und Differenz zu den institutionellen Konventionen bezeichnet die andere Form der Originalität, die das Fake gegenüber dem auratischen Erlebnis des Originals aufweist, ohne ein eigenes Originalerlebnis auszuschließen. Der Begriff des Fake eignet sich somit zur differenzierten Formulierung eines anderen Kunstbegriffs. Er offenbart seinen Doppelcharakter, indem er klarstellt, daß er intentional täuscht, daß auch die Interpretationen täuschen, wenn sie eine einzige Deutung im Sinne der herrschenden Moral denotieren. Würde nun aber diese andere Konzeption selbst beabsichtigen, diese Kunstpraktiken auf eine Intention zu fixieren, würde sie sich selbst wieder im Sinne eines Originals auf ein einziges Paradigma, ein einziges identisches Modell limitieren; ein Rahmen würde durch einen neuen Rahmen ersetzt, ohne darauf hinzuweisen, daß ein weiterer Rahmen zu dessen Reflexion benötigt wird. Die Untersuchung würde an einem Abgrund enden, der sich selbst innerhalb der Institution bestätigt, statt diese zu erweitern.

Auffällig in der Rezeptionsgeschichte der behandelten Kunstpraktiken ist die Unentschiedenheit, ob es sich angesichts der multiplen Bilder in einem Bild, angesichts der geöffneten und verschobenen Rahmen des *mise en abyme*, um eine eindeutig kritische Opposition zur Kunstinstitution oder um eine die Institution legitimierende Partizipation handelt. Diese Unentschiedenheit läßt sich auf die gesellschaftliche Realität beziehen, in der diese akademischen Fragen gestellt werden. In diesem Zusammenhang muß die Wandlung der Formation des Kunstfeldes reflektiert werden. Seit den 80er Jahren nähert sich die Kunstinstitution zunehmend einem korporativen Raum an, während dieses Feld vorher als öffentlicher Raum zu betrachten war. Dies wird vor allem durch einen Rückzug der öffentlichen Hand und einen zunehmenden Einfluß der korporativen und privaten Kunstsammlungen und Museen feststellbar, die auf die künstlerischen Produktionsbedingungen zurückwirken: einerseits die zu unternehmerischen Modellen tendierenden KünstlerInnen, andererseits die von der Institution unterhaltenen sogenannten institutionskritischen Praktiken. Darin läßt sich eine Wandlung der kritischen Opposition zu einer Partizipation beobachten. Es läßt sich ableiten, daß auch eine sogenannte Radikalopposition nur über den Prozeß der Vermarktung politisch wirksam werden kann, weshalb sie dann aber keine Radikalopposition mehr darstellt. Während unter fordistischen Produktionsverhältnissen galt, daß die Politik von der Moral geleitet wurde, kann in der postfordistischen Phase behauptet werden, daß die Politik unter dem Einfluß des Markts steht, wodurch der Ausschluß keine moralische Frage nach dem Original mehr impliziert, sondern eine Frage nach Distinktionsgewinn, der den Mehrwert ausmacht. Die kulturellen Strategien, die früher als subversiv galten, grenzten sich durch ein fundamental anderes Wertesystem von der hegemonialen Kultur und ihrem Wertesystem ab. Die zeitgenössischen Taktiken zeigen dagegen völlig gewandelte Ausgangspunkte. Ganz wesentlich ist für sie, daß sie sich nicht mehr durch Opposition oder eine behauptete Autonomie außerhalb der hegemonialen Kulturindustrie positionieren, sondern am Markt und somit an der Konsumideologie partizipieren: insofern folgen diese Strategien Debords Formulierung des »Wahren im Falschen«.

Die künstlerischen Praktiken des Museum of Jurassic Technology und die Fluggesellschaft Ingold Airlines bezeichnen sehr konkrete Formen der Partizipation an der Institution der Kunst, weisen aber eine Tendenz dazu auf, außerhalb des Kunstfeldes wahrgenommen zu werden, weil sie selbst ein falsches Institut bilden: Ingold Airlines konvertiert die ökonomische Beziehung zwischen symbolischem Wert und Institution, während das Museum of Jurassic Technology die Beziehung zwischen Kunstobjekt und BetrachterInnen inszeniert; beide entwerfen sich über eine inter-institutionelle Beziehung, die einen Tausch von falschen Zeichen in einer falschen Institution konstitutiv voraussetzt, und dieser Tausch wird von den BetrachterInnen im Prozeß der Konsumtion mitreflektiert. Als falscher Tausch erhöht er sogar das Erlebnis, das früher mit der Aura des Echten und Authentischen im Originalerlebnis bezeichnet wurde.

Selbst die Bezeichnung »falscher Tausch« würde wie auch der Begriff »Komplizenschaft« bedeuten, sich in einer Distanz außerhalb der Institution zu positionieren. Selbstverständlich kann also auch meine Untersuchung nicht außerhalb stehen, das heißt die Position eines Richters einnehmen, sondern ist Teil des untersuchten Feldes. Die Sprache, mit der das Fake dargestellt und untersucht wird, stellt sich somit selbst erneut als problematisch heraus, weil es die Rahmen

des mise en abyme permanent verschieben und neu formulieren muß. Auf diese Weise bringt das Schema des Fake die kunsthistorische Reflexion auf ihre eigene ideologische Konzeption: Die Verbalisierung des Bildes. Die Kritik der eigenen Prämissen muß dem Blickregime hinsichtlich jeder neuen Untersuchung immer wieder eingeschrieben werden.

5 Anhang

5.1 Literatur- und Filmverzeichnis

- Kathy Acker, *Spiritual America* von Richard Prince, in: *Parkett. Kunstzeitschrift*, Nr. 34, 1992.
- Thomas Almroth, *Kunst und Antiquitätenfälschungen. Eine strafrechtliche, kriminologische und kriminalistische Studie über Techniken der Kunstfälscher und ihrer Absatzpraktiken*, Frankfurt/M. 1985.
- Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956), München 1988.
- Emile de Antonio/Mitch Tuchman, *Painters Painting. A candid history of modern art scene* (basiert auf dem Drehbuch des gleichnamigen Films von E. de Antonio, 1972), New York 1984.
- Emile de Antonio (Buch/Filmregie), *Underground, USA* 1976.
- Frank Arnau, *Kunst der Fälscher – Fälscher der Kunst. Dreitausend Jahre Betrug mit Antiquitäten* (1959), Berlin 1961.
- Art and Appropriation*, Alternativ Museum (Ausstellungskatalog), New York 1985.
- (Art)2 *Art Appropriates Art*, Main Art Gallery, Visual Arts Center (Ausstellungskatalog), Fullerton 1991.
- Julie Ault (Hg.), *Cultural Economies: Histories from the Alternative Arts Movement*, The Drawing Center (Ausstellungskatalog), New York 1996.
- autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blisset und Sonja Brünzels (Hg.), *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, Berlin und Hamburg 1997.
- Stephen Bann/William Allen (Hg.), *Interpreting Contemporary Art*, New York 1991.
- Roland Barthes, *Mythen des Alltags* (1957), Frankfurt/M. 1964.
- Roland Barthes, *Image, Music, Text*, New York 1977.
- Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (1980), Frankfurt/M. 1989.
- Gregory Battcock (Hg.), *Idea Art*, New York 1973.
- Jean Baudrillard, *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978.
- Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlin 1978.
- Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976), München 1991.
- Emile Bayard, *L'Art de Reconnaître Les Fraudes. Peinture, Sculpture, Gravures, Meubles, Dentelles, Céramique, etc.*, Paris 1920.
- Alice Beckett, *Fakes, Forgery and the Art World*, London 1995.
- Stephan Beissel, *Gefälschte Kunstwerke*, Freiburg 1909.
- Hans Belting/Heinrich Dilly et al. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1985.
- Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Frankfurt/M. 1963.
- Walter Benjamin, *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt/M. 1988.
- Walter Benjamin, *Ges. Schriften II 2*, Hg.v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser,

- Frankfurt/M. 1972.
- Thomas Bernhard, *Alte Meister*, Frankfurt/M. 1988.
- Andreas Beyer (Hg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992.
- Homi K. Bhabha, *Laughing Stock*, in: *Artforum*, Okt. 1996.
- Horst Biallo, *Die Doktormacher. Namen und Adressen, Preise und Verträge, Behörden und Betrogene, Gesetze und Strafen*, Wien 1994.
- Guillaume Bijl, *Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen etc.* 1996.
- Guillaume Bijl, *Stellprobe, Museum am Ostwall, Dortmund* 1988.
- Peter Bloch (Hg.), *Fälschung und Forschung, Museum Folkwang, Essen* 1976.
- Peter Bloch, *Gefälschte Kunst*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 21/1, 1978.
- René Block, *Grafik des Kapitalistischen Realismus*, Berlin 1976.
- Hans Blumenberg, *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1993.
- Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994.
- Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/M. 1990.
- Uli Bohnen, *Homage-Demontage, Neue Galerie-Sammlung Ludwig (Ausstellungskatalog)*, Aachen 1988.
- Norbert Bolz, *Eine kleine Geschichte des Scheins*, München 1991.
- Willi Bongard, *Kunst & Kommerz. Zwischen Passion und Spekulation*, Oldenburg, Hamburg 1967.
- Anne-M. Bonnet/Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zur Kunst und Kunstgeschichte heute*, München 1995.
- Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen (1970)*, Frankfurt/M. 1983.
- Pierre Bourdieu, *Rede und Antwort (1987)*, Frankfurt/M. 1992.
- Pierre Bourdieu, *Satz und Gegensatz. Über die Verantwortung der Intellektuellen*, Frankfurt/M. 1993.
- Jorge L. Borges, *Fiktionen (1944)*, Frankfurt/M. 1994.
- Horst Bredekamp (Hg.), *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposiums*, Hamburg 1991.
- Horst Bredekamp, *Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität*, in: *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, hg.v. Andreas Berndt, Peter Kaiser, Angela Rosenberg, Diana Trinkner, Berlin 1992.
- Horst Bredekamp, *Götterdämmerung des Neuplatonismus*, in: Andreas Beyer (Hg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992.
- Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.
- Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne Section des Aigles, Städtische Kunsthalle (Ausstellungskatalog)*, Düsseldorf 1972.
- Marcel Broodthaers, *Interviews & Dialoge 1946–1976*, hg.v. Wilfried Dieckhoff, Köln 1994.
- Rosetta Brooks, *From the Night of Consumerism to the Dawn of Simulation*, in: *Artforum*, Feb. 1985.
- Benjamin H.D. Buchloh, *The Primary Colours for the Second Time. A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde*, in: *October*, Nr. 37, Sommer 1986.

- Benjamin H.D. Buchloh, Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art, in: Artforum, Sept. 1982.
- Benjamin H.D. Buchloh, Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke, in: Artforum, März 1982.
- Benjamin H.D. Buchloh, Theorizing the Avant-Garde, Art in America, Nov. 1984.
- August Buck, Die Kunst der Verstellung im Zeitalter des Barocks, in: Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt/M. Wiesbaden 1981.
- Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1974.
- Christa und Peter Bürger (Hg.), Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt/M. 1987.
- Daniel Buren, Achtung! Texte 1967–1991, Dresden, Basel 1995.
- Daniel Buren, Erscheinen, Scheinen, Verschwinden, Düsseldorf 1996.
- William S. Burroughs, Die alten Filme, Frankfurt/M. 1979.
- Ernst Busche, Bericht aus New York, in: Das Kunstwerk, 1/1979.
- Hubertus Butin, Gerhard Richter. Editionen 1965–1993, Kunsthalle Bremen 1993.
- Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter (1990), Frankfurt/M. 1991.
- Pierre Cabanne, Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1972.
- Dan Cameron, Ein Interview mit Sherrie Levine, in: Wolkenkratzer Art Journal, Mai 1987.
- Ernst Caramelle, Forty Found Fakes, 1976–1978, New York 1979.
- Michel de Certeau, Kunst des Handelns (1980), Berlin 1988.
- James Clifford, The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art, Cambridge, London 1988.
- Lynne Cooke/ Peter Wollen (Hg.), Visual Display. Culture Beyond Appearances, Dia Center for the Arts Nr. 10, Seattle 1995.
- Karl Corino (Hg.), Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik, Reinbek bei Hamburg 1988.
- Laura Cottingham, Feminism versus Masculinism, in: Tema Celeste Contemporary Art Review, Winter 1993.
- Jonathan Crary, Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Cambridge 1990.
- Douglas Crimp, Pictures, Artists Space (Ausstellungskatalog), New York 1977.
- Douglas Crimp, Über die Ruinen des Museums (1993), Dresden, Basel 1996.
- Christie's Amsterdam, Copies after Old Master Pictures, Amsterdam 1997.
- Rainer Crone/ Wilfried Wiegand, Die revolutionäre Ästhetik Andy Warhols, Darmstadt 1972.
- Thomas Crow, The Return of Hank Herron, in: Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture, Institute of Contemporary Art (Ausstellungskatalog), Boston 1986.
- Thomas Crow, Moderne und Massenkultur in der bildenden Kunst (1984), in: Texte zur Kunst, Nr. 1, 1990.

- Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object, Brian Wallis (Kurator), The New Museum of Contemporary Art (Ausstellungskatalog), New York 1986.
- Dieter Daniels, Duchamp und die andern. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1991.
- Mike Davis, City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles (1990), Berlin 1994.
- Guy Debord, Rapport über die Konstruktion von Situationen (1957), Hamburg 1980.
- Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels (1967), Hamburg 1978.
- Guy Debord, Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995.
- Luc Deleu, Stellproben, Museum am Ostwall (Ausstellungskatalog), Dortmund 1988.
- Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2 (1985), Frankfurt/M. 1991.
- Gilles Deleuze, Foucault (1986), Frankfurt/M. 1992.
- Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung (1968), München 1992.
- Gilles Deleuze, Logik des Sinns. Aesthetica, Frankfurt/M. 1993.
- Gilles Deleuze, Unterhandlungen 1972–1990, Frankfurt/M. 1993.
- Torry Dent, Alreadymade 'Female'. Louise Lawler, in: Parachute 76, Montreal, Okt./Nov. 1994.
- Jacques Derrida, Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls (1967), Frankfurt/M. 1979.
- Jacques Derrida, Die Wahrheit in der Malerei (1978), Wien 1992.
- Jacques Derrida, Randgänge der Philosophie, Wien 1988.
- Deutsches Werbemuseum (Hg.), 1945 bis 1995, 50 Jahre Werbung in Deutschland, Kunstpalast Düsseldorf (Ausstellungskatalog), Frankfurt/M. 1995.
- Dialoge. Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlung (Ausstellungskatalog), Dresden 1970.
- Georges Didi-Huberman, Imitation, Präsentation, Funktion. Bemerkungen zu einem epistemologischen Mythos, in: Texte zur Kunst, Nr. 14, 1994.
- Steffen Dietzsch, Die kleine Geschichte der Lüge, Leipzig 1998.
- Klaus Döhmer, Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 21/1, 1978.
- Goran Đorđević, Bilder über Bilder, Kunstmuseum mit Sammlung Sprengel (Ausstellungskatalog), Hannover 1982.
- D&S (Differenz und Simulation), Kunstverein (Ausstellungskatalog), Hamburg 1989.
- Donald Duck, Galerie Alter Meister, Walt Disney Productions (1979), Stuttgart 1984.
- Hans P. Duerr (Hg.), Authentizität und Betrug in der Ethnologie, Frankfurt/M. 1987.
- Carol Duncan, The Fake as More, in: Gregory Battcock (Hg.), Idea Art, New York 1973.
- Carol Duncan, The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History, Cambridge 1993.
- Dennis Dutton (Hg.), The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art, Berkeley, Los Angeles, London 1983.
- Echt Falsch, Arnaldo Mondadori Arte, Fondation Cartier, Villa Stuck (Ausstellungskatalog),

- München 1991.
- Umberto Eco, Über Gott und die Welt, München 1987.
- Umberto Eco, Die Grenzen der Interpretation (1990), München 1995.
- Herrmann K. Ehmer (Hg.), Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie, Köln 1971.
- Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture, Institute of Contemporary Art (Ausstellungskatalog), Boston 1987.
- Hans Magnus Enzensberger, Baukasten zu einer Theorie der Medien, in: Kursbuch, Bd. 20, 1970.
- Walker Evans & Dan Graham, Witte de With Museum (Ausstellungskatalog), Rotterdam 1992.
- Paul Eudel, Die Fälscherkünste, (Le Truquage, Paris 1885) neubearb. v. A. Rößler 1909, Leipzig 1978.
- Fälschung und Forschung, Museum Folkwang Essen (Ausstellungskatalog, 1977), Berlin 1979.
- Fake, The New Museum of Contemporary Art (Ausstellungskatalog), New York 1987.
- Fake? The Art of Deception, British Museum Berkeley (Ausstellungskatalog), Los Angeles 1990.
- Fakes and Forgeries, Minneapolis Institute of Art (Ausstellungskatalog), 1973.
- falsch oder echt? (true or false?, Amsterdam 1952), Georg Schmidt (Hg.), Kunstmuseum Basel (Ausstellungskatalog), Basel, Zürich 1953.
- Rainer Werner Faßbinder (Buch, Filmregie, Kamera), Die Dritte Generation, BRD 1978.
- Hans-Peter Feldmann, Bilder, Kunstraum (Ausstellungskatalog), München 1975.
- Hans-Peter Feldmann, Das Museum im Kopf, Werner Lippert (Hg.), Portikus, Köln 1989.
- Stuart J. Fleming, Authenticity in Art: The scientific Detection of Forgery, The Institute of Physics London, Bristol 1975.
- Forest of Signs. Art in the Crisis of Representation, Catherine Gudis (Hg.), The Museum of Contemporary Art (Ausstellungskatalog), Los Angeles 1989.
- Hal Foster, Recodings. Art Spectacle, Cultural Politics, Seattle 1985.
- Hal Foster (Hg.), Discussions in contemporary culture, Seattle 1987.
- Hal Foster, The Return of the Real, Cambridge und London 1996.
- Hal Foster, Signs Taken for Wonders, in: Art in America, Juni 1986.
- Michel Foucault, Schriften zur Literatur, Frankfurt/M. 1988.
- Michel Foucault, Archäologie des Wissens (1973), Frankfurt/M. 1988.
- Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge (1966), Frankfurt/M. 1994.
- Michel Foucault, Dispositive der Macht, Berlin 1978.
- Michel Foucault, Dits et Ecrits 1954–1988, Tome I, Paris 1994.
- Michel Foucault, Schriften zur Literatur, Frankfurt/M. 1988.
- Markus Frehrking, Richard Prince remixed, in: Pakt. Fotografie und Medienkunst, Nr. 7, 1995.
- Michael Fried, Art and Objecthood, in: Artforum, Nr. 10, 1967.
- Max J. Friedländer, Echt und Unecht. Aus den Erfahrungen des Kunstkenners, Berlin 1929.

- Max J. Friedländer, Von Kunst und Kennerschaft. Was ist Kunst?, Berlin 1955.
- Werner Fuld, Lexikon der Fälschungen, Frankfurt/M. 1999.
- Gunter Gebauer/Christoph Wulf, Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1992.
- Manfred Geier, Fake. Leben in künstlichen Welten. Mythos, Literatur, Wissenschaft, Reinbek bei Hamburg 1999.
- Gérard Genette, Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe (1982), Frankfurt/M. 1993.
- Stefan Germer, Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer, hg. v. Julia Bernard, Köln 1999.
- Stefan Germer, Das Museum, die hohe und die niedrige Kunst, in: Texte zur Kunst, Nr. 1, 1990.
- Stefan Germer, Member of the Board, in: Texte zur Kunst, Nr. 16, Nov. 1994.
- Stefan Germer, Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext, in: Texte zur Kunst, Nr. 19, August 1995.
- Stefan Germer, Gekreuzte Blicke, verschobene Perspektiven: eine Skizze der deutsch-amerikanischen Kunstbeziehungen, in: Sammlungsblöcke Stiftung Fröhlich, Tate Gallery London, Kunsthalle, Tübingen 1996.
- J. Paul Getty, Wie wird man reich?, München o.J.
- Carlo Ginzburg, Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983.
- Joachim Goll, Kunstfälscher, Leipzig 1962.
- Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion, Stuttgart 1978.
- Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie (1970), Frankfurt/M. 1984.
- Nelson Goodman, Sprachen der Kunst. Entwurf zu einer Symboltheorie, Frankfurt/M. 1995 (amerik. 2. Aufl. 1976).
- Nelson Goodman, Weisen der Welterzeugung, Frankfurt/M. 1984.
- Anthony Grafton, Fälscher und Kritiker. Der Betrug in der Wissenschaft (1990), Frankfurt/M. 1995.
- Isabelle Graw, Jugend forscht, in: Texte zur Kunst, Nr. 1, Herbst 1990.
- Isabelle Graw, Beziehungsmuster bei Sigmar Polke, in: Texte zur Kunst, Nr. 10, Juni 1993.
- Clement Greenberg, Avantgarde and Kitsch, in: Partisan Review 6. Jg. Nr. 5, Herbst 1939.
- Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism, Bd. 1, 1939–44, Chicago, London 1986.
- Boris Groys, Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München 1992.
- Serge Guilbaut, Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg (1983), Dresden u. Basel 1997.
- Hans Haacke, Obra Social, Fundacio Antonio Tapis (Ausstellungskatalog), Barcelona 1995.
- Hans Haacke, Tate Gallery (Ausstellungskatalog), London 1984.
- Hans Haacke, Unfinished Business, The New Museum of Contemporary Art, New York 1986.
- Hans Haacke, Arbeitsbedingungen, in: Kunstforum International, Bd. 42, 6/80.
- Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied, Berlin 1962.

- Marlite Halbertsma/ Kitty Zijlmans (Hg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995.
- Jim Hankinson, »Alles Bluff? Mitreden beim Thema: Philosophie«, München 1994.
- Charles Harrison/ Paul Wood (Hg.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Cambridge 1992.
- Wolfgang F. Haug, *Zur Kritik der Warenästhetik*, in: *Kursbuch*, Bd. 20, 1970.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt/M. 1970.
- Eric Hebborn, *Der Kunst-Fälscher* (1997), Köln 1999.
- Kai-Uwe Hemken, *EI Lissitzky. Revolution und Avantgarde*, Köln 1990.
- Martin Hentschel, *Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986*, Köln 1991.
- Martin Hentschel, *Plotting Polke's Showcase Piece: Irony and Parody as Vehicle of Criticism and Artistic Freedom*, in: David Thistlewood (Hg.), *Sigmar Polke. Back to Postmodernity*, Liverpool 1996.
- Marian Hobson, *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, Cambridge, London, New York 1982.
- Werner Hofmann, *Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns*, *Galerie der Spiegel* (Hg.), Köln 1969.
- Stewart Home, *Neoism, Plagiarism & Praxis*, London 1995.
- Klaus Honnert, *Malerei als Abenteuer oder Kunst und Leben*, in: *Kunstforum International*, Bd. 71/72, 3–4/84.
- Max Horkheimer/ Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944), Frankfurt/M. 1988.
- Hans Holländer, *Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae... Über Kunst- und Wunderkammern*, in: *Rheydter Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Heimatkunde*, Mönchengladbach 1992.
- Peter Huth/ Ernst Volland (Hg.), *Dies Buch ist eine Fälschung*, Frankfurt/M. 1989, VII.
- Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, Elisabeth Schweeger (Hg.), *Illusion und Simulation. Begegnung mit der Realität*, *Symposion München* (1994), Ostfildern 1995.
- Imitationen. Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen*, Jörg Huber, Martin Heller, Hans Ulrich Reck (Hg.), *Museum für Gestaltung Zürich, Werkbund-Archiv/Museum für Alltagskultur des 20. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog)*, Berlin 1989.
- Imitationen. Das Museum als Ort des Als-Ob*, Michael Fehr (Hg.), *Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen*, Köln 1990.
- Imitation und Mimesis. Eine Dokumentation*, Hans Ulrich Reck (Hg.), in: *Kunstforum International*, Bd. 114, Juli/August 1991.
- Ingold Airlines, *Geschäftsbericht*, Köln 1995.
- Luce Irigaray, *Macht des Diskurses/ Unterordnung des Weiblichen. Ein Gespräch*, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. v. Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter, Leipzig 1990.
- Clifford Irving, *Gefälscht! Das abenteuerliche Leben des größten Kunstfälschers unserer Zeit Elmyr de Hory* (1969), Stuttgart 1970.
- Alain Jacquet, *Le Déjeuner sur l'Herbe 1964–1989, 25. Anniversaire*, L'Autre Museum Pierre

- Restany, 1989; Collection traces, Centre Georges Pompidou, Paris 1993.
- Frederic Jameson, Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Andreas Huyssen/ Klaus R. Scherpe (Hg.), Postmoderne Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg 1986.
- Frederic Jameson, Postmoderne und Utopie, in: Robert Weimann, Hans Ulrich Gumbrecht, Bettina Wagner (Hg.), Postmoderne – globale Differenz, Frankfurt/M. 1992.
- Bert Jansen, Guillaume Bijl – From Garden Centre to Museum Garden, (Faltblatt Museum Boijmans van Beuningen), Rotterdam 1996.
- Carl Justi, Winckelmann und seine Zeit, Leipzig 1898, II (zweite Aufl.).
- Annegret Jürgens-Kirchhoff, Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Giessen 1978.
- Immanuel Kant, Kant's gesammelte Schriften, Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urteilskraft. hg. v. d. Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, Berlin 1913.
- Wolfgang Kemp, Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst, Nr. 2, 1991.
- Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985.
- Hugh Kenner, Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox (1968), Dresden, Basel 1995.
- Ward Kimball, Art Afterpieces, New York 1964.
- David King, Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion, Hamburg 1997.
- Erhard Klein, Meine Sicht auf Polke (Videodokumentation eines Vortrags), Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Bonn 16.9.1997.
- Konstruktion Zitat, Sprengel Museum (Ausstellungskatalog), Hannover 1993.
- Gerhard Korff/ Manfred Roth, Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt/M. 1990.
- Joseph Kosuth, Art after Philosophy (1969), in: Gerd de Vries (Hg.), Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Verständnis nach 1965, Köln 1974.
- Joseph Kosuth, Über das Spiel des Unsagbaren und des Unerwähnbaren, in: Betriebssystem Kunst, Kunstforum, International, Bd. 125 Jan./Feb. 1994.
- Liz Kotz, Complicity. Women Artists Investigating Masculinity, in: P.C. Gibson/ R. Gibson (Hg.), Dirty Looks. Women, Pornography, Power, London 1993.
- Rosalind Krauss, Notes on the Index: Seventies Art in America I./II., in: October, Nr. 3 u. 4, 1977.
- Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde, in: Brian Wallis (Hg.), Art after Modernism, New York 1984.
- Rosalind Krauss, Originality and Repetition: Introduction, in: October, Nr. 37, Sommer 1986, 35.
- Rosalind Krauss, Welcome to the Cultural Revolution, in: October, Nr. 77, Sommer 1996.
- Rosalind Krauss, Souvenir Memories – Luise Lawler, in: Aperture, Nr. 145, 1996.
- Ernst Kris/ Otto Kurz, Die Legende vom Künstler (1937), Frankfurt/M. 1995.
- Otto Kurz, Fakes. Archeological Materials, Paintings, Prints, Glass, Metalwork, Ceramics, Furniture, Tapisseries (1948), New York 1967.
- Donald Kuspit, Der Kult vom Avantgarde Künstler, Klagenfurt 1995.

- Heinz Ladendorf, Antikenstudium und Antikenkopie, Berlin 1953.
- Louise Lawler, Maison de la Culture et de la Communication (Ausstellungskatalog), Saint-Etienne 1987.
- Louise Lawler, For Sale, Ostfildern 1994.
- Louise Lawler, A Spot On The Wall, Kunstverein München etc. (Ausstellungskatalog), Köln 1989.
- Pamela M. Lee, Das konzeptuelle Objekt der Kunstgeschichte, in: Texte zur Kunst, Nr. 21, März 1996.
- Frederick Leen, Guillaume Bijl – Reproduktion, Rekonstruktion, Typus, in: Kunstforum International, Bd. 91, 1987.
- Thomas Lennon/ Michael Epstein (Drehbuch, Filmregie), Die Schlacht um Citizen Kane, Großbritannien 1996.
- Bob Levine, Panaché and the Art of Faking it. How to make the greatest impression on the largest number of people in the shortest period of time, New York 1982.
- Sherrie Levine, Born Again, in: Original. Symposium Salzburger Kunstverein (1993), Ostfildern 1995.
- Sherrie Levine, Newborn, Philadelphia Museum of Art, Portikus (Ausstellungskatalog), Frankfurt/M. 1993.
- Sherrie Levine, Interview von Jean Siegel: After Sherrie Levine, in: Jean Siegel, Art Talk. The early 80s, New York 1988.
- James Lewis, Richard Prince: Notes toward a supreme fiction, in: Parkett. Kunstzeitschrift, 28, 1991.
- Sol LeWitt, Paragraphen über konzeptuelle Kunst (1967), in: Gerd de Vries (Hg.), Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln 1974.
- Kate Linker, Rites of Exchange, in: Artforum, Nov. 1986.
- Kate Linker, Eluding Definition, in: Artforum, Dez. 1984.
- Lucy R. Lippard, The Dematerialization of the Object of Art, in: Art International 20.2.1968.
- Llhurosian Artifacts, in: Cornell Alumni News, März 1972.
- Llhuros. Eine entdeckte Kultur, zusammengestellt von Andrew Dickenson, White Museum, Cornell University, Ithaca, New York, sowie Dieter Ronte, Evelyn Weiß, Hiltrud Westermann-Angershausen, Wallraf-Richartz Museum (Ausstellungskatalog), unter Leitung von Norman Daly, Köln 1974.
- Konrad Lueg/ Gerhard Richter »Bericht über „Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus“ von Konrad Lueg und Gerhard Richter, am Freitag, dem 11. Oktober 1963, in Düsseldorf, Flingerstraße 11 (Bergeshaus)«, in: René Block, Grafik des Kapitalistischen Realismus, Berlin 1976.
- Sylvère Lotringer, Immaculate Conceptualism, in: Artscribe, Nr. 90, Feb.–März 1992.
- Sylvère Lotringer, Foreign Agent. Kunst in den Zeiten der Theorie, Berlin 1991.
- Georg Lukács, Ästhetik Bd. IV, Neuwied u. Darmstadt 1972.
- Jean Lyotard, Essays zu einer affirmativen Ästhetik (1980), Berlin 1982.
- K.E. Maison, Bild und Abbild. Meisterwerke von Meistern kopiert und umgeschaffen (1960), München, Zürich 1960.

- André Malraux, *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum* (1947), Hamburg 1957.
- Ernest Mandel, *Der Spätkapitalismus*, Frankfurt/M. 1972.
- Chris Marker (Buch, Filmregie, Schnitt), *Le fond de l'air est rouge (Rot ist die blaue Luft)*, 1. Teil: Die schwachen Hände, Frankreich 1977.
- Chris Marker (Filmregie), *Sans Soleil*, Frankreich 1981.
- Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (1857), Frankfurt/M., Wien.
- Johannes Meinhardt, *Substitute, Surrogate und Supplemente*, Allan Mc Collum, Richard Prince, Louise Lawler, Barbara Bloom, Larry Johnson, Galerie Isabella Kacprzak (Ausstellungskatalog), Stuttgart o.J. (ca. 1987).
- Meister borgen bei Meistern. Zitat, Kopie, Entlehnung in der Malerei, du. *Kulturelle Monatsschrift, Nr. 243*, Mai 1961.
- Fritz Mendax, *Aus der Welt der Fälscher*, Stuttgart 1953.
- John Henry Merryman, *Counterfeit Art*, in: *International Journal of Cultural Property, Nr. 0, Vol. 0*, 1992, 13.
- Karl E. Meyer, *Geplünderte Vergangenheit. Der illegale Kunsthandel – Fälscher, Diebe und Bewahrer* [1973], Zug 1977.
- Moe Meyer (Hg.), *The Politics and Poetics of Camp*, London, New York 1994.
- Meyer Schapiro, *Moderne Kunst – 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 1982.
- John Miller, *The Weather is Here – Wish You Were Beautiful*, in: *Artforum*, Mai 1990.
- W. T. J. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, London 1994.
- Reinhard Müller-Mehlis, *Kunst und Antiquitäten als Geldanlage, Der intelligente Investor*, München 1967.
- Le Musée Imaginaire* (Ausstellungskatalog), Zug (o.J.).
- The Museum of Jurassic Technology*, Geoffrey Sonnabend, *Obliscence: Theories of Forgetting and the Problem of Matter, an Encapsulation by Valentine Worth, Supplement to abstracts notes and queries Vol. IV, No. 7, o. O, o. J.*
- Nachbilder – Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*, Katrin Sello (Hg.), Kunstverein (Ausstellungskatalog), Hannover 1979.
- Marcel Natkin, *Fascinating Fakes in Photography*, 1939.
- Oskar Negt/ Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt/M. 1972.
- Rober S. Nelson und Richard Shiff (Hg.), *Critical Terms for Art History*, Chicago and London 1996.
- Christian L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt/M. 1994.
- Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle*, Berlin 1996.
- William Olander, *Fake. A Meditation on Authenticity*, in: *Fake, The New Museum of Contemporary Art* (Ausstellungskatalog), New York 1987.
- Originale echt/falsch*, Neues Museum Weserburg (Ausstellungskatalog), Bremen 1999.
- Miles Orvell, *The Real Thing. Imitation and Authenticity in American Culture, 1880–1940*, University

- of North Carolina Press 1989.
- Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992.
- Joachim Paech [Hg.], *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*, Stuttgart, Weimar 1994.
- Erwin Panofsky, *Aufsätze der Kunstwissenschaft*, Berlin 1992.
- Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (1924)*, Berlin 1993.
- Erwin Panofsky, *Original und Faksimilereproduktion (1930)*, in: *Idea V*, 1986.
- Erwin Panofsky, *Kopie oder Fälschung? Ein Beitrag zur Kritik einiger Zeichnungen aus der Werkstatt Michelangelos*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Bd. 61, 1927/28.
- Erwin Panofsky, *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, Frankfurt/M. 1993.
- Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie [1957]*, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1979.
- Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978.
- Eberhard Paul, *Gefälschte Antike*, Leipzig 1981.
- Birgit Pelzer, *Recourse to the letter*, in: *October*, Nr. 42, 1987.
- Elias Piluland, *Hocus Pocus, oder der kurzweilige Taschenspieler (1768)*, Alexander Adrion (Hg.), *Mein altes Zauberbuch*, Frankfurt/M. 1979, 11f.
- polke/ richter, *Galerie h*, Hannover 1966.
- Sigmar Polke, *Mitarbeit von Achim Duchow, Original + Fälschung*, Städtisches Kunstmuseum (Ausstellungskatalog), Bonn 1974.
- Sigmar Polke/ Achim Duchow, *Original + Fälschung. »Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen.«*, Westfälischer Kunstverein (Ausstellungskatalog), Münster 1973.
- Sigmar Polke, *Bilder Tücher Objekte. Werkauswahl 1962–1971*, Kunsthalle (Ausstellungskatalog), Tübingen 1976.
- Sigmar Polke, *Die drei Lügen der Malerei*, Kunsthalle der BRD (Ausstellungskatalog), Bonn 1997.
- Sigmar Polke, *Achim Duchow, Mu Nieltnam Netorruprup*, Kunsthalle zu Kiel (Ausstellungskatalog), 1975.
- Sigmar Polke: *Fotos, Achim Duchow: Projektionen*, Kasseler Kunstverein (Ausstellungskatalog), 1977.
- Sigmar Polke, *Day by Day, XIII. Bienal de Sao Paulo* (Ausstellungskatalog), 1975.
- Sigmar Polke, *Kunsthau* (Ausstellungskatalog), Zürich 1984.
- Sigmar Polke, *Interview zwischen Anthony Thwaites und Gerhard Richter*, von Sigmar Polke im Oktober 1964 verfaßt, in: Hans-Ullrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter, Text. Schriften und Interviews*, Frankfurt/M., Leipzig 1993.
- Richard Prince, *Whitney Museum of Arts* (Ausstellungskatalog), New York 1992.
- Richard Prince, *Interview von Heinz-Norbert Jocks*, in: *Kunstforum International*, Bd. 136, Feb. – Mai. 1997.
- Richard Prince, *Why I Go To The Movie Alone (1983)*, New York 1994.

- Richard Prince interviewed by Stuart Morgan, Tell me everything, in: Artscribe, Nr. 73, Jan/Febr. 1989.
- Richard Prince, Photographien 1977–1993, Kestner-Gesellschaft (Ausstellungskatalog), Hannover 1994.
- Dieter Prokop (Hg.), Massenkommunikationsforschung, Bd. 1: Produktion, und: Bd. 2, Konsumtion, Frankfurt/M. 1973.
- Gerd Raithel, Der Hoax und seine Beziehung zum Unbewußten, in: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken, April 1986.
- Repetitions. A postmodern Perspective, Hunter College Art Gallery (Ausstellungskatalog), New York 1985.
- Gerhard Richter, Text. Schriften und Interviews, Hans-Ulrich Obrist (Hg.), Frankfurt/M., Leipzig 1993.
- Utz Riese (Hg.), Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA, Leipzig 1993.
- Richard Rorty (Hg.), The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method, Chicago 1967.
- Manfred Reiz, Große Kunstfälschungen, Frankfurt/M., Leipzig 1993.
- Stefan Römer, Wem gehört die Appropriation art?, in: Texte zur Kunst, Nr. 26, Juni 1997.
- Stefan Römer, Die Autonomie der Kunst oder die Kunst der Autonomen II, in: Kritik. Zeitgenössische Kunst in München, 1/96.
- Stefan Römer, KontextKunst, in: Kunstforum International, Bd. 130, Mai–Juli 1995.
- Stefan Römer, Ende mit der Agonie der Hyperrealität?, in: Kunstforum International, Bd. 135, Okt. 96–Jan. 97.
- Stefan Römer, Fake als Original. Ein Problem der Kunstkritik, hg. v. Walter Vitt, Internationaler Kunstkritikerverband (AICA), Köln 1999.
- Stefan Römer, Plakate als soziale Intervention. Paßt die Kunst im „öffentlichen Raum“ noch ins Bild der Stadt?, in: Otto Mittmannsgruber/ Martin Strauß (Hg.), Plakat. Kunst. Über die Verwendung eines Massenmediums durch die Kunst, Wien 2000.
- Franziska Roller, Abba, Barbie, Cordsamthosen. Ein Wegweiser zum prima Geschmack, Leipzig 1997.
- Nan Rosenthal, Let Us Now Praise Famous Men: Warhol as Art Director, in: Gary Garrels (Hg.), The Work of Andy Warhol, Dia Art Foundation New York, Seattle 1989.
- Karl H. Roth, Die Wiederkehr der Proletarität und die Angst der Linken: Möglichkeiten und Grenzen sozialistischer Politik im Übergang zum 21. Jahrhundert, in: Clash, Nr. 10, Februar 1994.
- Jean Rouch/Edgar Morin (Buch, Filmregie), Chronique d'un été (Chronik eines Sommers), Frankreich 1960.
- Willibald Sauerländer (Hg.), Die Geschichte der italienischen Kunst, Berlin 1987.
- Peter Schille, „Das Goldene Zeitalter steht vor der Tür“, Teil III: Japan, Der Spiegel, Nr. 50, 1988.
- Julius von Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Braunschweig 1987.
- Viktor Šklovskij, Dritte Fabrik (1926), Frankfurt/M. 1988.
- Manfred Schmalriede, Konzeptkunst und Semiotik, in: Kunst im sozialen Kontext. Konzeptkunst zwischen Innovation und Forschung, Kunstforum International, Bd. 42, 6/80.

- Christoph Schenker, Aneignung. Variationen über ein Thema, in: Noema. Art Magazine Nr 21. Nov./Dez. 1988.
- C. Schneyder (ein geheimer Report), Mitzukana, Volker Anding (Hg.), edition katzengold, 1980.
- Sepp Schüller, Falsch oder Echt? Der Fall van Meegeren, Bonn 1953.
- Sepp Schüller, Fälscher, Händler und Experten. Das zwielichtige Abenteuer mit der Kunstfälschung, München 1959.
- Thomas Schuster, Staat und Medien. Über die elektronische Konditionierung der Wirklichkeit, Frankfurt/M. 1995.
- Jeanne Siegel (Hg.), Art Talk. The Early 80s, New York 1988.
- Kaja Silverman, Dem Blickregime begegnen, in: Christian Kravagna (Hg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997.
- Similia/ Dissimilia, Rainer Crone (Hg.) (Ausstellungskatalog), New York u. Düsseldorf 1987/88.
- Howard Singerman, Sehen nach Sherrie Levine, in: Parkett. Kunstzeitschrift, Nr. 32, 1992.
- Abigail Solomon-Godeau, Photography at the Dock, in: The Art of Memory – The Loss of History, The New Museum of Contemporary Art (Ausstellungskatalog), New York 1985.
- Susan Sontag, Kunst und Antikunst, Frankfurt/M. 1982.
- Yvonne Spielmann, Framing, Fading, Faking: Peter Greenaways Kunst der Regeln, in: Joachim Paech (Hg.), Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität, Stuttgart, Weimar 1994.
- Serge Stauffer, Marcel Duchamp, Ready-made!, Zürich 1973.
- Jakob Steinbrenner, Fälschung und Identität, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XLIII/2, 1998.
- Leo Steinberg, The Glorious Company, in: Art about Art, hg. v. Jean Lipman/ Richard Marshall, Whitney Museum of American Arts (Ausstellungskatalog), New York 1978.
- Leo Steinberg, Other Criteria, New York 1972.
- Reinhold Steinhagen, Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie, in: Formen und Funktionen der Allegorie, Wolfgang F. Haug (Hg.), (Symposium Wolfenbüttel 1978) Stuttgart 1979.
- Alfred Stieglitz, Camera Work. The Complete Illustrations 1903–1917, Köln 1997.
- Jürgen Stöhr (Hg.), Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996.
- Elaine Sturtevant, Württembergischer Kunstverein (Ausstellungskatalog), Stuttgart 1992.
- Olaf Schwenke (Hg.), Ästhetische Erziehung und Kommunikation, Frankfurt/M. 1972.
- Ken Talbot, Enigma! The New Story of Elmyr de Hory the Most Successful Art Forger of Our Time, London 1991.
- Michael Taussig, Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne (1993), Hamburg 1997.
- Brandon Taylor, Kunst heute, Köln 1995.
- Paul Taylor, Richard Prince, The New York Times, 17.5.1992.
- Themes and Variations in Painting and Sculpture, The Baltimore Museum of Art (Ausstellungskatalog), Baltimore 1948.
- Hans Tietze, Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 27, Stuttgart 1933.

- Ulrich Tillmann/ Wolfgang Vollmer, Meisterwerke der Fotokunst, Köln 1985.
- Friedemann Malsch, Das neue Museum – vor dem Ende?, in: Kunstforum International, Bd. 86, Nov./ Dez. 1986.
- Sergej Tretjakow, Portraits, Essays, Briefe. Gesichter der Avantgarde, Berlin u. Weimar 1991.
- Federico Di Trocchio, Der Große Schwindel. Betrug und Fälschung in der Wissenschaft (1993), Frankfurt/M., New York 1994.
- Jürgen Trabant (Hg.), Sprache denken. Positionen aktueller Sprachphilosophie, Frankfurt/M. 1995.
- tradition und gegenwart, Städtisches Kunstmuseum Schloß Morsbroich (Ausstellungskatalog), Leverkusen 1966.
- Thomas Trenkler, Der Faker als Joker der Kunst. Eine Lektion von Peter Weibel über seine „Inszenierte Kunstgeschichte“ und andere Möglichkeiten, den klassischen Originalitätsbegriff zu zerstören, in: Original Kopie Fälschung, Parnass Sonderheft 7, 1991.
- Hans Vaihinger, Die Philosophie des Als-ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus, Leipzig 1918.
- Variationen, Städtische Kunsthalle (Ausstellungskatalog), Recklinghausen 1966.
- Paul Veyne, Die Originalität des Unbekannten. Für eine andere Geschichtsschreibung (1976), Frankfurt/M. 1988.
- Gerd de Vries, Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1945, Köln 1974.
- Brian Wallis, Freuden der Geistlosigkeit: Zu den Kurzgeschichten von Richard Prince, in: Parkett. Kunstzeitschrift, Nr. 6, 1985.
- Brian Wallis (Hg.), Art after Modernism: Rethinking Representation, New York 1984.
- Brian Wallis (Hg.), Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists, New York 1987.
- Martin Warnke, Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte, Luzern, Frankfurt/M. 1979.
- Martin Warnke (Hg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, Frankfurt/M. 1988.
- Lienhard Wawrzyn, Walter Benjamins Kunsttheorie. Kritik einer Rezeption, Darmstadt, Neuwied 1973.
- Peter Weibel (Hg.), KontextKunst. Die Kunst der 90er Jahre, Köln 1995.
- Peter Weibel, Inszenierte Kunst Geschichte. Mise-en-scène of Art History, Museum für Angewandte Kunst (Ausstellungskatalog), Wien 1988.
- Peter Weibel, Mediendichtung, Protokolle '82, Zeitschrift für Literatur und Kunst, Bd. 2, 1982.
- Peter Weibel, Logo-Kunst. Die künftige Methode der Bildbetrachtung, in: Gerhard-Johann Lischka (Hg.), Philosophen-Künstler, Berlin 1986.
- Peter Weibel, Digitale Doubles: Von der Kopie zum Klon. Zweiter Entwurf, in: Symposium Salzburger Kunstverein, Salzburg und Ostfildern 1995.
- Peter Weibel, Territorium und Technik, in: Ars Electronica (Hg.), Philosophien der neuen Technologien, Berlin 1989.
- Peter Weibel Bildwelten 1982 – 1996, hg. v. Romanna Schuler, Wien 1996.

- Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit und Maskerade*, Frankfurt/M. 1994.
- Orson Welles, *F for Fake* (F wie Fälschung), Buch, Regie: Orson Welles Frankreich/Iran/BRD 1973–75.
- Orson Welles, *Citizen Kane*, Buch (mit: J. Mankiewicz), Regie, Hauptdarsteller: O. Welles, USA .
- Orson Welles, hg. v. Peter W. Jansen/Wolfram Schütte, Reihe Film 14, München, Wien 1977.
- Dieter Wellershoff, *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, Frankfurt/M. 1976.
- Lawrence Weschler, *Mr's Wilsons Cabinet of Wonder. Pronged Ants, horned Humans, Mice on Toast, and other Marvels of Jurassic Technology*, New York 1995.
- Westkunst, Lazlo Glozer (Hg.) (Ausstellungskatalog), Köln 1981.
- Walter Widmer (Hg.), *Lug und Trug. Die schönsten Lügengeschichten der Weltliteratur*, Köln, Berlin 1963.
- Johann Joachim Winckelmann, *Werke*, Berlin, Weimar 1986.
- Thomas Wulffen (Hg.), *Realkunst – Realitätskünste*, Kunstforum International, Bd. 91, 1987.
- Thomas Würtenberger, *Das Kunstfälschertum. Entstehung und Bekämpfung eines Verbrechens vom Anfang des 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Weimar 1940.
- Edward Young, *Edward Youngs Gedanken über die Originalwerke in einem Schreiben an Samuel Richardson* (1760), Bonn 1910.
- Slavoy Zizek, *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln 1993.
- Dorothea Zwirner, *Marcel Broodthaers – die Bilder die Worte die Dinge*, Köln, 1997.

5.2 Selbstständigkeitserklärung

Eidesstattliche Versicherung

Ich versichere eidesstattlich, daß diese Dissertation auf der Grundlage der angegebenen Hilfsmittel und Hilfen selbstständig angefertigt worden ist.

5.3 Danksagung

Die erste Idee zu dieser Untersuchung diskutierte ich mit Stefan Germer 1991; er war mir bis zu seinem Tod, kurz vor der Disputatio, Freund und intimer Kritiker zugleich.

Mein Entschluß, mich mit dem Dissertationsvorhaben an Prof. Dr. Horst Bredekamp zu wenden, wurde mit dessen nachhaltigem Interesse belohnt. Ihm gilt mein besonderer Dank für seine geduldige Lektüre und Kritik.

Für die akribische Endlektüre vor der Abgabe danke ich Clemens Krümmel. Hubertus Butin stand mir während der gesamten Zeit des Verfassens als kritischer Gesprächspartner zur Verfügung.

Für die Lektüre einzelner Kapitel und andere Hilfen danke ich Astrid Wege, Anke Kempkes, Sabeth Buchmann, Diedrich Diederichsen, Tom Holert, Birgit Herbst und Stefan Heidenreich.

Für geduldige Gespräche und Hinweise danke ich Louise Lawler, Brian Wallis, Doug Ashford, Mark Dion, Colin Deland, Andrea Fraser, Miwon Kwon, Christian Philipp Müller, Guillaume Bijl, Res Ingold, Roland Schappert, Martin Hentschel und Stephan Dillemath.

Besonderer Dank gilt meinen Eltern.

Mein Dank gilt auch allen hier Ungenannten, die mir mit Hinweisen und Gesprächen ReflexionspartnerInnen waren.

Für die Formatierung des Texts danke ich Joachim Gosch.

5.4 LEBENSLAUF

Stefan Römer

11. März 1960 geboren in Katzenelnbogen, Rheinland-Pfalz
1966 - 1971 Grundschule
1971 - 1981 Gymnasium Mannheim und Sinzig/Rh. mit Abschluß Abitur

Studium

Universität Bonn, Köln, Berlin

1985 - 1992 Hauptfach: Kunstgeschichte
Nebenfächer: Ethnologie
Vergleichende Religionswissenschaft
Schwerpunkte: Kunst des 20. Jh.s, Bild-Text-Kombination,
Kunstsoziologie, das 'Irrationale in Kulturen'.
Abschluß: MA, Gesamtnote sehr gut

Auslandsaufenthalte

1981 Zwei Monate USA
1984-85 Halbjährige Reise durch Asien und Süd-Ostasien
1986 Zwei Monate Marokko
1987 Zweieinhalb Monate Peru
1996 Zwei Monate Dissertationsrecherche in New York, USA

Ausbildung und Berufstätigkeit

1981 - 1982 Praktikum in einer Siebdruckerei
1983 - 1984 Zivildienst ab 1986
Eigene Ausstellungen, Performances, Videos
1988 - 1990 Galerienassistent: Galerie Erhard Klein, Bonn
ab 1991 Freiberufliche journal. Und künstler. Tätigkeit: Kunstforum, Texte zur Kunst, Spex, Stadt-Revue (Köln), taz (Berlin), Konkret (Hamburg), Camera Austria (Graz), Springer - Hefte für Gegenwartskunst (Wien), Kritik (München), Frieze (London).
Januar 1993 Redaktionelles Praktikum in der Zentralredaktion Politik/Wirtschaft bei der Deutschen Welle. Im Anschluß freie Mitarbeit.
ab 1994 Gründung der Gruppe FrischmacherInnen, Film- und Veranstaltungsreihen zu Kultur, Politik und Stadt.
1994-1996 Dissertationsstipendium der NaFöG Berlin
1994-1998 Interdisziplinäre Arbeitsgruppe »Bilder/Archive« geleitet von Prof. Horst Bredekamp und Prof. Friedrich Kittler an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität Berlin
Dissertationsverfahren zum Thema »Der Begriff des Fake« (abgegeben Jan. 1998) 9.7.1998 (Disputatio) abgeschlossen mit Magna Cum Laude.
1999 Seit Nov. 1999 beschäftigt an der Kunsthochschule für Medien in Köln.
2000 Kunstkritikerpreis des Arbeitskreises deutscher Kunstvereine (AdKV)

