

Patina ist ein kaum diskutierter Schlüsselbegriff des Verhältnisses von Kunst und Zeit. Unschärf und argumentativ unterschiedlich eingesetzt, markiert er als Wertbegriff akzeptierte Alterungserscheinungen an Kunstwerken und grenzt sie so gegenüber Schäden ab. Kunstformen und Materialien der Gegenwart wie Installationen, Fotografie, Medienkunst, Kunststoffe, prozesshafte oder digitale Kunst stellen neue Herausforderungen an das Verständnis von und den Umgang mit der Zeitlichkeit von Kunst. Denn ‚neue‘ Kunst altert oft sehr viel schneller und unkontrollierbarer als ‚alte‘ Kunst oder entzieht sich klassischen Alterungsprozessen. Wie jedoch werden Spuren der Vergangenheit in Werken der Gegenwartskunst gelesen? Welche Kunstformen bedingen welches Verständnis von Zeitlichkeit? Wie setzen Künstler*innen Formen von Vergänglichkeit ein und wie versuchen andere hingegen, Spuren von Alterung zu unterbinden? Wie altert – jenseits von materialbasierten Kunstformen – konzeptuelle Kunst? Welche kunsthistorischen, musealen und konservatorisch-restauratorischen Diskurse und welcher Umgang haben sich warum etabliert?

Der Band geht auf eine internationale, interdisziplinäre Tagung an der Hochschule für Bildende Künste Dresden zurück. Er versammelt Aufsätze von Ursula Haller, Eva Kernbauer, Pia Gottschaller, Irene Glanzer, Christian Scheidemann, Carolin Bohlmann, Mareike Herbstreit, Carol Mancusi-Ungaro, Angela Matyssek, Andreas Weisser, Friederike Waentig, Gespräche mit Martin Honert und Egidio Marzona, Bernhart Schwenk, Christian Scheidemann sowie einen künstlerischen Beitrag von Karin Sander.

edition metzel
ISBN 978-3-88960-227-5

edition
metzel

Patina

Irene Glanzer/Angela Matyssek (Hg.)

Patina

Spuren der Vergangenheit
in der Kunst
der Gegenwart

Irene Glanzer/Angela Matyssek (Hg.)

edition metzel



Hochschule für
Bildende Künste
Dresden

Diese Publikation wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des von den Abgeordneten des Sächsischen Landtags beschlossenen Haushaltes.



Fritz Thyssen Stiftung
für Wissenschaftsförderung



DOERNER INSTITUT

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

Layout: Gabriela Wachter, Berlin
Umschlaggestaltung unter Verwendung von:
Martin Honert, *Foto*, 1993, Detail (vgl. Abb. 3, S. 85).
© 2023, edition metzel, München, und die Autor*innen
Druck & Bindung: Druckhaus Körhen
www.editionmetzel.de
ISBN 978-3-88960-227-5

Alle Inhalte dieses Buches, insbesondere Texte und Fotografien, sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung, Bearbeitung und Übersetzung, bleiben den Urheber*innen vorbehalten.

Eva Kernbauer

Jenseits von Hier und Jetzt: Zur (Lebens-)Zeit von Kunstwerken

„Patina. Spuren der Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart“. Die Formulierung des Untertitels dieses Buches ist klar gewählt und führt dennoch in ein Dickicht von Fragen. Was bedeutet es, zu sagen dass ein Kunstwerk der Gegenwart Spuren der Vergangenheit aufweist? In welchem Verhältnis stehen diese Vergangenheit und Gegenwart zueinander? Welche Auffassungen gibt es in Bezug auf ihr Verhältnis und auf dessen Sichtbarmachung? Im Folgenden möchte ich anhand von drei Beispielen unterschiedliche Zugangsweisen zur Frage diskutieren, wie ein Kunstwerk durch die Art seiner Gestaltung oder auf der Basis seines künstlerischen Konzepts in ‚seiner‘ Zeit positioniert wird, aber auch, wie sich unabhängig von autorschaftlichen Dynamiken sein Verhältnis zu Gegenwart und Vergangenheit entwickeln und wandeln kann. Dies berührt grundlegende Aussagen dazu, was als die jeweilige Gegenwart oder Vergangenheit, die ‚Lebenszeit‘ des Kunstwerks, begriffen wird. Grundlage ist die Beobachtung, dass die Inszenierung, Vervielfachung oder Leugnung der ‚Patinierung‘ eines Kunstwerks nicht nur Teil eines künstlerischen Konzepts ist, sondern auch, dass werkbiografische, material- oder rezeptionsästhetische Aspekte zum Tragen kommen können, die zu seiner (Neu-)Positionierung in der Geschichte beitragen.

Meine Beispiele entstammen den 1960er Jahren sowie der jüngeren Gegenwartskunst und damit einer Periode, in der die bildende Kunst in hohem Maße zur Bestimmung dessen, was als die ‚eigene Zeit‘ verstanden wird, verpflichtet wird. In aktuellen kunsttheoretischen Konzeptionen nimmt historische Selbstverortung eine wichtige Rolle ein: „Der volle normative Sinn des Begriffs Gegenwartskunst besteht darin“, so Juliane Rebentisch, „dass sie ihre historische Gegenwart gegenwärtig machen soll.“¹ Zentrale ästhetische Bewertungskriterien werden entlang des Vermögens künstlerischer Arbeiten entwickelt, die Epochenbezeichnungen ‚zeitgenössische Kunst‘ oder ‚Gegenwartskunst‘ zur vollen Entfaltung zu bringen – das deskriptive ‚Zeitgenössische‘ zur ‚Zeitgenossenschaft‘, die ‚Gegenwartskunst‘ zur historischen Teilhabe aufzuwerten. Dies kann durch inhaltliche wie strukturelle Bezüge geschehen: Im Kontext globaler, digitaler Zirkulation scheint es Kunst möglich, sich auf ‚alles‘ zu beziehen, und das Material, aus dem sie inhaltlich schöpft, von überall und aus allen Zeiten zu kommen.² Damit ist ein komplexer Prozess der (Selbst-)Ver-

ortung in Gang gesetzt, der ermöglicht (bzw. verpflichtet), genealogische Ketten zu entwerfen und zur eigenen Position in der Kunstgeschichte Stellung zu nehmen.

Dieser Prozess wird von einer seit Beginn der Moderne nicht abreißen lassen Kette von Medienwandeln in Gang gehalten, die das Potential künstlerischer Selbstverortung in der Geschichte vervielfacht haben. Seinen epistemologischen *locus classicus* hat Walter Benjamin in seinem bis heute ungebrochen rezipierten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ beschrieben, entstanden 1935 im Pariser Exil vor dem Eindruck der Möglichkeiten der technischen Vervielfältigung durch Fotografie und Film. Diese neuen, ‚perfekten‘ Reproduktionsmöglichkeiten erschwerten, so Benjamin, nicht nur die Unterscheidung zwischen Original und Kopie, sondern machten letztlich diese Unterscheidung selbst bedeutungslos. Dies führe zur Dislozierung und Entwertung des Kunstwerks:

„Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. Dahin rechnen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag. Die Spur der ersteren ist nur durch Analysen chemischer oder physikalischer Art zu fördern, die sich an der Reproduktion nicht vollziehen lassen; die der zweiten ist Gegenstand einer Tradition, deren Verfolgung von dem Standort des Originals ausgehen muß.“³

Die werkbiografische Beschäftigung mit Provenienz, mit Ausstellungs- und Rezeptiongeschichte ist demnach der eine Weg zur Erforschung der Geschichte eines Kunstwerks, in Verfolgung der zahlreichen Orte und Kontexte, die es im Laufe seines Lebens durchwandert. Der andere ist die Analyse seiner materiellen Alterungsspuren (und tatsächlich leitet Benjamin gleich im Anschluss an dieses Zitat auf die Diskussion der Patina einer Bronze über). Der eine Weg verfolgt kontextbezogene Veränderungen eines Kunstwerks und geht damit von einer potentiell un abgeschlossenen Lebenszeit aus; der zweite die materiellen Veränderungen, mit Blick auf seine Alterung und begrenzte Lebenszeit. Wie Benjamin aber zu Beginn des Zitats feststellt, ist im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit beides von Grund auf transformiert: Das „Hier und Jetzt“ des Kunstwerks ist nicht mehr festzumachen. Wenn Kunstwerke keinen Ort haben, wenn sie zugleich überall und nirgendwo sind, dann ist das traditionelle Konzept des Kunstwerks als eines einmaligen, einzigartigen, von einem einzelnen Schöpfer-Künstler geschaffenen Originals im wahrsten Sinne des Wortes zerstreut. Dieses muss man aufsuchen, während das neue, „auf Re-

produzierbarkeit angelegte“⁴ Kunstwerk zu einem kommt. Das „Hier und Jetzt des Originals, [das] den Begriff seiner Echtheit aus[macht]“⁵, seine Aura, ist verkümmert. Ohne Aura aber auch keine Geschichtlichkeit im klassischen Sinne der Feststellbarkeit der Lebenszeit eines Kunstwerks.

Nicht nur aufgrund der medien- und materialbewussten Darstellung Benjamins mit ihrer Differenzierung zwischen verschiedenen Auffassungen dessen, was als „Ort“ und „Zeit“, ja ‚Lebenszeit‘ eines Kunstwerks gelten kann, eignet sich der so genannte „Kunstwerk-Aufsatz“ dazu, als Basis für die nachfolgenden Überlegungen herangezogen zu werden. Es ist auch Benjamins in den Jahren seines Entstehens weit gefächertes Interesse für die komplexeren Facetten der Geschichtlichkeit von Kunstwerken. Abseits linearer, kontinuierlich versprechender Historiografiemodelle interessierte er sich für zeitliche Ambiguitäten und Heterochronien sowie für mögliche Nicht-Übereinstimmungen zwischen der Form eines Kunstwerks und der ihm zugehörigen oder zugeordneten Zeit. Für letzteres hat Helga Nowotny den Begriff „Eigenzeit“ entwickelt⁶, und damit eine Alternative zu rein biologistisch gedachten Zeitkonzeptionen, die in der Regel entweder materialästhetisch vorgestellt oder mit der Lebenszeit des*r Künstler*in gleichgesetzt werden.

Benjamins Interesse an komplexeren historiografischen Modellen mündete bekanntlich in seine geschichtsphilosophischen Thesen „Über den Begriff der Geschichte“. Sein kunsthistoriografisches Interesse ist durch zahlreiche Notizen zu Henri Focillons *Vie des formes* belegt, einem zugleich vitalistisch wie historisch gedachten Essay zur Formfindung und -adaption künstlerischer Arbeiten, den er im Kontext seiner Arbeit am Passagen-Werk rezipierte. Darin heißt es unter anderem:

„Jetzt begreifen wir, in welcher Weise sich das Formproblem in der Zeit stellt. Es ist zweifach. Zunächst ein Problem innerer Natur: welches ist die Stellung des Werkes in der formalen Entwicklung? Dann ein äußeres Problem: welches ist die Beziehung dieser Entwicklung zu den anderen Aspekten der menschlichen Tätigkeit? Wenn die Zeit des Kunstwerkes die Zeit aller Geschichte wäre, und wenn alle Geschichte in einer Bewegung fortschritte, würde sich die Frage nicht stellen; doch dem ist nicht so.“⁷

Dies ist eine komplexe, formanalytische Abkehr vom trügerischen Ideal der Vorstellung der Situierung eines Kunstwerks in ‚seiner‘ Zeit, die zugleich, und dies entsprach Benjamins Interessen, auch gegen diejenige eines übergreifenden Zeitkontinuums gerichtet ist. Ausgedrückt ist damit – in der Terminologie der zeitgenössischen Kunstwissenschaft – eine Abkehr von der „euchronischen Konkordanz“⁸ vom Konzept von Zeit als einer „Beziehung, die ganz einfach gedacht ist, wie ein Behältnis und sein Inhalt. [...] Während es doch ganz offensichtlich das betrachtete Objekt ist, [...] das die Zeit herstellt, die eigentliche

Dauer, in die es sich einschreibt und in der es verlangt, erfahren und betrachtet zu werden.⁹

Diese materialästhetische wie konzeptuell begründete heterochrone Multiplikation von Gegenwarten und Vergangenheiten in Kunstwerken möchte ich nun anhand dreier künstlerischer Beispiele verfolgen. „Eigenzeitlichkeit“ im Sinne der historischen Selbstverortung ist ein Kunstwerken grundsätzlich inhärentes Potential – man denke nur an die zahlreichen formalen oder materiellen Anleihen bei der Vergangenheit auch in älteren Kunstwerken oder an das gezielte, wiederholte Aufgreifen vergangener Stile. Erwin Panofsky hat letzteres bereits in dem 1944 publizierten Aufsatz „Renaissance and Resuscitations“ verfolgt. Dieses Potential ist, wie bereits erwähnt, im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit und Dissemination in die potenzierte Ortlosigkeit maximal freigesetzt. Dies macht eine Kunstgeschichte notwendig, die dem Dilemma, dass der*die (Kunst-)Historiker*in von vornherein immer schon falsch, weil zu spät, in der Geschichte positioniert ist, also selbst schon eine anachronistische Position innehat, gerecht wird. Ein möglicher adäquater Zugang, den Dan Karholm vor kurzem vorgeschlagen hat, ist derjenige einer Kunstgeschichte als explizite „after-history“. Diese fällt methodisch nicht auf das Erklärungsparadigma zurück, das primär der Rekonstruktion der Umstände und Kontexte eines Kunstwerks verpflichtet ist, sondern fragt nach dessen Wirkungen und Effekten, blickt also aus einer ganz anderen, aus der jeweiligen Gegenwart rückwärtsgewandten Perspektive darauf.¹⁰ Diese „after-history“ ist nicht mit einem „Nachleben“ im Sinne Aby Warburgs bzw. Georges Didi-Hubermans¹¹ zu verwechseln, bedarf doch diese Metapher einer allzu genauen Festlegung davon, welcher Zeit ein Kunstwerk angehört, wann also sein ‚Leben‘ endet, sein „Nachleben“ beginnt. Seine kunsthistoriografische Konzeption ist einer anderen Vorstellung näher: Die Zeit des Kunstwerks entfaltet sich in seiner *longue durée*, sein zeitgemäßes Fortdauern, Wiederaufleben, Verfallen ist Teil ‚seiner‘ Zeit. Betrachten wir nun anhand von Arbeiten von Eva Hesse (1936–70), Tacita Dean (*1965) und Joachim Koester (*1962) verschiedene Modi der künstlerischen Patinierung, im Sinne einer Inszenierung, Vervielfachung und Modifikation dieser Eigenzeitlichkeit.

1.

Eva Hesses *Contingent* (1969) besteht aus acht parallel gehängten Lagen Mulltüchern, die in der Mitte mit Latex umhüllt und an den Rändern in Fiberglas getaucht sind (Abb. 1). Die Serie hat sich im Laufe der Zeit aufgrund der Verformung und Verfärbung der Materialien stark verändert. Das Thema der Unregelmäßigkeit ist von Anfang an in der quasi-organischen Verformung der Serie exakter Rechtecke angelegt, die Materialeigenschaften auf die Spitze treibt und ihre Fragilität in Szene setzt. Das Abweichen von kontrollierter, intentionaler Formgebung ist in diesen anti-monumentalen Plastiken nicht Koinzidenz, sondern Thema: Hesse experimentierte oft mit neuartigen, fragilen

Abb. 1: Eva Hesse, *Contingent*, 1969, 8 Mulltücher, Latex, Fiberglas, 350 x 630 x 109 cm, National Gallery of Australia, Canberra



Materialien, deren Transformation sie zwar in Gang setzte, dann aber sich selbst bzw. der Zeit überließ. Die so entstehenden Verformungen weisen dem Material einen quasi-auktorialen Anteil am Schaffensprozess zu, wobei Hesse mit Seilen, Drähten, Tuch, Latex und Fiberglas Materialien wählte, die einander gegenseitig verformen, aber auch stützen. Da durch die Anordnung in einer Reihe Unregelmäßigkeiten und Abweichungen umso deutlicher werden, erscheinen die einzelnen durchscheinenden, aufrecht gehängten Mulltuchlagen wie individualisiert. Viele Arbeiten Hesses weisen starke Verfallserscheinungen auf, experimentierte sie doch häufig mit neuen, fragilen Materialien, deren physikalische Eigenschaften sie in *Test Pieces* erprobte. Wie die vielen Porträts der Künstlerin aus den späten 1960er Jahren zeigen, posierte sie gerne mit diesen, ebenso wie mit ihren Arbeitsmaterialien und mit ihren Kunstwerken, sodass der Übergang von herumliegenden Arbeitsmaterialien über ‚Stücke in Arbeit‘ zu ‚fertigen‘ Arbeiten ein fließender war.

Die von der Künstlerin in Gang gesetzten Transformationsprozesse wirken bis heute nach. Insbesondere bei ihren späten Arbeiten muss die Entscheidung, was nun als ‚richtige‘ Form, was hingegen als Verformung oder als Schaden zu klassifizieren ist, kuratorisch wie restauratorisch feingefühlig austariert werden. Die Rücknahme auktorialer Kontrolle ist in Hesses Arbeiten wichtig, doch wie weit es ihre Intention war, die von ihr ursprünglich ausgeführte Gestaltung *langfristig* durch ihren gleichberechtigt angenommenen Mitgestalter, das jeweils verwendete Material, transformieren zu lassen, bleibt Interpretationssache. Manche ihrer Arbeiten treten heute eher als verformtes bzw. formloses Material vor Augen denn als Kunstwerke. Die oft unübersehbaren Verfallserscheinungen lassen sie als kurzlebige, quasi-organische Gebilde erscheinen, bei denen die Unterscheidung in ‚Leben‘ und „Nachleben“ auf den ersten Blick durchaus gerechtfertigt scheint.

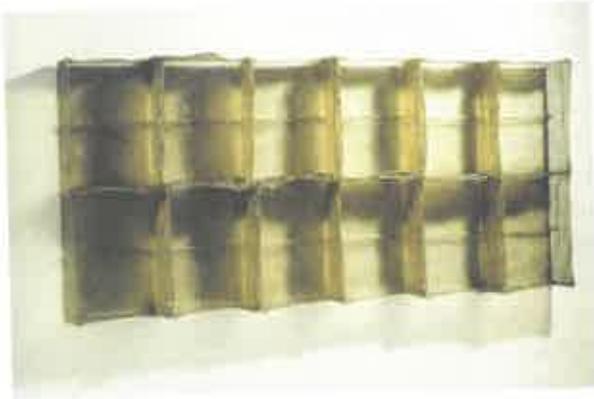


Abb. 2: Eva Hesse, *Sans II*,
1968, Fiberglas, Polyesterharz, 96,5 cm x 218,4
cm x 15,6 cm, Collection SFMOMA, San Fran-
cisco

Und doch ist die Situation komplexer. Viele der von Hesse in die Zeit danach entlassenen Objekte gleichen kaum mehr denjenigen, die sie einst konzipierte. Das wird insbesondere an *Sans II* (1968, Abb. 2) deutlich, einer regelmäßigen seriellen Grundanordnung aus schachtelartigen, offenen Quadern, deren Verfärbung und Verformung durch die Verwendung von Glasfaser und Polyesterharz bald nach ‚Fertigstellung‘ eingesetzt haben muss. Die Arbeit hat sich also seit ihrer Entstehung transformiert, wobei man aus heutiger Perspektive rückblickend durchaus der Auffassung sein kann, dass die Verfärbungen und die materialbedingte Verformung der minimalistischen Grundmodule zu ihrem ästhetischen Wert beitragen. Gerade aber, weil sich das Pathos der Vergänglichkeit, oberflächlich gesehen, überaus stimmig auf Hesses tragische Biografie und ihren frühzeitigen Tod beziehen lässt, ist es wichtig, zu unterstreichen, dass Hesse die Gefahr des Verfalls zwar durchaus bewusst in Kauf nahm, ihn jedoch eher bedauerte. Forciert hat sie ihn jedenfalls nicht.¹² Es gibt keinerlei Hinweis auf ein Interesse der Künstlerin an der Inszenierung von Zeitlichkeit und Vergänglichkeit. Explizit aber formulierte sie ihr künstlerisches Ziel, „a really big nothing“¹³ zu machen: Nichts zu machen, aussage-lose, bedeutungslose, formlose Kunst. Was dies angesichts ihrer heute verführerisch changierenden Ästhetik einmal bedeuten haben könnte, zeigt weniger *Sans II* in seinem aktuellen Zustand als das unverfärbte Modell eines der Grundmodule der Arbeit durch Hesses ehemaligen Assistenten Doug Johns, angefertigt für eine Retrospektive der Künstlerin im Jahr 2002 aus „Originalmaterialien“ aus Hesses Atelier, das beinahe durchsichtig wirkt.¹⁴

Hesses quasi-intentionale Inszenierung der Materialeigenschaften wider- setzt sich der konzeptualistischen Fortführung der Minimal Art, die für viele ihrer Künstlerkolleg*innen in den 1960er Jahren wichtig war, es gibt aber den- noch entscheidende Überschneidungen. Carol Mancusi-Ungaro nimmt in ihrem Text Bezug auf ein spätes Interview Sol LeWitts, einem engen Freund Eva Hesses, der auf den ersten Blick eine konträre Position einnahm. LeWitt sprach sich dafür aus, dass „die Arbeit genauso aussehen sollte wie zu der Zeit,

zu der sie ausgeführt wurde. Der Künstler ist nicht verantwortlich für die Ver- fälschung durch die Zeit.“ LeWitt spricht von einer „falsification of time“, ein starker Begriff also, der bedeutet, dass eine künstlerische Arbeit im gealterten Zustand seinen Status als Werk verloren habe.¹⁵ Ganz im Sinne des künstleri- schen Konzeptualismus werden seine *Wall Drawings* nach Anleitung immer wie- der neu ausgeführt, sodass neue Werke im Hier und Jetzt entstehen, unabhängig von seiner Hand, permanent neu herstellbare ‚Echtheit‘ garantiert – eine echte Überwindung jeglicher biografistischer Metaphorik. Die Lebens- zeit des Kunstwerks nachdrücklich von derjenigen ihrer*s Schöpfer*in ent- koppelt. Und doch ist dies auch bei Eva Hesse nicht ganz von der Hand zu weisen: auch sie teilte auktoriale Kontrolle, auch sie entließ die Arbeiten nach Fertigstellung in ihre „Eigenzeit“. Wenn die Künstlerin vom ‚Leben‘ ihrer Kunstwerke sprach, dann getrennt von ihrem eigenen.¹⁶

II.

Wie einleitend bemerkt, sind Fragen der historischen Selbstverortung ebenso wie die Auseinandersetzung mit Zeitgenossenschaft in der Gegenwartskunst zunehmend wichtig, ja zuweilen zu Leitmotiven künstlerischer Arbeit gewor- den. Tacita Dean etwa verfolgt seit Jahren das ‚Aus-der-Zeit-Fallen‘, also die Nicht-Übereinstimmung von Dingen bzw. Personen mit ihrer Zeit, als explizi- tes Thema. In mehreren ihrer Arbeiten hat sie das Verschwinden des Analog- films verfolgt, der zunehmend von der Digitaltechnologie verdrängt wird – zu Lasten, wie die Künstlerin meint, von künstlerischer Qualität und Ausdrucks- kraft. *The Green Ray* (1999) ist eine künstlerische Hommage an die Überlegen- heit des Films: Die Künstlerin versucht, ein optisches Phänomen der untergehenden Sonne, das digital nicht festzuhalten ist, auf Filmmaterial zu bannen. Der selbstverständlich ebenfalls auf Filmmaterial produzierte *Kodak* (2006) dokumentiert die Produktion der letzten Rollen 16-mm-Films kurz vor der Schließung einer der letzten Kodak-Filmfabriken im französischen Cha- lon-sur-Saône. In diesen und anderen Arbeiten ‚verabschiedet‘ Dean optische Phänomene, Technologien, Materialien, Dinge, die im Verschwinden begriffen sind, als würde in diesem Moment eine unverwechselbare, ja essentielle Art der Erscheinung möglich,¹⁷ ähnlich dem nie festzuhaltenden „Green Ray“, den nur das menschliche Auge, und, möglicherweise der Film, im Licht der unterge- henden Sonne zu erhaschen vermag. Deans Arbeiten ist ein melancholischer Duktus inne, der die Vergänglichkeit von Materialien und Phänomenen auf eine Weise thematisiert, die an den Abschied von Freunden denken lässt. Doch ist mit dieser weiteren Spielart des Konzepts der Lebenszeit künstlerischer Ar- beiten nicht alles erfasst, gibt es hier doch noch deutlichere Sprünge im Gefüge der biologistischen Metaphern als das bei Eva Hesses Werken der Fall war. *Bub- ble House (Exterior)*, eine großformatige Farbfotografie der verlassenen Bauruine des gleichnamigen Hauses, dessen eigenwilliger Entwurf sich dem Wunsch nach größtmöglicher Widerstandsfähigkeit gegen lokale Wirbelstürme ver-



Abb. 3: Tacita Dean, *Bubble House (Exterior)*, 1999, Farbfotografie, 99 x 147 cm, Centre Pompidou, Paris

dankt, entstand 1999 im Zuge einer Recherche der Künstlerin auf einer der Cayman Islands (Abb. 3). Dean war dorthin gekommen, um das Schiffswrack des Geschäftsmanns und Hochstaplers Donald Crowhurst zu fotografieren, der 1969 im Atlantik verschollen war. Diese Recherchen fanden im Kontext ihrer jahrelangen Auseinandersetzung mit dem Meer statt, einer mächtigen Metapher für verdichtete Zeit, Schicksal und Vergänglichkeit. Das *Bubble House*, unvollendet und unbewohnt gebliebenes Überbleibsel einer Technikutopie der 1960er Jahre, widerstand dieser naturhaften Metaphorologie auf für Dean faszinierende Weise: eine futuristische Neuerung, vorbei an ihrer Zeit entworfen und nun als Relikt einer Zeit belächelt, die nie die ihre war. Es ist unzeitgemäß, aber nicht einfach ‚veraltet‘ oder ‚verspätet‘ im Sinne eines kontinuierlich fortschreitenden Zeitverständnisses.¹⁸ „I court anachronism“, sagt die Künstlerin und meint damit nicht nur Dinge, die ‚falsch‘ auf dieser Zeitleiste positioniert sind, sondern auch solche, für die es keine eigene Zeit gibt oder je gegeben hat. Die Anachronie, mit der sich die Künstlerin auch persönlich identifiziert, kennzeichnet Dinge, Objekte und Techniken auf spezifische Weise, für die sich ihr Gebrauch des Begriffs „analog“ aufdrängt: „materiell“, „haptisch erfahrbar“, „ortsgebunden“, kurz: auratisch, und zwar durchaus im Sinne Benjamins.¹⁹ Geschichtlichkeit ist bestimmt durch Materialität, Physis, Präsenz und Aura; ein Werk muss altern, sich verändern, auch verloren gehen können. Die medialen Ausdrucksmittel dieses Geschichtsverständnisses sind der Analogfilm, die Zeichnung²⁰ und andere grafische Techniken, in denen sich Zeit und Materialität sichtbar einschreiben. In diesem Sinne arbeitet Dean mit einem klar konturierten künstlerischen Konzept von Zeitlichkeit, mit Medien, die sich der digitalen Dissemination ihrer Arbeiten widersetzen. Diese sind nur im jeweiligen Hier und Jetzt einzelner Ausstellungen rezipierbar, im letzten verbliebenen Präsenzmedium der Kunst.

Die in Deans Arbeiten zutage tretende doppelte Bezugnahme auf Geschichtlichkeit, motivisch wie konzeptuell, zeigt bereits die Vervielfachung von Geschichtsbezügen in der Gegenwartskunst.



Abb. 4: Joachim Koester, *histories*, 2003–05, Serie von 12 Silbergelatineabzügen, je 17,7 x 21,2 cm, hier: Robert Adams, Darwin Place, Colorado Springs, 1969, Galleri Nicolai Wallner, Kopenhagen

Explizit dem Aufspüren ‚konzeptueller Patina‘ ist die zwischen 2003 und 2005 entstandene Fotoserie *histories* des dänischen Künstlers Joachim Koester gewidmet.²¹ Dabei handelt es sich um Gegenüberstellungen fotografischer Arbeiten der 1960er und 70er Jahre, die bestimmte Orte und Schauplätze zeigen, mit Aufnahmen Koesters derselben Standorte. *Histories* wird als 12-teilige Fotoserie, bestehend aus sechs Bildpaaren, ausgestellt, wobei jeweils links eine Reproduktion der historischen Fotografien aus Büchern abfotografiert ist, rechts eine Aufnahme des darin gezeigten Standorts, die bemüht ist, den Bildausschnitt möglichst genau zu wiederholen (Abb. 4).

Die ‚historischen‘ Arbeiten stammen von Ed Ruscha (*1937), Robert Adams (*1937), Robert Smithson (1938–73), Bernd und Hilla Becher (1931–2007 bzw. 1934–2015), Gordon Matta-Clark (1943–78) und Hans Haacke (*1936). Koester hat sie aus Ausstellungskatalogen und Künstlerbüchern abfotografiert; die Buchseiten und die Tischunterlage sind jeweils sichtbar. Für die Fotografien – also sowohl für seine eigenen Schauplatzfotografien als auch für die Reproduktionen der historischen Fotografien – hat er eine Mittelformatkamera im Bildverhältnis 4:3 verwendet. So wird die Serie formal vereinheitlicht. Die technische und stilistische Diversität des ‚Originalmaterials‘ hat er sich dabei nicht nachzuahmen bemüht: Darunter sind bewusst ‚kunstlos‘ gemachte dokumentarische Kleinbildaufnahmen wie bei Hans Haacke und Gordon Matta-Clark; Robert Smithson hat eine Instamatic-Kamera verwendet; Robert Adams unter Einsatz einer ganz anderen, aus der Kunstfotografie stammenden Ästhetik im Mittelformat gearbeitet; Bernd und Hilla Bechers Bild ist eine Großformataufnahme unter Verwendung eines Teleobjektivs. Die gesamte

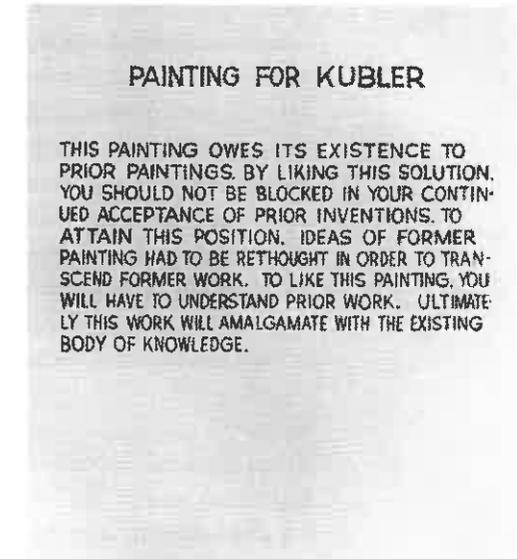
Serie ist zumindest zwei Mal als Buchbeitrag veröffentlicht worden, begleitet von einem Textkommentar, der den historischen Abstand zwischen den jeweiligen Aufnahmen der gezeigten Schauplätze unterstreicht. Wie Koester darin erläutert, bezeichnet der Titel *histories* zumindest zwei Geschichten: „Die Historie der konzeptuellen Fotografie und jene der abgebildeten Orte und Ereignisse.“²² Der Künstler tritt als Rezipient ebenso wie als Erbe der konzeptuellen Fotografie auf, wobei die Legitimität dieses Erbes ein zentrales Kriterium zur Interpretation und Beurteilung von *histories* wird. Bemerkenswert ist die Wiederholung nicht historischer Bildsprachen, sondern historischer Schauplätze: Die stilistischen und konzeptuellen Qualitäten der älteren Arbeiten und ihre Präsentationskontexte sind nicht erfasst. Indem Koester die Aufnahmen allzu ‚wörtlich‘ nimmt, zeichnet er nichts als die jeweiligen Motive auf, in einer Art temporärem Rückbau der Fotografie zu einem reinen Aufzeichnungsinstrument – all dies zugunsten formaler Ähnlichkeit, die bekanntlich ein irreführendes Vergleichskriterium in der Kunst ist.

In *histories* überlagern sich mehrere Zeitschichten: erstens die in Koesters Kommentar hervorgehobene historische Zeit der ersten Aufnahme, der Umstand, dass die Fotografien jeweils einen bestimmten Ort wiedergeben, der sich heute weniger oder mehr, teils zur Unkenntlichkeit verändert hat. Im Falle der Wiederholung der Aufnahme eines Stücks Randsteins, den Gordon Matta-Clark 1973 im Rahmen seines *Fake Estates*-Projekts gekauft hat, und dessen Umgebung sich kaum verändert zu haben scheint, äußert Koester Zweifel am dokumentierten Entstehungsdatum und damit auch an der Eigenhändigkeit der Fotografie (er mutmaßt, die Aufnahme könnte aus den 1980er Jahren stammen).

Eine zweite zeitliche Ebene ist mit der Datierung von *histories* eröffnet, den inzwischen ebenfalls historischen frühen Millenniumsjahren: Von den von Haacke dokumentierten Substandardmiershäusern in Manhattan stand schon damals nur noch eines. Die historische Industriearuine, die die Bechers in den 1970er Jahren fotografierten, trotz nach wie vor dem Fortlauf der Zeit. Das von Robert Smithson 1967 aufgenommene Golden Coach Diner war Dunkin' Donuts gewichen und fast nicht mehr wiederzuerkennen. Unmittelbar drängt sich die Frage nach weiteren Veränderungen auf, und damit befinden wir uns schon, drittens, in unserer Zeit bzw. in der jeweiligen Zeit der Betrachtung der Arbeiten.

Die Re-Fotografie des Golden Coach Diner entfaltet (ähnlich wie diejenige des Coal Breakers der Bechers) noch weitere historische Dimensionen: Smithsons Aufnahme entstand im Rahmen seines Passaic-Projekts, also einer fotografisch dokumentierten Reise durch seine Heimatstadt Passaic in New Jersey, die auf die ironische Gegenüberstellung ihrer ‚Monumente‘ mit den Ruinen Roms abzielt. Die an Intensität ganz andere historische Dichte einer US-amerikanischen Kleinstadt ist mit derjenigen der ewigen Stadt konzeptuell verwoben. Diese gewollt ‚falsche‘ Analogie ermöglichte Smithson, einen touristisch oder kunsthistorisch informierten, distanzierten Blick auf die Gewerbe- und

Abb. 5: John Baldessari, *Painting for Kubler*, 1966–68, Acryl auf Leinwand, 172,4 x 143,5 cm, Privatsammlung



Industriezone New Jerseys zu werfen und diese in der *longue durée* menschlicher Zivilisation zu betrachten.

Smithson gehört zu denjenigen Künstler*innen der 1960er Jahre, die sich am intensivsten mit Zeitmodellen befassten. Er begeisterte sich für George Kublers 1962 publizierte Essay *The Shape of Time*, der unter Künstler*innen sehr populär war. Kublers Aufsatz baute seinerseits auf das bereits erwähnte, auch von Benjamin rezipierte Buch Focillons, *Vie des formes*, auf, bei dessen erster englischer Übersetzung 1942 er mitgearbeitet hatte. *The Shape of Time* verfolgte die These, dass Kunstwerke eigene Formverläufe (Sequenzketten) hervorbrachten, die nicht kongruent mit chronologischen Zeitverläufen in anderen Lebensbereichen seien. Dieser Ansatz zur ‚Eigenzeitlichkeit‘ von Kunstwerken war vor allem gegen ikonologische Methodik und organisch-biologische Metaphern konzipiert, wie sie in der klassischen kunsthistorischen Stilgeschichte gängig waren.

Die daraus für die Betrachtung von Kunstwerken entspringende Komplexität hat John Baldessari in ironisch-pointierter Manier malerisch in einem *Painting for Kubler* in Szene gesetzt (Abb. 5), die zugleich die zentralen, in der Kunsttheorie der 1960er Jahre meistrezipierten Axiome des Essays zusammenfasst. Das Gemälde wird zu einer Gebrauchsanweisung seiner eigenen Betrachtung: Es erinnert an seine Stellung innerhalb einer durch ein Formalproblem verknüpften Sequenzkette daran, dass es nach Kublers Konzept nur eine von mehreren möglichen Lösungen darstellt: ein rein operational gedachtes Produkt innerhalb der Geschichte.

Die von Koester im Rahmen von *histories* entworfene Sequenzkette funktioniert anders bzw. anders falsch, sind doch seine Antworten auf historische

Kunstwerke rein formal verknüpft. Im Vordergrund steht weniger die Etablierung spezifischer Genealogien (also das gezielte künstlerische Anknüpfen an frühere Kunstwerke) als das Ziel, Heterochronien zu inszenieren, verschiedene Zeitlichkeiten nebeneinander zu multiplizieren: die Geschichtlichkeit des Dokumentarischen, die Geschichtlichkeit verschiedener Konzepte und fotografischer Techniken, die Geschichtlichkeit der Schauplätze, die der historischen Conceptual Art und der unterschiedlichen Geschichtsmodelle, die in ihr eröffnet wurden, und seine eigene künstlerische oder autobiografische Selbstverortung. Das alles unter gezielter konzeptualistischer Ausblendung von Aspekten der Materialität, die das Interesse an einer Vervielfachung von Zeitlichkeit jenseits von Lebensmetaphern noch unterstreicht.

III.

Heute scheint Kunstwerken die Verortung im Hier und Jetzt völlig abhandengekommen zu sein. Wir befinden uns inmitten eines weiteren medientechnologischen Umbruchs, in dem sie zu kommunikationstechnologisch überformten Digitalisaten geworden sind. Der US-amerikanische Künstler und Theoretiker Brad Troemel, selbst vor ein paar Jahren Betreiber des Online-Portals für Kunst, *The Jogging*, hat 2014 einen kritischen Aufsatz zur eigenen Praxis verfasst. Mit dem Verschwinden der Eckpfeiler bisheriger Kunstpraxis – Eigentum, Autorschaft, Kontextbezogenheit –, so Troemel, entstünden Strategien, diese Verluste wettzumachen. Künstler*innen gingen dazu über, sich in Aufmerksamkeitsökonomien einzuschreiben, innerhalb derer Kunstwerke Referenzobjekten gleichzusetzen seien, ohne physische Präsenz abseits fotogener Fluidität im ‚streaming feed‘ zu behaupten. „Artists [...] strategically manage perceptions of their work“.²³ Das war schon bisher eine wichtige Aufgabe erfolgreicher Künstler*innenschaft; im Zeitalter der Sozialen Medien ist dies bloß intensiver und sichtbarer geworden. Das Netz produziert also, wie Troemel es kurz formuliert (und er widerspricht hier idealistisch-utopischen Konzeptionen des Internets), „Artists without Art“.²⁴ Inzwischen ist *The Jogging* längst selbst Geschichte unter den vielen anderen Informations- und Präsentationsportalen im Netz, aber es finden sich genügend weitere lang- oder kurzlebige Beispiele, die die Transformation künstlerischer Arbeit vorantreiben. Durchstöbert man das Internet, so findet man ein wahlloses Nebeneinander, das jegliche logische Ordnung auszuhebeln vermag – was auf den ersten Blick den Eindruck erwecken mag, dass die Gegenwartskunst vor allem an einem Verlust an Geschichtlichkeit leidet.

Der Eindruck des Ordnungsverlusts ist natürlich berechtigt. Der Markt, dies ist keine neue Einsicht, nivelliert alle Kategorien, außer die von Aufmerksamkeit und Begehren. Dies ist aber nicht unmittelbar mit einem Verfall von Kunst oder mit dem Verlust der Geschichte verbunden. Die hier diskutierten Arbeiten zeigen das Gegenteil: eine gesteigerte Aufmerksamkeit für künstlerische Genealogien, ein reflektiertes Herumräumen in der Geschichte, ein He-

rausarbeiten von Aspekten der Dauer, Vergänglichkeit, Obsoleszenz, die Inszenierung von Anachronien und Heterochronien, die den pluralen Zeitlichkeiten der Gegenwart gerecht werden. Das in ihnen entworfene künstlerisch-historische Denken zeigt Sensibilität für die Heterochronien künstlerischer Arbeiten und für das Dilemma der anachronistischen Position auch der Kunsthistoriker*innen und Restaurator*innen, die sich mit den untoten Resten künstlerischer Arbeiten beschäftigen müssen.

Alle URL wurden zuletzt am 15. November 2022 geprüft.

- 1 Juliane Rebenitsch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 13.
- 2 David Joselit, *After Art*, Princeton, N. J. 2013.
- 3 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 1/2, Frankfurt a. M. 1991, S. 431–508, hier S. 437.
- 4 Ebd., S. 442.
- 5 Ebd., S. 437.
- 6 Helga Nowotny, *Eigenzeit: Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt a. M. 1989.
- 7 Henri Focillon, *Das Leben der Formen*, Berlin 1954, S. 100. Benjamins Notizen sind Teil des Konvoluts N im Passagen-Werk: Walter Benjamin, „Das Passagen-Werk: Aufzeichnungen und Materialien“, in: Benjamin 1991 (wie Anm. 3), S. 610 [N19a.1].
- 8 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, 2000, S. 13.
- 9 Vgl. Hubert Damisch, *Le jugement de Paris*, Paris 1992, S. 113–114 (meine Übersetzung).
- 10 Dan Karlholm, „Is History to Be Closed, Saved, or Restarted? Considering Efficient Art History“, in: ders. und Keith Moxey (Hg.), *Time in the History of Art. Temporality, Chronology and Anachrony*, New York/London 2018, S. 13–25, hier S. 16–18.
- 11 Aby Warburg, *Nachhall der Antike*, hg. von Pablo Schneider, Zürich 2012; Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010.
- 12 Cindy Nemser, „A Conversation with Eva Hesse (1970)“, in: Mignon Nixon (Hg.), *October Files*, Nr. 3, Eva Hesse, Cambridge/London 2002, S. 1–24, hier S. 18–19.
- 13 Vgl. Lucy Lippards Interview mit der Künstlerin: Lucy Lippard, *Eva Hesse*, New York 1976, S. 161.
- 14 Michelle Barger, „Thoughts on Replication and the Work of Eva Hesse“, in: *Tate Papers*, 8, Herbst 2007. (<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/thoughts-on-replication-and-the-work-of-eva-hesse>).
- 15 Vgl. den Beitrag von Carol Mancusi-Ungaro in diesem Band, S. 131–145.
- 16 Nemser 2002 (wie Anm. 12), S. 1–24, hier S. 18–19.
- 17 Wolfram Pichler, „Horizon and Line of Fate (with Tacita Dean and Leo Steinberg)“, in: Ausst.kat., *Tacita Dean. Seven Books Grey*, hg. von Achim Hochdörfer, Bd. 1, Tacita Dean, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Göttingen 2011, S. 5–15.
- 18 Tacita Dean, zitiert nach George Baker, „Artist Questionnaire: 21 Responses“, in: Rosalind Krauss und George Baker (Hg.), *October*, Nr. 100, *Obsolescence: A Special Issue*, Cambridge/London 2002, S. 26–27, hier S. 26.
- 19 Tacita Dean, „Analogue“, in: Ausst.kat., *Tacita Dean: Analogue: Drawings 1991–2006*, hg. von Theodora Vischer und Isabel Friedli, Basel/Göttingen 2006, S. 8–9, hier S. 8; Krauss und Baker 2002 (wie Anm. 18), S. 26.
- 20 Zu den verloren gehenden analogen Kulturtechniken zählt Dean explizit auch das Schreiben und Zeichnen per Hand, vgl. Dean 2006 (wie in Anm. 19), S. 8–9.
- 21 Zur ‚konzeptuellen Patina‘ vgl. die Einleitung von Irene Glanzer und Angela Matyssek in diesem Band, S. 7–18.
- 22 Joachim Koester, „histories“ (begleitender Werktext), in: Gabriele Schor (Hg.), *Open Spaces Secret Places. Werke aus der Sammlung Verbund*, Köln 2012, S. 54.
- 23 Brad Troemel, „Art After Social Media“, in: *Art Papers*, Juli-August 2013, S. 10–15, hier S. 13.
- 24 Ebd.

Bildnachweis

Alle © liegen bei den Künstler*innen, Fotograf*innen, Museen, Sammlungen und Verlagen

Umschlag:

Foto Irene Glanzer, mit freundlicher Genehmigung des MUSEUM MMK FÜR MODERNE KUNST, Frankfurt am Main. Erworben mit großzügiger Unterstützung der Schenkung Margarethe und Gustav Kober, Frankfurt am Main, zuvor als Dauerleihgabe am MMK, © Martin Honert / VG Bild-Kunst Bonn 2023.

Irene Glanzer und Angela Matyssek:

Abb. 1 in: Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992, S. 113, Abb. 55. **Abb. 2** in: Ausst.-kat.: *Karin Sander Gebrauchsbilder*, Kunstmuseum St. Gallen u. a., hg. von Konrad Bitterli, Bonn 2011, o. S., Nr: 18, © Karin Sander / VG Bild-Kunst, Bonn 2023. **Abb. 3** in: Ausst.kat., *Walead Beshty. Works in exhibition*, hg. von Lynn Kost, MAMCO Genf, Köln/London 2020, Detail aus Umschlaginnenseite, © Walead Beshty.

Ursula Haller:

Abb. 1 in: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/SA_33842-Jan_van_Dyk_%28ca._1690-1769%29.jpg

Eva Kernbauer:

Abb. 1 in: Ausst.kat., *Eva Hesse – Sculpture*, Elisabeth Sussmann (Hg.), The Jewish Museum, New York, NY, New Haven, CT [u. a.]: Yale Univ. Press, 2006, S. 25, © Estate of Eva Hesse. **Abb. 2** in: Barry Rosen und Renate Petzinger (Hg.), *Eva Hesse. Catalogue Raisonné*, Volume II: Sculpture, Wiesbaden/New Haven: Yale University Press, 2006, S. 305. © Estate of Eva Hesse. **Abb. 3** in: Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, David Joselit (Hg.), *Art since 1900, Modernism Antimodernism Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004, S. 717, © Tacita Dean. **Abb. 4** in: Ausst.kat., *Open spaces, Secret places, Werke aus der Sammlung Verbund*, Gabriele Schor (Hg.), Museum der Moderne Salzburg Mönchsberg, Köln: König 2012, S. 59, © Joachim Koester. **Abb. 5** in: Pamela Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004, S. 241, © John Baldessari.

Pia Gottschaller:

Abb. 1: Foto Autorin, © Frank Auerbach. **Abb. 2:** Foto Autorin, © Frank Auerbach. **Abb. 3:** Foto Autorin, © Liz Deschenes. **Abb. 4:** Foto mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und Campoli Presti, London/Paris, © Liz Deschenes. **Abb. 5:** Foto Autorin, © Cy Twombly Foundation. **Abb. 6** und **7:** Fotos mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Campoli Presti, London/Paris, © Christian Bonnefoi / VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Irene Glanzer:

Abb. 1: Foto Maria Lassnig Stiftung © Maria Lassnig Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2023. **Abb. 2:** Foto Nicole Wilhelms, BStGS, © Maria Lassnig Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2023. **Abb. 3:** Foto Studio Semotan, © Elfie Semotan, © Maria Lassnig Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2023. **Abb. 4:** Diagramm von Jürgen Wadum, Mau-