

# KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG WEITFÄHIGEN



Restaurierung  
für Gemälde, Kunst

er

Johanna Runkel (Hrsg.)

Universität für angewandte Kunst Wien  
Institut für Konservierung und Restaurierung  
UNESCO Chair on Conservation and  
Preservation of Tangible Cultural Heritage  
Salzgries 14  
1070 Wien

Mit Beiträgen von

Sabine Haag, Ruth Horak, Eva Kernbauer,  
Sabine Ladstätter, Ferdinand Schmatz,  
A-Wien

Projektleitung

„Edition Angewandte“ für die Universität  
für angewandte Kunst Wien:  
Anja Seipenbusch-Hufschmiel,  
Barbara Wimmer, A-Wien

Content and Production Editor für den Verlag  
Katharina Holas, A-Wien

Lektorat

Marina Brandtner, A-Semriach  
Viktoria Horn, A-Utzenaich

Layout, Covergestaltung und Satz  
studio VIE – Anouk Rehorek,

Christian Schlager, Lena Thomaka,  
Julia Lackner, Franziska Meister, A-Wien

Schriften

Monument  
Sometimes Times  
Suisse Book

Papier

Munken Lynx Rough  
Gmund Urban Cement Dust

Druck

Holzhausen, die Buchmarke  
der Gerin Druck GmbH  
Gerinstraße 1–3  
2120 A-Wolkersdorf

Library of Congress Control Number: 2021934390

Bibliografische Information der Deutschen  
Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeich-  
net diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bib-  
liografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die  
dadurch begründeten Rechte, insbesondere  
die der Übersetzung, des Nachdrucks, des  
Vortrags, der Entnahme von Abbildungen  
und Tabellen, der Funksendung, der Mikro-  
verfilmung oder der Vervielfältigung auf  
anderen Wegen und der Speicherung in  
Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch  
bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbe-  
halten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes  
oder von Teilen dieses Werkes ist auch im  
Einzelfall nur in den Grenzen der gesetz-  
lichen Bestimmungen des Urheberrechts-  
gesetzes in der jeweils geltenden Fassung  
zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungs-  
pflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen  
den Strafbestimmungen des Urheberrechts.

ISSN 1866-248X  
ISBN 978-3-11-074471-2

e-ISBN (PDF) 978-3-11-074671-6

© 2021 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# EIGENLIEBEN UND EIGENZETTEN

Beitrag zur  
Festschrift für Gabriela Krist

Sir John Soane's House, eines der bestbesuchten Museen Londons, beherbergt ein Durcheinander an Objekten verschiedener Kulturepochen: Gemälde von Rokoko bis Romantik, Architekturmodelle, ägyptische Sarkophage, Grafiken, Kleinskulpturen und vieles mehr, entsprechend der umfassenden „curiosity“ seines Besitzers (Abb. 1). Leben und Sammlung sind untrennbar ineinander verwoben. Das Museum ist das autobiografische Vermächtnis des Londoner Architekten Sir John Soane (1753-1837), der sein Wohnhaus, bestehend aus drei nebeneinander liegenden Häusern, zum Wohle von „amateurs and students“<sup>1</sup> bereits zu Lebzeiten der englischen Öffentlichkeit vermacht hatte. Die Auflage bestand darin, die Sammlungspräsentation so weit wie möglich unverändert zu lassen, etwa die historischen aufklappbaren Zwischenwände, durch die es bis heute möglich ist, in dem knapp 15 m<sup>2</sup> großen „Picture Room“ 118 Gemälde zu präsentieren.

Auch abgesehen vom Vermächtnis seiner Sammlung war es Soane ein Anliegen, sein Andenken geordnet zu hinterlassen. „At home all day, very wet and dreary alone sorting and destroying papers! Put thy house in order for thou shalt surely Die“<sup>2</sup>, notierte er 1831 in sein Tagebuch (wobei seine Intentionen jenseits dieser frommen Mahnung auch weltlicher Natur waren, verfolgte er doch über Jahrzehnte einen erbitterten Erbschaftsstreit mit einem seiner Söhne). Bei seinem Tod im Januar 1837 hinterließ Soane drei versiegelte Möbel bzw. Räume in seiner Wohnung, die erst 1866, 1886 und 1896 geöffnet werden sollten. Was die Trustees des Sir John Soane's Museum an den jeweils vorgegebenen Daten vorfanden, erinnert an die 610 *Time Capsules*, die Andy Warhol in den letzten 13 Jahren seines Lebens aus Alltagsgegenständen für die Nachwelt zusammenstellte: Zeitungsausschnitte, Bücher, ungeordnete Briefe und Rechnungen, Visiten- und Einladungskarten, ein altes Kartenetui, ein neues Notizbuch, ein paar Stücke Holz, ein paar Stücke Glas, ein Lampenschirm in seiner Verpackung, falsche Zähne, eine Haarlocke, drei Lottierescheine, ein Scheckbuch aus den Jahren 1804-1812, ein Freimaurerhandschuh, zwei Pamphlete, die Soane über sein Familienleben publiziert hatte, eine Ausgabe seiner 1835 gedruckten Lebenserinnerungen sowie eine weithin zirkulierende Satire über Soanes Sammelleidenschaft, publiziert 1796 unter dem treffenden Titel *The Modern Goth*.<sup>3</sup>

Das Sir John Soane's Museum als Gesamtkunstwerk birgt bis heute einiges an kuratorischen und restauratorischen Herausforderungen, die nach dem Konzept einer umfassenden Sammlungspflege verlangen, einer der Schwerpunkte der Tätigkeit Gabriela Krist's. Als Leiterin der Studienrichtung Konservierung und Restaurierung hat sie seit ihrer Berufung im Jahr 1999 praktisch und wissenschaftlich entscheidend zu diesem wichtigen Teilbereich der präventiven Konservierung beigetragen, und zwar aus dem Blickwinkel kontextbezogener kulturwissenschaftlich-kunsthistorischer Bildung, der ihre Arbeit prägt.<sup>4</sup> Die Objekte isoliert von einander oder von ihrer Umgebung zu behandeln, wäre ein empfindlicher Verlust. Umso mehr gilt dies für die erwähnte persönliche Hinterlassenschaft Soanes, dessen „Ordnungssinn“ deren Komplexität eher akzentuierte, als sie ins Reine zu bringen. Verschiedenste Objekte, Artefakte und Dokumente von unterschiedlichem

historischem, persönlichem, ästhetischem Wert wollen bis heute jeweils erfasst, verstanden, erhalten, präsentiert werden. Wenn das Museum oder das Leben selbst zum Kunstwerk gerät,<sup>5</sup> dann ist ein umfassender konservatorischer und restauratorischer Blick gefragt, der die Grenzen kategorisierenden Denkens sprengt.

## KATEGORIEN

Im Zeitalter permanenter globaler Zirkulation haben Dinge störende Eigenschaften. Sie brauchen Platz und sind mitunter schwer von einem Ort zum anderen zu bewegen. Zweifelhafte ist oft ihre Relevanz, Verwertbarkeit und Provenienz. Nicht nur ihre Ursprünge können im Dunklen liegen, auch die Ordnungskategorien, denen sie zugeordnet werden, sind möglicherweise längst obsolet. Um diesen Unwägbarkeiten und der damit einhergehenden Sperrigkeit gegenüber historiografischen Kategorien zu begegnen, hat die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Ordnungsdisziplin Auswege eronnen: Nicht zufällig waren die Blüten der Kunstgeschichte weniger solche der Kunst als solche ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Die Entstehung der Reproduktionsstichwerke, der Fotografie und des Digitalen unterstützten das Bestreben, Ordnung zu schaffen und durch säuberlich getrennte Kategorien, gleiche Skalierung und bessere Handlichkeit Vergleiche und Überblicke zu ermöglichen. Die professionelle Zwickmühle aus wissenschaftlicher Ordnung und den diese immer wieder sprengenden Kunstwerken, in denen sich KunsthistorikerInnen bewegen müssen, hat Erwin Panofsky mit dem ihm eigenen Witz skizziert, als er über einen Ausstellungsbesuch in Venedig Anfang der 1930er-Jahre an seinen Kollegen Fritz Saxl schrieb: „Trotz meiner Abneigung gegen Original-Kunstwerke fand ich die Tizian-Ausstellung sehr schön.“<sup>6</sup>

Die Zusammenarbeit mit Gabriela Krist gibt mir immer wieder Gelegenheit, an Panofskys selbstironisches Bonmot zu denken. Gleich zu Beginn meiner Tätigkeit an der Angewandten wurde ich in zahlreiche Projekte der unermüdbaren Kollegin eingebunden, konnte an ihren Initiativen und Ideen teilhaben und fand in ihr eine vielgeschätzte und erfahrene Sparring-Partnerin für unterschiedlichste Vorhaben und Ziele. Unser Arbeitsumfeld gibt uns regelmäßig Gelegenheiten zur übergreifenden Zusammenarbeit aus unterschiedlichen Perspektiven. Dabei habe ich nicht nur vieles über die materialbezogenen Aspekte von Kunstwerken erfahren und das komplexe technische und chemische Wissen schätzen gelernt, das schon so manchen kunsthistorischen Blick korrigiert hat, sondern daraus auch grundsätzliche Konsequenzen für mein Verständnis der historiografischen Aspekte der Kunstgeschichte gewonnen. Denn die Auseinandersetzung mit Konservierung und Restaurierung zwingt regelmäßig dazu, die Bedeutung der Dinge über die der Kategorien zu stellen.

Immer wieder treffe ich dabei auf Objekte, die die ihnen zugewiesenen Kategorien sprengen oder gleich eigene mithringen, wie diejenigen Sir John Soanes. Eines der ersten Projekte, die ich mit Gabriela Krist durchführen konnte, betraf die Aufarbeitung einer Porträtsammlung der österreichischen Erzherzogin Maria Anna, der ältesten Tochter von Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen.<sup>7</sup> Dieses im Hinblick auf Gattung, Datierung und Funktion vergleichsweise

homogene Konvolut ist nur ein Teil einer weitaus umfassenderen Hinterlassenschaft Maria Annas in dem von ihr gestifteten Klagenfurter Elisabethinenkonvent, für die Gabriela Krist's MitarbeiterInnen getreu dem umfassenden Gedanken der Sammlungspflege neben einem Restaurierungskonzept auch ein Schaudepot entwickelt haben. So wie Sir John Soanes Nachlass ist auch Maria Annas Hinterlassenschaft heterogen: Sie enthält medizinische Rezepte, unsignierte, an sie adressierte Liebesbriefe, eine Abschrift einer ihr gewidmeten komischen Oper, Heiligenbildchen, Gemälde, Kleider und vieles mehr. In Klagenfurt wird neben dem Porträtkonvolut auch ein Ensemble privater Objekte gezeigt, darunter Rosenkränze mit Haarlocken der Geschwister Maria Annas, Elfenbein-Drechselarbeiten ihres Vaters, Gebetsbüchlein, Hofkleider, Fächer, ein Fingerhut und zwei „Familienalben“ (Abb. 2-3), die vom sozialen Gebrauch von Porträtm miniaturen im 18. Jahrhundert Zeugnis geben. Es handelt sich um zwei in Leder gebundene Tableaus, deren mit Samt überzogene Innenseiten Platz für Bildnisminiaturen von Familienangehörigen und engen Verwandten aus Pastell, Öl und Email bieten (Abb. 4). Der Wert dieser Objekte lässt sich auf unterschiedliche Weise kategorisieren und bemessen: kultur-, kunst-, medienhistorisch, persönlich, ästhetisch, materiell ...

Dieses eigenwillige „Durchwandern“ verschiedener Ordnungskategorien illustriert die nicht auflösbare Vermengung von Kunst und Leben, Ding und Dokument, Privatem und Öffentlichem, die seit Andy Warhol noch weitere KünstlerInnen der Gegenwart beschäftigt hat. Die Arbeiten des dänischen, in Vietnam geborenen Künstlers Danh Võ<sup>8</sup> kosten die Lust am Aufgreifen dieser verschiedenen Kategorien im Detail aus, indem er nicht nur sein eigenes Leben, sondern auch das seiner gesamten Familie, ja auch das ihrer Wertgegenstände, in den Dienst der Kunst stellt. Das vom Künstler entworfene *Oma Totem* (2009) etwa ist zusammengesetzt aus einer Waschmaschine, einem Kühlschranks, einem Fernseher und einem Kreuzifix; allesamt Dinge aus dem persönlichen Besitz der Großmutter des Künstlers, die sie nach ihrer Flucht nach Europa (in ihrem Fall nach Deutschland) als Grundaustattung erhalten hatte. Übertragen in die Form eines Bodenreliefs aus Granit und Marmor wird es einmal ihren Grabstein auf dem Familiengrab in Kopenhagen bilden (*Tombstone for Nguyen Thi Ty*, 2010), bisher war es noch in Kunstinstitutionen, etwa dem Kunsthaus Bregenz und dem Schweizerischen Kulturinstitut in Rom, zu sehen. Auch der zukünftige Grabstein von Danh Võs Vater Phùng Võ, ein schwarzer Stein mit dem goldenen Schriftzug „Here lies one whose name was writ in water“ (nach John Keats), ist heute ein museales Objekt, zu sehen im Minneapolis Sculpture Garden (*Tombstone for Phùng Võ*, 2012). Er befindet sich im Besitz des Walker Art Center, muss aber nach dem Tod des Vaters an die Familie zurückgegeben werden. Wie in Phùng Võs Testament festgehalten, wird das Museum im Gegenzug ein goldenes Kreuzifix an einer Kette sowie drei Gegenstände aus dem persönlichen Besitz des dann Verstorbenen erhalten: ein Dupont-Feuerverzeug, eine Rolex-Uhr und einen Siegelring der US-Army. Diese Gegenstände, die der Vater nach seiner Ankunft in Dänemark als westliche Statussymbole erwarb, sind (jetzt noch) in der Arbeit *If you were to climb the Himalayas tomorrow* (2005) zusammengefasst und

spielen, gemeinsam in einer Vitrine präsentiert, museale, quasi-religiöse und konsumistische Inszenierungen und Wertzuschreibungen durch (Abb. 5). Ihr performatives Eigenleben lässt an eine endlose Reihe von Reinkarnationen oder Transsubstantiationsvorgänge derselben Objekte in unterschiedlichen Rollen, Zuständen und Intensitäten denken. Man wird im Ausstellungsraum quasi Zeugin, wie persönliche Gebrauchsgegenstände für einen befristeten Zeitraum zu Kunstobjekten werden, um dann weitere Zustände und Funktionen einzunehmen.

### FIGENZEITLICHKEIT

Die immer wieder feststellbare Inkompatibilität der Dinge mit den sie ordnenden Wertkategorien hat Auswirkungen auf einen weiteren Aspekt, der mich als Kunsthistorikerin besonders beschäftigt: auf ihre Zeitlichkeit. Findet man auf einem Dachboden, zum Beispiel in einer versiegelten Kommode, Dinge vor, so entstammen sie der Vergangenheit. Doch was bedeutet es, zu sagen, dass ein Kunstwerk – der Gegenwart – Spuren der Vergangenheit aufweist? In welchem Verhältnis stehen diese Vergangenheit und diese Gegenwart zueinander? Spricht man, wie Georges Didi-Huberman, von einem „Nachleben“ eines Kunstwerks, wie lässt sich dann feststellen, ob es *jetzt* gerade lebt oder noch nicht bzw. nicht mehr? Nicht alle Kunstwerke sind für „ihre“ Gegenwart gemacht, und auch die Frage, welche Lebensdauer ihnen zugeschrieben wird, ist oft gar nicht so leicht zu beantworten. Zwar mag die Verwendung bestimmter Materialien etwas über die intendierte Dauerhaftigkeit eines Kunstwerks aussagen: Porphyroder Marmor verleihen Monumenten schon allein kraft ihrer Materialästhetik Langlebigkeit. Performative oder andere ephemere Werkformen wiederum versuchen sich der Dauerhaftigkeit zu entziehen. Selbst Formate, die in Bezug auf ihre Dauer mit konkreten Angaben hantieren, so wie „zeitbasierte“ Film- und Videoarbeiten, können die ihnen inhärenten Zeitangaben durch Loops aushebeln oder durch extreme Überlängen jegliche Konsumierbarkeit sprengen, wie im Falle von Douglas Gordons *24 Hour Psycho* (1993) oder Christian Marclays *The Clock* (2010). Zumindest seit der documenta 11, als die Dauer aller gezeigten Filme die Ausstellungsdauer von 100 Tagen überstieg, ist vor allem im Audiovisuellen die zeitliche Überfrachtung von Ausstellungen der Regelfall. (Wie die deutsche Kunsthistorikerin Susanne von Falkenhausen zu Recht geklagt hat: „Ich schaue mir gerne Dokumentarfilme an, aber doch nicht alle auf einmal!“<sup>9</sup>)

Die Kunstgeschichte hat sich in regelmäßig wiederkehrenden Ausnahmefällen durchaus sensibel gegenüber der komplexeren Facette der Geschichtlichkeit von Kunstwerken gezeigt und historiografische Konzeptionen entwickelt, um den zeitlichen Ambiguitäten und Heterochronien von Kunstwerken und möglichen Nicht-Übereinstimmungen zwischen der Form eines Kunstwerks und der ihr zugehörigen bzw. zugeordneten Zeit gerecht zu werden. „Eigenzeitlichkeit“ (Helga Nowotny<sup>10</sup>) ist ein Kunstwerken grundsätzlich inhärentes Potenzial – 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. Der bereits genannte Erwin Panofsky hat Letzteres in dem 1944 publizierten

Aufsatz „Renaissance and Renascences“ (in etwa: „Die Wiedergeburten der Renaissance“) verfolgt. Hubert Damisch hat das Bekenntnis zur Eigenzeitlichkeit der Kunst als Abkehr von einer seit der Antike tradierten Übereinkunft beschrieben, davon nämlich, dass das Verhältnis des Kunstwerks (bzw. eines Ereignisses, einer Handlung) zur Zeit als eine einfache Beziehung zu denken sei, „wie ein Behältnis und sein Inhalt: die Geschichte findet statt in der Zeit, sie schreibt sich in sie ein und entfaltet sich in ihr. [...] 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. [...] Kunst [...] kümmert sich nicht um solche Fragen und vergleichbare Skrupel; sie nimmt ihr Material, wo sie es finden kann (was nicht heißt: zufällig), und verwendet es ihren eigenen Zwecken entsprechend, wobei sie es häufig ganz absichtlich von seinen Entstehungskontexten abbringt.“<sup>11</sup>

Wenn Eigenzeitlichkeit eine grundlegende Eigenschaft von Kunstwerken ist, so sind davon potenziell auch diejenigen hier besprochenen Objekte berührt, deren ästhetischer Status nur ein kurzfristig und vorübergehend eingenommener ist. Mit dem selbstbestimmten Durchwandern der Kategorien ist ein selbstbestimmtes Durchwandern der Zeiten verbunden, das neben Damisch auch Georges Didi-Huberman (in Anlehnung an Aby Warburg), Alexander Nagel und Christopher Wood beschäftigt hat und seit längerer Zeit eines meiner eigenen Forschungsinteressen bildet. Dass ich nicht nur persönlich, sondern auch fachlich so intensiv von der Zusammenarbeit mit Gabriela Krist und der Blickweise der Konservierung und Restaurierung profitiere, ist abseits meiner tiefen persönlichen Sympathie daher nur plausibel. Dies betrifft das von ihr vertretene und verteidigte umfassende, Natur- wie Kulturwissenschaftlichen einschließende Verständnis des Fachs und berührt grundsätzliche Fragestellungen der Historiografie und der methodischen Verankerung meines Faches. Denn RestauratorInnen, deren Aufmerksamkeit immer zuallererst dem Material gelten muss, arbeiten an der Quelle des Wissens, dass die Dinge über den Kategorien stehen und dass deren Wirksamkeit inhaltlich wie zeitlich begrenzt ist. Dies anzuerkennen, bedeutet, mit dem Eigenleben und den Eigenzeiten der Dinge umgehen zu können. Dass dies wiederum gerade einer Persönlichkeit wie Gabriela Krist so gut gelingt, die in ihrem eigenen Leben die verschiedensten Kategorien und Ordnungszusammenhänge mühelos durchwandert, sie je nach Situation temporär eingehen, aber oft auch auf eleganteste Weise gesprengt hat, ist immer wieder eine Freude miterleben zu können.

Eva Kembauer ist Universitätsprofessorin für Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie studierte an der Universität Wien und promovierte 2007 an der Universität Trier. 2010 war sie Fellow bei eikones NFS Bildkritik, Basel. Sie verbrachte Forschungsaufenthalte am Yale Center for British Art, am Centre allemand d'histoire de l'art, Paris und am Asia Art Archive, Hongkong. 2011–2012 erhielt sie das APART\_Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Sie veröffentlichte Publikationen zur Geschichtlichkeit der Gegenwartskunst (*Kunstgeschichtelichkeit*, 2016), zur Kunst seit den 1960er-Jahren und zur Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte, zur Kunstkritik und zu Publikumskonzeptionen im 18. Jahrhundert (*Der Platz des Publikums*, 2011; *Höfische Porträtkultur im 18. Jahrhundert*, 2016). Und zur künstlerischen Historiografie in der Gegenwart (*Art, History, and Anachronic Interventions since 1990*, 2021).



Abb. 1 Sir Joan Soane's House



Abb. 2



Abb. 2-3 Objekte aus der Sammlung der Elisabethinen in Klagenfurt: Elfenbein-Drechselarbeiten und Fächer aus dem Besitz der österreichischen Erzherzogin Maria Anna



Abb. 4 Tableau mit Bildnisminiaturen von Familienangehörigen und engen Vertrauten aus dem Besitz der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (Sammlung der Elisabethinen in Klagenfurt), Pastell, Öl und Email



Abb. 5 Danh Võ. *If you were to climb the Himalayas tomorrow*, in der Ausstellung *Take My Breath Away*, 2018, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

- 1 Sir John Soane's Museum London, Trustees, in: <https://www.soane.org/about/trustees>, Zugriff am 13.1.2020
- 2 Tagebuch von Sir John Soane, Eintrag vom 31. März 1831, zitiert nach: Palmer, S., Sir John Soane. *Rewriting A Life*, in: *Libraries & the Cultural Record* 44/1/2009, S. 65–81, S. 76
- 3 Ebenda
- 4 Vgl. die Schriftenreihe des Instituts für Konservierung und Restaurierung, besonders das umfassende Grundlagenwerk: Krist, G. (Hrsg.), *Collection Care. Sammlungspflege, Konservierungswissenschaft. Restaurierung. Technologie*, Band 12, Wien 2016
- 5 Zu Künstler- bzw. Sammlermuseen vgl. Gamboni, D., *The Museum As a Work of Art. Site Specificity and Extended Agency*, in: *Kritische Berichte* 33/3/2005, S. 16–27
- 6 Brief von Erwin Panofsky an Fritz Saxl, zitiert nach: Wagner, M., *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Visuelle Argumente bei Panofsky und Warburg*, in: Wagner, M./Böhme, H. (Hrsg.), *Schwarz-Weiß als Evidenz. With Black and White You Can Keep More of a Distance*, Frankfurt am Main/New York 2015, S. 126–144, S. 139
- 7 Ein Ergebnis ist der von Aneta Zahradnik und mir herausgegebene Bildband *Höfische Porträtkultur*: Kernbauer, E./Zahradnik, A. (Hrsg.), *Die Bildnisse der Erzherzogin Maria Anna (1738–1789)*, Edition Angewandte, Berlin 2016
- 8 Der Geburtsname des Künstlers lautet eigentlich Võ Trung Ky Danh; von den dänischen Behörden wurde „Danh“ als Vorname, „Võ“ als Nachname angenommen. Der Name Danh Võ entstand – ein Umstand, den der Künstler in dem Projekt *Vo Rosasco Rasmussen* (2003) aufgriff, in dem er Freunde heiratete (und sich wieder scheiden ließ), um ihre Namen dem eigenen hinzuzufügen.
- 9 Von Falkenhausen, S., *Too Much Too Fast*, in: <https://frieze.com/article/too-much-too-fast>, Update 1.11.2014, Zugriff am 13.1.2020
- 10 Nowotny, H., *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt am Main 2000
- 11 Vgl. Damisch, H., *Le jugement de Pâris*, Paris 1992, S. 113–114 (Übers. d.A.); Vgl. zu einer von Damisch ausgehenden Auseinandersetzung mit diesem anachronischen Analysemodell: Mengoni, A. (Hrsg.), *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini* (= *Carte Semiotiche*, 1, Oktober), Florenz 2013