Reines Konstrukt oder Symptom der Krise des Realitätsbegriffs?

Authentizität in der bildenden Kunst der Moderne. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK, Zürich, 27./28. Oktober 2011; Programm: http://www.khist.uzh.ch/neuzeit/res/conf/zurich11f.html

Was die Postmoderne mit Konzepten von Aneignung, Kopie, Reenactment, Simulacrum und dem Spiel mit der Fälschung zu überwinden suchte, habe sich als überraschend resistent erwiesen: Es handle sich um Authentizität, und sie als bloßes Konstrukt zu entlarven, sei gescheitert, so der Text der Einladung zum Kolloquium. Die derzeit häufige Verwendung dieses Begriffs verursacht jedoch gewisse Abnutzungserscheinungen, und so wurde Authentizität sogar schon zum Unwort des Jahres 2010 vorgeschlagen und vom Literaturbetrieb bereits zur Hölle gewünscht. Der ubiquitäre und schillernde Begriff hat seit der Mitte des 20. Jh.s in allen gesellschaftlichen Bereichen Konjunktur (Susanne Knaller/Harro Müller, *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006), und seine Relevanz für die Kunstwissenschaft angesichts eines mächtigen und durchgestylten Kunstbetriebes erklärt sich fast von selbst.

Das zweitägige Kolloquium hatte sich zum Ziel gesetzt, Authentizität systematisch zu befragen und begründete das Thema mit der starken Zunahme der Anrufung des Begriffs, welche eine Krise des Realitätsbegriffs anzeige. Dass Authentizität dadurch eine definitorische Unschärfe erhalten habe, erlaube der Kunstwissenschaft, hier einen Nachholbedarf an kritischer Befragung eigener Maßstäbe anzumelden. Den von Knaller und Müller etablierten Krisenbegriff bearbeiteten 16 Vorträge in den Bereichen künstlerischer Gegenstand, Urheber und Rezeption.

AUTHENTIZITÄT IM AUFRISS

Roger Fayet lenkte nach der Begrüßung den Blick auf die Grundlage jeder wissenschaftlichen Tätigkeit, die Authentizität ihrer Quellen sowie die Gefahr, der entauthentifizierenden Dynamik des Internets aufzusitzen. Dies illustrierte er mit einem Wikipedia-Eintrag über den Künstler Prospero Frescobaldi, genannt „Ardinghello", eine komplette Erfindung, basierend auf einer fiktiven Biographie eines Renaissance-Künstlers von Wilhelm Heinse von 1787, der innerhalb einer Stunde als Zitat in einer Publikation auftauchte. Damit hat Fayet auch eines der ältesten Felder des Missbrauchs vorgeblicher Authentizität angesprochen: das der Echtheit von Urkunden und Dokumenten, welche seit ihrer Verschriftlichung an der Schwelle zur Neuzeit speziell in Legitimationsvorgängen zentral ist. „Ausführung, Urheberschaft", seltener „Selbst- oder Verwandtenmörder" wie auch „zuverlässig, richtig" bedeuten die altgriechischen Wörter „authentis, authentikos", auf die der Begriff der Authentizität zurückgeht. Die Bedeutung setzte sich in gesellschaftlichen Machtstrukturen als konstitutiv fort, bis der Begriff in der Aufklärung im Individuationsprozess über Konzepte von Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit in der Moderne des 19. Jh.s speziell in den Bereichen der Kunst seine heutige Dimension erlangte. Der verbreitete Gebrauch von „Authentizität" lasse sich ab der Mitte des 20. Jh.s konstatieren und stelle sich über die subjektive Dimension künstlerischen Handelns als referentielles Phänomen dar. Mit Eigenhändig-

keit und ästhetischer Qualität künstlerischer Arbeit komme eine moralische Komponente von „wahr und richtig" ins Spiel. Das konkrete Problem bezieht sich nach Fayet auf die Objektauthentizität, an die sich zwar Expertenwissen anschließt, die aber den Kunstgegenstand in den Mittelpunkt stellt.

Dies verweist indirekt auf den empirischen Authentizitätsbegriff, der in allgemeinen Authentizitätstheorien (z.B. Jürgen Habermas, Zur Architektonik der Diskursdifferenzierung. Kleine Replik auf eine große Auseinandersetzung, in: Dietrich Böhler/Matthias Kettner/Gunnar Skirbekk [Hgg.], *Reflexion und Verantwortung. Auseinandersetzungen mit Karl-Otto Apel*, Frankfurt a.M. 2003, 44-64; Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity*, Cambridge/Mass. 1992; Alessandro Ferrara, *Modernity and Authenticity. A Study of the Social and Ethical Thought of Jean-Jacques Rousseau*, New York 1993) als Bereich des Ästhetischen mitdiskutiert wird, welche aber die Verknüpfung/Nichtverknüpfung von moralischem und Authentizitätsdiskurs betonen. Die Subjektauthentizität beansprucht für die Akteure des Kunstbetriebs, die Urheber und die Rezipienten gleichermaßen Gültigkeit. Die Objektauthentizität des Kunstgegenstandes kann zudem in eine materielle (z. B. Malerei) und eine mediale (wie Foto, Film, Video und elektronische) Kunst unterteilt werden, um auf die Medienvielfalt zu reagieren.

DER WERT DER AUTHENTIZITÄT

Materielle Authentizität in der Beziehung zwischen Geld und Kunstwerk verband Barbara Nägelis und Roger Fayets Vorträge. Fayet analysierte Piero Manzonis Werk „merda d'artista" von 1961, ein Multiple in Form eingedosten Künstlerkotes, verkauft zum damaligen Preis seines Gewichtes in Gold, womit Manzoni materielle Wertvorstellungen der Gesellschaft attackierte, deren Endpunkte er in radikalem Kurzschluss zueinander in Beziehung setzte. Was als authentische Geste von künstlerischer Immanenz im Zusammenhang mit der damaligen Diskussion um Körpergrenzen und Abjektion gedacht war, wird heute nur noch als historische Provokation wahrgenommen. Manzonis spekulative Reduktion auf die geniale Geste des Künstlers als Wertzuweisung hat sich jedoch bewahrheitet, denn für eine dieser Büchsen wird heute ein Tausendfaches ihres ursprünglichen Preises bezahlt.

Das Thema der enormen Wertsteigerung im Kunsthandel bewegte auch Barbara Nägeli, wobei es hier um Fälschungen im großen Stil ging, denen trotz neuester Methoden auch Experten zum Opfer fallen. Und das nicht ohne Folgen, denn unter dem Einfluss des millionenschweren Kunstmarktes im Authentifizierungsprozess der Zu- und Abschreibungen erhalten Expertenurteile ein solches Gewicht, dass Fehlbeurteilungen unterdessen justiziabel geworden sind. Gegenstand gerichtlicher Auseinandersetzung kann hierbei auch die Definition des authentischen Zustandes eines Kunstwerks sein, welches vom Künstler intentional einem Zerfallsprozess unterworfen wurde. Angela Matyssek nahm einen konservierenden Eingriff in ein zerfallendes Inselbild von Dieter Roth zum Anlass, über die Autorisierungspolitik von Künstlern und Nachlassverwaltern nachzudenken. Auf die Veränderung des Inselbildes reagierte Roth mit Entzug der Signatur; unterdessen stellt sich für Museen angesichts seines riesigen, allmählich sich zersetzenden Werkes die Frage des Umgangs damit, denn die Werkabsicht durchkreuzt den Auftrag des Museums und verändert den Wert des Kunstwerks. Matyssek sah im Ringen um Authentizität eine Problematik der konservierten oder auch reproduzierten Werke, welche im ausschließlichen Werterhalt als „commodity" ihre ursprüngliche Aussage verlieren würden.

Dass hinter solchen Überlegungen ein diffuser Aurabegriff lauert, wurde nicht diskutiert, wie auch die Rolle der Kunstgeschichte unerwähnt blieb, die für eine Erzählung von ephemerer Kunst zumindest Teile einer zeitbedingten Authentizität rekonstruieren kann. Das Kunst durchaus auch „commodity" ist, beschäftigte Theresa Ende: Sie behandelte anhand von Wilhelm Lehmbrucks plastischem Werk Fragen nach Original und Authentizität. Dabei stellte sie die Entstehung eines authentischen Images von Künstler und Werk als Gratwanderung vor; wie keine anderen Künste

hatten die plastischen aufgrund direkter Körperabgüsse und Kopien mit dem Vorwurf zu kämpfen, unecht, unauthentisch zu sein. Als Kunst ohne Original präsentierte Tabea Lurk Probleme von Restaurierung und Authentizität in computerbasierten Kunstformen, wo die Werklogik eigentlich von vorne herein in einem binären Code festgelegt ist. Mit diesem Kern oder Core sind jedoch auch Erscheinung, Materialität sowie Produktionsbedingungen wie zum Beispiel durch ein vernetztes Kollektiv zu einem authentisch zu konservierenden Gesamten verbunden.

MEDIALE VERUNKLÄRUNG

Mediale Authentizität hätte eigentlich einer eigenen Tagung bedurft, denn in den meisten Vorträgen war der mächtige Mediendiskurs stets präsent und schien mit Begriffen von Authentizität am heftigsten zu kollidieren. Versuche, in Fotografie, Videoinstallationen usw. Authentizität zu verorten, verdeutlichten hier die Krise des Realitätsbegriffes mehr, als zu seiner Klärung beizutragen, worauf Volker Wortmanns Vortragstitel „Dark side of the Media" hinwies. Die Überlagerung der Authentizitäten von Dokument, Subjekt und Referenz erzeuge einen permanent variablen Diskurs, der sich zudem innerhalb des Medienwechsels von der Malerei zur Fotografie hin zur Digitalfotografie manifestiere. Dass deren Infra- und Metadaten ihr eine historisch verbürgte Qualität und Autorität sicherten, stellte er in den Zusammenhang mit dem berühmten Täterfoto aus Abu Ghraib; offen blieb jedoch die Frage, ob diese Daten nicht ebenso in einem Vorgang von Destabilisierung und Reinstaurierung von Authentizität verändert werden können wie bei Retuschen in propagandistischer analoger Fotografie.

Elisabeth Fritz folgte der These, Authentizität nicht als Zustand, sondern als Ergebnis eines zeit- und ortsgebundenen Beglaubigungsprozesses zu verstehen. Rineke Djikstras Werk verkörpert in ihren Augen die Arbeit am Authentischen, besonders wenn sie, wie in „The Buzz-Club" Jugendliche am Ort ihres Abendvergnügens wie Testpersonen vor einer weißen Fläche tanzen lässt und sie dabei filmt. Fritz betonte Djikstras Bestreben, mit der erkennbaren Versuchsanordnung, dem Zeigen des Settings, eine Authentizität des Momentes zu erzeugen. Ein ähnliches Vorgehen stellte Wolfgang Brückle bei der Entstehung von Jeff Walls „Best Shot" von 2004/2005 fest. Während Djikstra im Setting und der Dauer Authentizität festhalten will, versuchte Jeff Wall dies zu erreichen, indem er seine Modelle ein Jahr vor der Fotografie am Ort der Aufnahme leben ließ. Brückle betonte in diesem Verfahren das Element der Dauer, welche die Künstlichkeit dokumentarisch, also authentisch werden lasse. Beide Verfahren synthetischer Bilderzeugung lassen überdies an Strategien der Malerei denken. In Regine Pranges Vortrag über Godards Dekonstruktion des Imaginären stand ein revolutionärer Begriff von Authentizität zur Diskussion, der die Fragmentierung des Körpers thematisierte, welcher nur durch den Ich-Begriff zusammengehalten werde. Die Stills aus „une femme mariée" von 1964, die Prange zeigte, signalisierten einerseits zeitgenössische Medienkritik durch die wirkliche Fragmentierung in Bild und Handlung, jedoch unbemerkt auch den nach wie vor männlich dominanten Blick, der in dieser kinematografischen Dekonstruktion Regie führte.

SELBSTEDITIONEN

Dass sich Künstler des auf sie gerichteten Blickes zunehmend bewusst werden, sah Wolfgang Kemp in Tracey Emins Selbstdarstellung, beziehungsweise ihrer allmählichen Kontrolle dieser Darstellung gespiegelt. Mit Emins „Alle, mit denen Ich je geschlafen habe" von 1963-1995 (1995), einem Zelt, an dem im Inneren die Namen derer aufgeklebt sind, mit denen die Künstlerin sexuell und nichtsexuell das Bett geteilt haben will, stellte Kemp die künstlerische Selbstdarstellung als Wandel vor, welcher sich von einer Auslöschung des Ichs bei Andy Warhol, der abwertenden Darstellung als Chiffre wie in Robert Morris' „I" bis zur multiplen Persönlichkeit mit Diffusion des Genders bei Urs Lüthy zu einer Art Beicht- oder Bekenntniskunst, der „confessional art", entwikkelte, wie auch bei Nan Goldin und Sara Lucas zu sehen. Damit sei zudem auf die Medienindustrie verwiesen, welche, wie die britische, Privatestes

öffentlich mache und einen Kult des Authentischen in jeder Form zelebriere. Unreflektierte Geständnisse könnten nicht erst seit facebook mit dem beabsichtigten „Bild von sich" kollidieren. Kemp stellte fest, dass Tracey Emin die Namen im Zelt redigiert habe, so dass hier, ausgehend von erlittener Authentizität, ein Bild, ein Konstrukt entworfen werde. Dass die Künstlerin zur Professorin für Confessional Art an der European Graduate School (EGS) berufen wurde, sei dann einerseits die Bestätigung ihres Erfolges und mithin des Willens zur selbstbestimmten Authentizität, andererseits künstlerisch aber ein Widerspruch, denn Lebensinhalte könnten kaum gelehrt werden.

Das Thema der Selbstedition behandelte auch Bettina Gockel anhand des Fotokünstlers Wolfgang Tillmans, dessen frühe Fotografien aus seinem Lebensumfeld im Stil der „embedded photography" ebenfalls Aspekte von Bekenntniskunst aufweisen. Gockel registrierte ausgehend hiervon Veränderungen sowohl in Tillmans' Bildproduktion als auch in seiner Selbstinszenierung und benannte Elemente in der sich wandelnden Erscheinung des Künstlers, welche zusammengefasst als Nobilitierungsprozesse erscheinen, die denen eines Barockkünstlers vergleichbar seien. Dazu gehören der Bruch mit seinen früheren Fotografien und die Findung einer klassischen Bildsprache – vom abstrakten Großformat zum Zitat von barokken Stilleben, in denen Blick- und Bildstrategien früherer epistemischer Systeme emuliert werden. Aus dieser Zeit stammen auch Konzepte von Selbstinszenierung im Atelier und der eigenen Ausstellung im Museum. Die damals üblichen Mittel der medialen Vergewisserung spiegeln in heutiger Form für Tillmans das Resultat eines Wechsels der sozialen Schicht und restituieren dem Künstler eine neue Authentizität.

DAS VERTRAUEN DES REZEPIENTEN

Wenn Authentizität als Ergebnis eines zeit- und ortsgebundenen Beglaubigungsprozesses zu verstehen ist, kommt der Rezeption als glaubender oder nicht glaubender Instanz eine wichtige Rolle zu. Regina Wenninger thematisierte diesen Glauben beziehungsweise Unglauben als Vertrauen des Betrachters: Ist eine Rezeption überhaupt sinnvoll ohne Vertrauen in die Ernsthaftigkeit des Künstlers, war ihre Frage. Um das Problem des Vertrauens in der zeitgenössischen Kunst zu erhellen, verglich Wenninger Canalettos „Rückkehr des Bucintoro" mit Carl Andres „Timber Piece". Dabei verwies sie auf die Differenz der ikonologischen Indikatoren und stellte fest, dass bewährte Kriterien der Betrachtung und damit des Vertrauens bei Minimal Art wohl nicht greifen können. Diese Unsicherheitserfahrung hatte etwa Stanley Cavell diagnostiziert, als er angesichts des Dilemmas bei der Konfrontation mit neuer Kunst eine Art Vertrauensvorschuss in die Ernsthaftigkeit, beziehungsweise Authentizität künstlerischer Absicht forderte (vgl. Cavell, *Music Discomposed* (1967) und *A Matter of Meaning It* (1967), in: ders., *Must we mean what we say. A Book of Essays*, Cambridge/New York 1998).

Historische Distanz zur Kunst wurde hier der Zeitgenossenschaft gegenübergestellt, die mangels Kenntnissen und epistemischer Distanz auf affektive und moralische Reaktionen zurückgeworfen werde. Michael Frieds *Art and Objecthood* (1967) wurde zwar in diesem Zusammenhang erwähnt, aber nicht näher diskutiert. Dabei könnte Frieds Begriff von Theatralität im Sinne von Nichtauthentizität ein Hinweis auf seine affektive Reaktion auf Minimal Art sein. Theatralität, ein Begriff, den er in Kenntnis von Cavells Theorien entwikkelte, bildet hier durchaus ein moralisches Urteil. Dies jedoch war eine Fragestellung, die auf dem Kolloquium ebenso wenig produktiv bearbeitet wurde wie das Spannungsfeld von Rezeptionsästhetik und Produktionsästhetik, obgleich die beiden Ansätze für ein Vertrauen des Betrachters speziell von zeitgenössischer Kunst einen signifikanten Unterschied markieren – tritt doch in der Produktionsästhetik die Ernsthaftigkeit und Authentizität des Künstlers betont in den Vordergrund.

JUREK ZABA, lic. phil.
Wartstr. 14, CH-8032 Zürich,
jurek.zaba@bluewin.ch

65. Jahrgang / Heft 4 / April 2012

KUNSTCHRONIK

Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege

Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München
Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e.V.

Inhalt

TAGUNG

Authentizität in der bildenden Kunst der Moderne. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK, Zürich, 27./28. Oktober 2011 — **166**
Jurek Zaba

REZENSIONEN

Bénédicte Gady, L'Ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique — **170**
Matthieu Lett

Clare Robertson, The Invention of Annibale Carracci — **175**
Henry Keazor

Marcia B. Hall, The Sacred Image in the Age of Art. Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio — **180**
Ulrich Pfisterer

AUSSTELLUNGEN

Robert Smithson *Broken Circle/Spiral Hill.* 40 years. CBK Emmen, 17.9.-27.11.2011; Museum für Gegenwartskunst Siegen, 4.3.-28.5.2012 — **183**
Sigrid Ruby

Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Mailand, Palazzo Reale, 22.9.2011-29.1.2012 — **187**
Simone Westermann

NEUE FUNDE

Bunte Gräber: Ludwig I., Klenze und der griechische Freiheitskampf — **193**
Claudia Denk, Stefan Simon, John Ziesemer

FORSCHUNGSPLATTFORM

Die Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937-1944/45. Internationale Tagung zur Freischaltung der Forschungsplattform „GDK Research", Zentralinstitut für Kunstgeschichte/Haus der Kunst, München, 20./21.10.2011 — **201**
Hanns Christian Löhr

MITTEILUNGEN DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER

XXXII. Deutscher Kunsthistorikertag, Greifswald, Ernst-Moritz-Arndt-Universität, 20.-24. März 2013: Call for papers — **205**

Veranstaltung — **211**
Ausstellungskalender — **211**

Beilagenhinweis: Diese Ausgabe enthält die Beilage „Die Sammlung Würth", Deutschordensmuseum, Bad Mergentheim