

Eigennutz : das Interesse von Künstlern am Werkkatalog

Autor(en): **Schneemann, Peter J.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **62 (2005)**

Heft 3-4: **Sammlungskataloge und Werkverzeichnisse**

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169741>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Eigennutz. Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog*

von PETER J. SCHNEEMANN

Die Danksagung darf nicht fehlen. Der Kunsthistoriker, der den Katalog erstellt hat, bedankt sich für die Unterstützung, die er durch Künstler oder Künstlerin erfahren hat. Ebenso hat der Künstler zu danken, denn die Kunstgeschichte hat seinen Auftrag zufriedenstellend ausgeführt.

Mal hat der Künstler das Projekt wohlwollend unterstützt, mal, wie im Falle Ilya Kabakovs,¹ massgeblich mitfinanziert. Er hat das Layout gestaltet. Er hat Datierungen korrigiert, die Autorschaft auch von frühen Projekten retrospektiv auf seine Frau erweitert. Er hat Fotografien für die Dokumentation selektiert, Werke gewichtet, Fakten aufgenommen oder ausgeschlossen. Der Künstler arbeitet an seinem eigenen Werkverzeichnis mit, ganz im Sinne einer wiederholten Geste der Autorisierung, die seine Souveränität gegenüber der Kunstgeschichte, historiografischen Diskursen und kritischer Rezeption bestätigt.

Wir haben es hier mit einer Geste zu tun, die einzelne künstlerische Manifestationen zu einem Ganzen zusammenfügt und auf das Moment der Entwicklung als verbindendes und synergetisches Argument rekurriert.

Die Kunstgeschichte kennt für diese Geste zahlreiche, auch frühe Beispiele. Die Reihe führt gattungsübergreifend von Claude Lorrains «Liber veritatis»² über Paul Klees Werklisten,³ die «Mitarbeit» Emil Noldes und Edward Hoppers, Dieter Roths⁴ megalomanes Unternehmen der auf 40 Bände angelegten «Gesammelten Werke» bis zu komplexen Projekten der Gegenwart, etwa von Gerhard Richter, Bernhard Luginbühl,⁵ Tomoko Takahashi, Marina Abramović, Heimo Zobernig⁶ oder Silke Wagner,⁷ um nur einige zu nennen.

Diese immer zahlreicher werdenden Kooperationen und Überschneidungen zwischen kunsthistorischem Pflichtenheft und künstlerischer Motivation mögen ebenso ideal wie problematisch erscheinen. Gerne werden sie im Kontext der These einer fortschreitenden Auflösung der klassischen Rollen- und Aufgabenverteilung im Kunstbetrieb der Gegenwart angeführt. So wie Künstler und Kuratoren gegenseitig ihre Selbstdefinition vertauschen, so tritt der Künst-

ler auch als sein eigener Dokumentarist, als Archivar und Hüter seines Werks auf.

Wenn gegenwärtig das unmittelbare Engagement von Künstlerinnen und Künstlern in der Produktion von Werkverzeichnissen zum Regelfall geworden ist, dann stellt sich natürlich die Frage nach der Rolle der Wissenschaft: Wie soll sich die objektive, distanzierte, kritische Position noch mit den Interessen der Künstlerschaft vertragen?

Schnell ist der Verdacht formuliert, mit dem diesen Kooperationen begegnet wird: Der Künstler, so die allgemeine Annahme, steigere damit seinen Marktwert. Niemand wird abstreiten, dass mit der Entstehung eines Catalogue raisonné nicht nur die Grundlage der wissenschaftlichen Bearbeitung eines künstlerischen Werkes geschaffen wird, sondern auch eine Würdigung stattfindet. Die eigentliche Relevanz des Themas und die Möglichkeit einer Differenzierung ergeben sich jedoch erst, wenn das künstlerische Interesse am Prozess der Ordnung, Auflistung und Reproduktion als Sprache des Werkkatalogs in Verbindung gesetzt wird mit einer sich wandelnden künstlerischen Praxis. In der Reflexion der Potenzen dieser Gattung drängen sich Befragungen des Status eines Kunstwerkes, des Seriellen und der künstlerischen Selbstdefinition auf.

Im Folgenden soll die Frage nach dem Interesse von Künstlern an der Gattung des Werkkatalogs unter drei verschiedenen Perspektiven diskutiert werden: Werkkonstruktion, Selbstdokumentation und Kontrolle.

Werkkonstruktion

Mit der Mitarbeit an seinem Werkkatalog stellt der Künstler das Einzelwerk in den Kontext des eigenen Gesamtwerkes. Damit gliedert er es in eine Narration ein. Diese Narration verweist bedeutungstiftend auf das Einzelwerk zurück. Die stärkste rhetorische Wirkung in dieser Einordnung entfaltet die chronologische Reihe. Sie ist es, die sowohl eine stilistische Entwicklung als auch Kohärenz und Bruch zu demonstrieren vermag. Das Einzelwerk präsentiert sich als Resultat eines vorherigen Ringens und Suchens und als Schlüsselmoment einer neuen Findung. Im Zusammenhang mit den es umgebenden Werken wird es zum Stellvertreter einer grösseren Leistung. Aus dieser Einbindung kann der Begriff des Meisterwerks abgeleitet werden, als Konstrukt, das alle Züge des Œuvre in sich

* Überarbeiteter Nachdruck des unter dem gleichen Titel publizierten Beitrags in: JULIA GELSHORN (Hrsg.), *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwart. Akten zur internationalen Tagung «Kunstgeschichte der Gegenwart schreiben» der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz, 11. und 12. Oktober 2002, Winterthur* (= Kunstgeschichten der Gegenwart 5), Bern 2005, S. 205–221.

vereint, die bisherigen Leistungen wie auch die zukünftigen.⁸ Die biografische und die formale Narration führen zu einem Stilbegriff, der kausale Linien zeichnet und Gruppen bildet. So kann die Argumentation auch umgedreht werden, denn es entsteht ein Œuvrebegriff, der eine Qualität und eine Leistung als Abstraktum in sich fasst, die kein Einzelwerk zu erreichen vermag.

Gerade Werkverzeichnisse zeitgenössischer Künstler sind als eine Absage an das Meisterwerk zu lesen. Visuell können die Implikationen eines veränderten Status des Einzelwerkes in jenen Fällen nachvollzogen werden, in denen Künstler mit Reproduktionen ihrer Arbeiten operiert haben. Ich verweise hier auf die Art und Weise, wie etwa das «Liber veritatis» angelegt ist. Lorrains Zeichnungen nach seinen Gemälden gleichen die variierenden Formate an. Sie fokussieren einerseits auf eine Gesamtanlage der Komposition und andererseits auf Details, welche die spezifische Leistung einer Bildfindung wiedererkennen lassen.⁹ Diese Stellvertreterfunktion der Reproduktionszeichnung für das abwesende Werk hat eine eigene Tradition, in die auch das Journal Edward Hoppers einzuschreiben ist.¹⁰ Wir werden sehen, dass in der Auseinandersetzung zeitgenössischer Künstler mit den Implikationen einer Werkzusammenstellung die Frage nach der Reproduktionsgestaltung an Bedeutung gewonnen hat.

Die Vorstufe der Präsentation der Sinneinheit «Œuvre» bildet die Retrospektive. Die Rückschau auf das eigene Gesamtwerk wurde von der Künstlerschaft eingesetzt, um die Würdigung einer Leistung einzufordern, die über einige Jahre gereift sei. Als Rezeptionsanweisungen, in denen der persönliche Leidensweg, die Opfer der Autorschaft mit der Präsentation der Bilder und Skulpturen verwoben wurden, finden sich diese Konstruktionen etwa in der Geschichte des Ausstellungskünstlers zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Man mag hier an solche tragische Beispiele wie den englischen Historienmaler Benjamin Robert Haydon denken.¹¹

Immer wichtiger ist bei derartigen Ausstellungen der Katalog geworden, der die Konstruktion eines Werkes mit einem Verzeichnis, einer Vita und einem Diskurs massgeblich stützt. Die Übergänge zu einem Catalogue raisonné sind dabei fließend. Die Retrospektive ist der Ort, an dem ein Œuvre als Gesamtleistung entworfen wird, um später einmal in genau dieser Gattung revidiert zu werden.¹²

In diesem Kontext entstehen Künstlerbücher,¹³ die in ihrer Gestaltung visuelle Schlüsselqualitäten eines Œuvre im Sinne eines auf Wiedererkennbarkeit angelegten Labels aufgreifen. Man mag hier etwa an den als Werkverzeichnis angelegten Katalog denken, der anlässlich der Ausstellung Bernhard Luginbühls 1972 in Zürich entstand.¹⁴ Durch die Eisenbindung wurde er zu einem Luginbühl-Objekt, dem das Sammlerinteresse gilt.

Die Verselbständigung des Werkkatalogs zu einem Kunstobjekt, mit dem ein Künstler die Spielregeln einer Gattung der Kunstliteratur konzeptuell mit seinem Werkbegriff zu verbinden vermag, demonstrierte Damien Hirst

1997.¹⁵ Die von ihm konzipierte Werkmonografie verknüpft in einer übersteigerten typografischen Gestaltung die Bildung von Werkgruppen mit der Präsentation von Zitaten, die zu Slogans werden. Man mag kaum von Reproduktionen sprechen, denn wir haben es mit Pop-ups und Fold-outs zu tun. Der Katalog stellt sich als interaktiver Laborkasten dar, mit dem das Werk und dessen Rezeption sowie Biografie und Selbstdarstellung lustvoll und subversiv erkundet werden können. So erscheint die Aneinanderreihung von Illustrationen seiner «dot-paintings» im Stil eines kritischen Werkverzeichnisses (Abb. 1) als Selbstkommentar, der in Verbindung gebracht werden

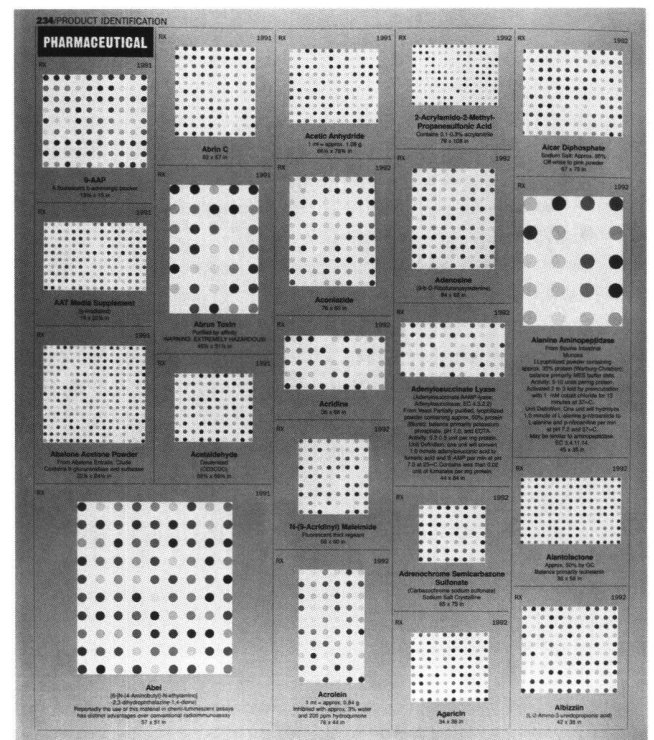


Abb. 1 Damien Hirst, *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, hrsg. von Robert Violette, London 1997, S. 234.

muss mit der Frage nach der Originalität seiner Bildfindungen und deren Variationen. Schliesslich hat Hirst verschiedentlich rechtliche Schritte gegen die Verwendung von bunten Punkten in der Werbung als Verletzung seines Copyrights eingeleitet.

Die aufgezeigte Attraktivität des Werkverzeichnisses gewinnt eine ganz eigene Relevanz in Hinblick auf die Entwicklungen künstlerischer Praxis. Die Manifestation eines Zusammenhanges im künstlerischen Schaffen als Katalogobjekt muss auf ihre Bedeutung für eine prozessorientierte und konzeptuelle Kunstpraxis befragt werden. Zwei inein-

ander greifende Aspekte treten dabei immer stärker in den Vordergrund: derjenige der Dokumentation des Konzeptes und derjenige des Seriellen.

Manifestiert sich die einzelne *inventio* nicht mehr primär in einem auratischen Objekt, so nimmt das Werkverzeichnis einen immer bedeutenderen Stellenwert an. Erst in der Dokumentation vermögen die Autoren temporären Installationen, Interventionen oder Performances eine dauerhafte Gestalt zu geben. Immer wieder bietet sich das neue Werkverzeichnis von Kabakov als höchst interessantes Beispiel an. Kabakov setzte eine Form des Verzeichnisses um, das als Grundlage die «Idealformen», die «Archetypen» seiner Installationen wählt (Abb. 2). Konsequenter finden

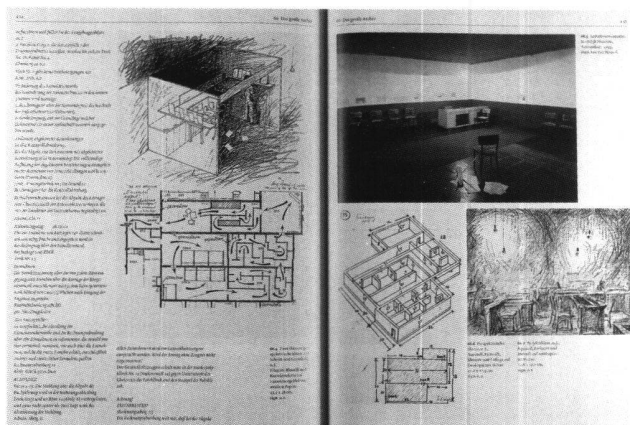


Abb. 2 Ilya Kabakov: Installationen 1983–2000. Werkverzeichnis, hrsg. von Toni Stooss, Düsseldorf 2003, S. 434–435.

sich unter den Katalogeinträgen zunächst Idealzeichnungen und eine konzeptionelle Beschreibung. Die unterschiedlichen Realisierungsformen an verschiedenen Orten, dokumentiert durch fotografische Aufnahmen, versteht der Künstler als nachgeordnete Variationen des katalogisierten Konzeptes. Dokumentiert sind nicht nur die Umsetzungen, die konzeptuelle Ebene zeigt den Charakter einer Partitur an. Der Künstler vermag die Rahmenbedingungen der Realisationen mit ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten und auch die mehr oder weniger erfolgreichen Rezeptionsabläufe auszublenden. Beschreibung und fragmentarische Dokumentation haben einen höheren Status als die eigentliche Realisation. Gerade temporäre und damit transitorische Arbeiten erhalten in ihrer selektiven Rekonstruktion durch ein Werkverzeichnis eine neue Aura. Verstärkt wird dieser Umstand durch die Beziehung zwischen transitorischer Intervention, selektiver und idealisierter Dokumentation im Werkverzeichnis und schliesslich kunstgeschichtlicher Historiografie. Denn als Bezugspunkt für Letztere kann immer nur die Dokumentation dienen.

Bei der Frage nach der Beziehung zwischen Werkverzeichnis und zeitgenössischer künstlerischer Praxis kommt der zweite Aspekt, derjenige des Seriellen, hinzu. Ich möchte hier auf die Strategie des Sammelns und des Recyclings verweisen. Hans-Peter Feldmann bezieht mit seinen Arbeiten dezidiert Stellung zur Idee der ständigen Neuerfindung und Neubildung von auratischen Einzelbildern. Er definiert sich als Sammler und Kombinatoriker von Fremdbildern. Die Absage an die Idee, neue Bilder und Objekte zu erfinden, zugunsten des Gestus des Findens und Sammelns findet ihre logische Folge in der Aufwertung des Werkverzeichnisses. Das Werkverzeichnis bildet hier den Kontext, der die Gesten der Selektion, der Typologie, des Inventars und des Mappings als künstlerische Position fassbar werden lässt.

Deutlich wird dieser Aspekt auch bei Werkverzeichnissen in der Form von Bildersammlungen, die mit der Typologie des visuellen Index operieren, wie diejenigen von Wolfgang Tillmans aus dem Jahre 2003.¹⁶ Der Künstler bezeichnet Ziel und Prozess als «stocktaking»: Er trifft aus seinem bisherigen Schaffen eine Auswahl, die er auf das Format 6 x 6 cm vereinheitlicht. Als visuelle Vorlage diente ein ostdeutscher Sammlungskatalog. Die exakten Informationen, etwa zum Format der vorliegenden Abzüge, werden vom Künstler bewusst unterschlagen. Gleichzeitig werden Kategorien gebildet und die Narration beginnt wie eine Schöpfungsgeschichte (Abb. 3). Es sind Bilder, die Tillmans als Kind vom Mond aufgenommen hat: «Nr. 1 Mond 1978». Die Publikation geht auf ein «Inventar» von 250 Aufnahmen zurück, das der Künstler ab 1994 mit Hilfe von Farbkopien anfertigte. Verschiedene Chronologien der Werkfindung überschneiden sich dabei: Wann das Foto aufgenommen und wann es vom Künstler als Werk bezeichnet wurde. Die Endgültigkeit der Festbeschreibung lehnt Tillmans ab.

Selbstdokumentation

Das dominante kunsthistorische Verständnis des Werkverzeichnisses ist geprägt von der Vorstellung einer nachgeordneten Fragestellung: Die kritische Würdigung und Revision einer Ansammlung von Einzelmanifestationen vor dem Hintergrund einer künstlerischen Gesamtleistung setzt voraus, dass der Autor verstorben ist oder zumindest ein Alter erreicht hat, das eine Rekapitulation des Geleisteten im Sinne eines Rückblickes sinnvoll erscheinen lässt. Die Zusammenstellung eines Werkkorpus würde hier den Übergang beschreiben zwischen der Produktion auf der einen Seite und Einordnung der gesammelten Einzelleistungen in die Geschichte auf der anderen Seite. Fasst man das Moment des Werkverzeichnisses stattdessen als Moment der Dokumentation auf, dann stellt sich sehr schnell heraus, dass dieses Bild des Retrospektiven revidiert werden muss.

Die damals 32jährige Tracey Emin gab bereits ihrer ersten Einzelausstellung 1994 in der Londoner Galerie

«White Cube» den Titel «My Major Retrospective». Die Ausstellung versammelte neben Fotografien ihrer frühen, von ihr zerstörten Malerei auch persönliche Gegenstände.¹⁷ Die Dokumentation künstlerischer Entwicklungsschritte überschneidet sich bei Emin mit Elementen eines Tagebuches und der Ansammlung von Gegenständen, die auf die Intimsphäre der Künstlerin verweisen. In dieser künstlerischen Praxis dient die Selbstdokumentation der Konstruktion eines künstlerischen Subjektes.

Boris Groys hat den möglichen Zusammenhang beschrieben, der zwischen der potenziellen Geschwindigkeit in der Kunstproduktion einerseits, durch das Readymade-Verfahren etwa oder die Fotografie, und der auktorialen Beherrschung des Kunstwerkes andererseits festzustellen ist.¹⁸ Während Groys eine daraus folgende «Sehnsucht nach Subjektivität» konstatiert, sehe ich den übersteigerten Akt der Selbstdokumentation als den momentan dominierenden Reflex.

Dieser Reflex behauptet die Souveränität des Künstlers, beschwört die Macht der Definition und der Freiheit und misstraut ihr im gleichen Atemzug. Der Akt der Aufzeichnung realer oder auch fiktiver künstlerischer Manifestationen bildet eine eigenständige Werkebene, die nicht mehr nachgeordnet stattfindet, sondern prospektive Züge annimmt. Tomoko Takahashis Ausstellung in der Kunsthalle Bern 2002 demonstrierte eine solche Symbiose. Während die Ausstellungsräume von einer temporären Gross-Installation ausgefüllt wurden, zeigte die Künstlerin im grossen Vorraum ihr Œuvreverzeichnis als «work in progress» – Seite für Seite mit billigem Klebeband an die Wand befestigt. Die ausgestellten Seiten des Katalogs erschienen zusätzlich als eine Art Faksimiledruck in der Funktion eines Ausstellungskataloges (Abb. 4). Handgeschriebene Notizen, Notepads, geklebte und geheftete fotografische Dokumente bilden darin eine chronologische Reihe von Werkdokumentationen, die alle dem gleichen Schema folgen: «title», «when», «where», «curators», «others»: «The Catalogue of all most [sic] all the works done by Tomoko Takahashi» (Abb. 5).¹⁹ Der Katalog endet mit einigen leeren Seiten, die mit den Eckdaten der aktuellen Ausstellung in der Kunsthalle Bern überschrieben sind: «what: At the time of writing this page (13th October, 2002) the work is NOT AT ALL. I am still gathering material». Ergänzende Blätter, die in den Katalog eingeklebt werden konnten, lieferte sie nach.

Die fortlaufende Veräusserung der Selbstdokumentation als Parallelität zwischen der Konstitution eines künstlerischen Selbst und einem Werkbegriff scheint in engem Zusammenhang zu stehen zur Prozessorientierung künstlerischer Praxis. Als Moment der Selbstreferenzialität verweist die Ebene der Dokumentation auf eine neue, weiterführende Arbeitsphase.

Nicht zufällig hiess das Werkverzeichnis der Performances von 1969–1997, das in Zusammenarbeit zwischen Marina Abramović und Toni Stooss anlässlich der Ausstellung im Kunstmuseum Bern entstand, «Artist Body».²⁰ Die biografischen Verweise, die mit der eigenen Werk-

geschichte verknüpft werden, stellen die körperliche Selbsterfahrung der Künstlerin ins Zentrum. Die Arbeit am eigenen Werkverzeichnis bildete die Grundlage für konsequente Projekte wie die Performance «The Biogra-

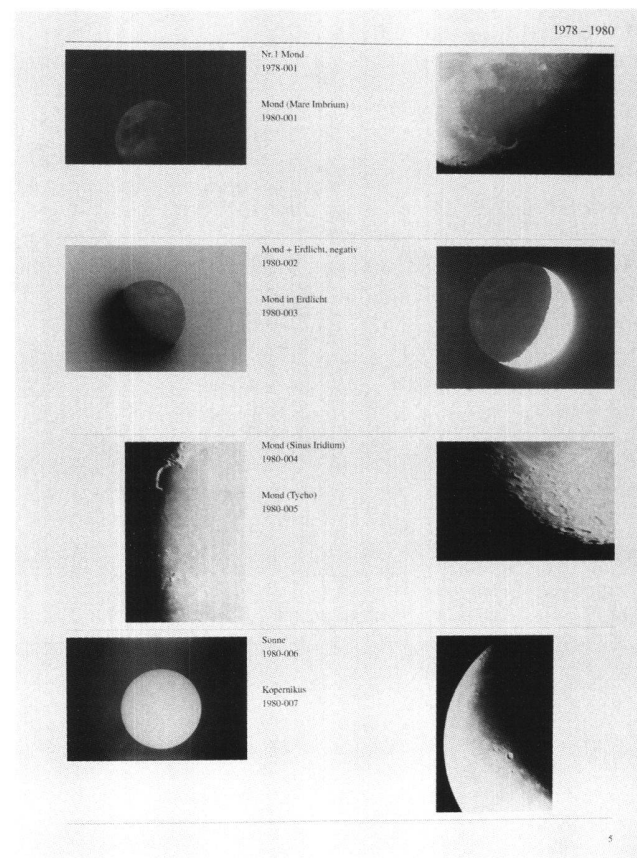


Abb. 3 Wolfgang Tillmans, *If one thing matters, everything matters*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 5.

phy».²¹ Es mag eine der Konsequenzen aus der selbstreferenziellen Funktion der Konstruktion des Werkverzeichnisses für die Künstlerin sein, dass das entstandene Buch im wissenschaftlichen Sinne eigentlich unbrauchbar ist.

Kontrolle

So wie die Rückschau auf die Performance-Werke von Abramović anlässlich einer Retrospektive erschien, welche

dem künstlerischen Repertoire. Die Korrespondenz zwischen Werkprozess und Werkverzeichnis zeigt hier ihre produktive Potenz. Wie kaum ein anderer Künstler hat Gerhard Richter diese Möglichkeiten ausgelotet. Sein

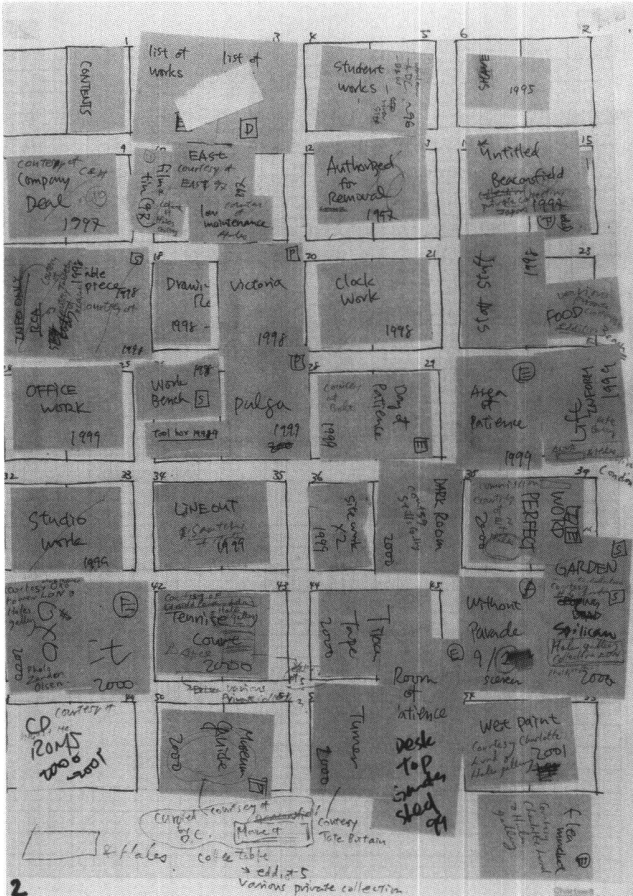


Abb. 4 *The Catalogue of all most [sic] all the works done by Tomoko Takahashi (between 1985–2002)*, Publikation anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Bern, Bern 2002, S. 2.

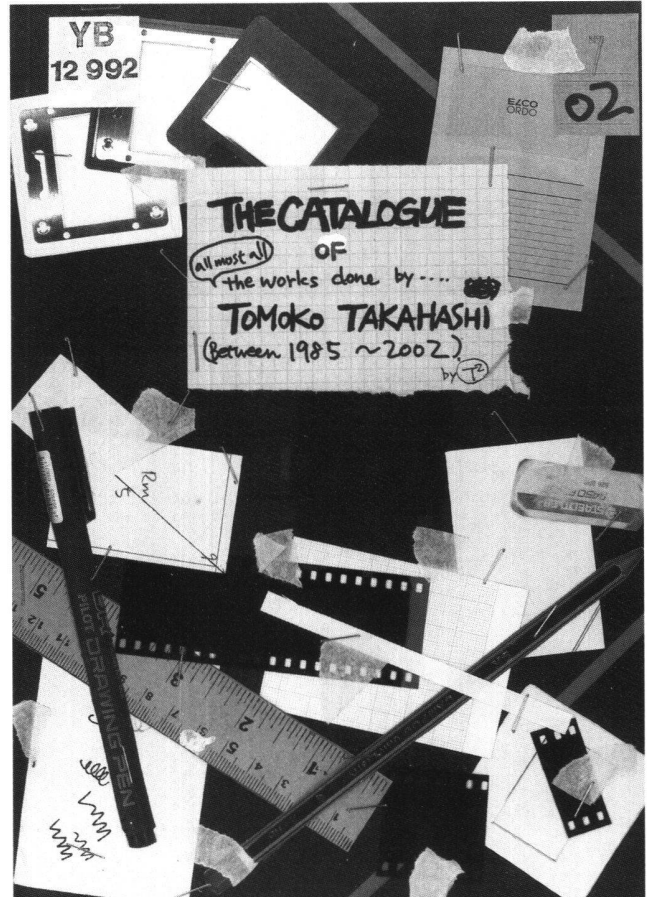


Abb. 5 *The Catalogue of all most [sic] all the works done by Tomoko Takahashi (between 1985–2002)*, Publikation anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Bern, Bern 2002, Umschlag.

die Konstruktion einer neuen Selbstthematizierung anstrebte und die alten Werke zu einer neuen Inszenierung zusammenfügte, so kann auch bei ganz anderen Künstlern der Begriff des Werkverzeichnisses in Bezug gesetzt werden zu einem nicht abgeschlossenen Prozess des Spiels mit

«Atlas»,²² der als «work in progress» seit 1972 vom Künstler ausgearbeitet, umgearbeitet und ausgestellt wird, demonstriert, wie konventionelle Ansprüche an ein Werkverzeichnis gesprengt werden. Hier durchdringen sich autobiografische Bilder mit visuellen Protokollen von

Aneignungsprozessen. Dabei wird endgültig klar, dass der «Eigennutz» als unmittelbare Rückwirkung des wachsenden Repertoires auf die fortlaufende künstlerische Produktion zu verstehen ist.²³

In den 1960er-Jahren begann Richter, ein Werkverzeichnis und eine systematische Fotodokumentation seiner bisherigen Arbeiten zu erstellen. Sechs DIN-A4-Listen, die sein offizielles Werkverzeichnis von 1962 bis 1969 bilden, montierte er zu einem eigenständigen grafischen Werk, das als Offsetdruck in Schwarz auf weissem Kunststoffpapier in einer Edition mit der Auflage 100 im Jahr 1969 erschien.²⁴ Ein mit den Nummern der Liste korrespondierendes farbig illustriertes Werkverzeichnis erschien als dritter Band des Ausstellungskatalogs der Retrospektive, die 1993–1994 in Paris, Bonn, Stockholm und Madrid gezeigt wurde.²⁵ Richter legte Wert auf eine Gestaltung, welche die Werknummern 1 bis 587-6 im Verhältnis 1:50, also im Stil einer Briefmarkensammlung, aneinander reihte. Die einzelne Komposition wird auf einen Wiedererkennungswert reduziert, Werkgruppen und Brüche treten dafür jedoch deutlich hervor. Richter beschäftigt Kunsthistoriker und operiert mit der Verschränkung sachlich gestalteter Information und künstlerischer Kontrolle über den entstehenden Werkbegriff. Mit dem als Werkeintrag 1 gesetzten Gemälde wird das Frühwerk ausgeblendet und beginnt eine Komposition seines Stilpluralismus.

Der Eingriff des Künstlers in diese Ordnung könnte als Manipulation, als Korrektur seines Bildes verstanden werden. Richter weist in der konzeptuellen Auseinandersetzung mit der Gattung des Werkverzeichnisses als Werkproduktion, als Dokumentationsprozess und als Kontrolle auf sehr viel weiter gehende Fragen. Denn der Selbstentwurf wacht auch über den Diskurs, ist mit ihm verbunden, befruchtet ihn und reagiert auf ihn.²⁶

1998 erschien ein Katalog zum Werk von Jason Rhoades, gefördert durch das seit 1982 existierende Programm «Kataloge für junge Künstler» der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung.²⁷ Anlässlich einer Retrospektive wurde der Versuch unternommen, das Œuvre als Bezugssystem zu entwerfen: «Verfolgt man die Installationen über Jahre, sammelt sich ein zunächst unüberschaubarer und schwer zu verarbeitender und zu erinnernder Fundus an Informationen und Geschichten an. Dieses Buch ist ein erster Ansatz, über das ‚Volumen‘, den Umfang der Details im Werk, zum jetzigen Zeitpunkt Bericht zu erstatten.»²⁸ Das Ergebnis ist eine grosse «Enzyklopädie», die 392 alphabetisch angeordnete Schlüsselbegriffe versammelt. Die Artikel verweisen auf Rhoades' Denken, seine Werke, die Institutionen und – selbstreferenziell geschlossen – auf den Katalog selbst.

ANMERKUNGEN

- ¹ TONI STOOSS (Hrsg.), *Ilya Kabakov. Installationen 1983–2000. Werkverzeichnis*, Düsseldorf 2003.
- ² MICHAEL KITSON, *Claude Lorrain. Liber veritatis*, London 1978.
- ³ EVA WIEDERKEHR SLADCEK, in: Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern, Bern 2000.
- ⁴ *Roth Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, Baden 2003.
- ⁵ JOCHEN HESSE (Hrsg.), *Bernhard Luginbühl. Werkkatalog der Plastiken, 1947–2002*, Zürich 2003.
- ⁶ HEIMO ZOBERNIG / EVA BADURA, *Heimo Zobernig. Ausstellung Katalog* (= Ausstellungskatalog 2002–2003), Köln 2003.
- ⁷ Vgl. *New Old Works (Theme) – Silke Wagner* (= Ausstellungskatalog), Kunstverein Heilbronn 2002.
- ⁸ Vgl. zu diesem Begriff die Studie von HANS BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.
- ⁹ J. J. L. WHITELEY (Hrsg.), *Claude Lorrain. Drawings from the Collections of the British Museum and the Ashmolean Museum*, London 1998.
- ¹⁰ DEBORAH LYONS / EDWARD HOPPER, *Edward Hopper: A Journal of His Work*, New York 1997.
- ¹¹ PETER J. SCHNEEMANN, *Ausstellungsstrategie und Selbstzerstörung: Die tragische Figur des englischen Historienmalers Benjamin Robert Haydon (1786–1846)*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 58/2, 1995, S. 226–239
- ¹² MONIKA FABER / JOHANNA SCHWANBERG u. a., *Günter Brus – Werkumkreisung* (= Ausstellungskatalog), Köln 2003. – Vgl. die Besprechung von PETER GORSEN, *Poesie der toten Nerven*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 286, 9.12.2003, S. 37.
- ¹³ Vgl. stellvertretend für die grosse Anzahl neuerer Studien zu den Gattungen des Künstlerbuches etwa SABINE RÖDER (Hrsg.), *Sand in der Vaseline. Künstlerbücher II, 1980–2002*, Köln 2002.
- ¹⁴ BERNHARD LUGINBÜHL, *Plastiken* (= Ausstellungskatalog), Kunsthau Zürich 1972.
- ¹⁵ DAMIEN HIRST u. a., *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, New York 1997. – RICK POYNOR, *Scratch and sniff: Rick Poynor smells something fishy*, in: Frieze 36, 1997, S. 42.
- ¹⁶ WOLFGANG TILLMANS, *If one thing matters, everything matters* (= Ausstellungskatalog), Ostfildern-Ruit 2003. – Der Zusammenhang zwischen dieser Tradition in der Geschichte der Fotokunst und den Experimenten mit dem Werkverzeichnis oder dem Katalog sind bisher nur unzureichend aufgearbeitet. So vermisst man eine entsprechende Reflexion etwa in DOUGLAS FOGLE, *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960–1982* (= Ausstellungskatalog), Minneapolis 2003.
- ¹⁷ MANDY MERCK / CHRIS TOWNSEND (Hrsg.), *The Art of Tracey Emin*, London 2002. Das Phänomen des zerstörten oder ausgeblendeten Frühwerkes würde einen eigenen Exkurs verdienen. Es ist etwa bei Francis Bacon, Gerhard Richter oder Hans Peter Feldmann anzutreffen.
- ¹⁸ BORIS GROYS, *Taktiken des Ego*, in: Taktiken des Ego = Tactics of the ego (= Ausstellungskatalog), Duisburg, Stiftung Wilhelm Lehbruck Museum; Bielefeld 2003, S. 60–69.
- ¹⁹ *The Catalogue of all most [sic] all the works done by Tomoko Takahashi (between 1985–2002)* (= Ausstellungskatalog), Kunsthalle Bern 2002.
- ²⁰ TONI STOOSS (Hrsg.), *Marina Abramović: Artist Body. Performances, 1969–1997* (= Ausstellungskatalog), Mailand 1998. – GERMANO CELANT, *Marina Abramović: Public Body. Installations and Objects 1965–2001*, Mailand 2001.
- ²¹ Vgl. Marina Abramović, «The Biography», 1992, Kunsthalle Wien; 1993, Berlin, Hebbeltheater. – Vgl. auch folgende Arbeiten: Marina Abramović, «Private Archeology, 1995–1999», im Besitz der Künstlerin, und «Cleaning the Mirror III», Videoinstallation, 1995, im Besitz der Künstlerin.
- ²² TÜNN KONERDING, *Gerhard Richter. Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen* (= Ausstellungskatalog), Kaiser Wilhelm Museum der Stadt Krefeld 1976. – JULIA SCHMIDT, *Buchbesprechung: Gerhard Richter: Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 62, 1999, S. 144–151.
- ²³ Vgl. zur neuen Gattung des «Bildertafelkompendiums» JULIA SCHMIDT, *Die Pendelbewegung des Künstlergedächtnisses: Selbst- und Werkreflexion in den Bildertafelkompendien von Beuys, Broodthaers und Richter*, in: ADRIAAN WESSEL REININK (Hrsg.), *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1.–7. September 1996*, Dordrecht 1999, S. 1025–1037.
- ²⁴ GERHARD RICHTER, *Druckgraphik «Bildverzeichnis», 1969*, in: HUBERTUS BUTIN (Hrsg.), *Gerhard Richter. Editionen 1965–1993* (= Ausstellungskatalog), Kunsthalle Bremen, München 1993, Nr. 21.
- ²⁵ ANGELIKA THILL (Hrsg.), *Gerhard Richter. Werkübersicht 1962–1993* (Bd. 3 des Ausstellungskatalogs Paris, Bonn, Stockholm, Madrid), Ostfildern-Ruit 1993.
- ²⁶ Zum erweiterten Feld dieses Problems vgl. JEAN-MARC POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genf 1999.
- ²⁷ EVA RENATE MEYER-HERMANN (Hrsg.), *Jason Rhoades – Volume. A Rhoades referenz* (= Ausstellungskatalog), Nürnberg, Kunsthalle; Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, Nürnberg 1998.
- ²⁸ EVA RENATE MEYER-HERMANN (vgl. Anm. 27), S. 5–6.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Aufsatz beschäftigt sich mit dem Interesse, das die Künstler der Gattung des Werkkatalogs entgegenbringen. Ausgehend von der Frage der «Manipulation» einer kunsthistorischen, kritisch-wissenschaftlichen Aufgabe durch das Eingreifen der Künstler, wird ein differenzierteres Verständnis eines Phänomens angestrebt, das besonders in der Kunst der Moderne und Gegenwart immer deutlicher hervortritt. Aspekte der Konstruktion des *Œuvre*-begriffes als Sinneinheit, der Selbstdokumentation der künstlerischen Tätigkeit und der auktorialen Kontrolle werden anhand konkreter Beispiele analysiert. Dabei ergibt sich das faszinierende Bild eines künstlerischen Experiments, das die Eigenesetzlichkeiten einer kunsthistorischen Literaturgattung stetig weiterentwickelt und sprengt. Die neuen Formen des Werkverzeichnisses, die nicht länger retrospektiv ausgerichtet sind, sondern prospektive Funktionen übernehmen, stellen die Kunstgeschichte vor neue Aufgaben.

RÉSUMÉ

L'article se penche sur l'intérêt que les artistes manifestent pour le genre du catalogue d'œuvres. En partant de la question de la «manipulation» par les artistes d'une mission dans le domaine de l'histoire de l'art et de la critique scientifique, l'auteur de la contribution cherche à comprendre de manière différenciée un phénomène qui apparaît de plus en plus clairement surtout dans l'art moderne et contemporain. Exemples concrets à l'appui, il analyse certains aspects de la constitution du concept d'œuvre en tant qu'unité de sens, du caractère auto-documentaire de l'activité artistique et du contrôle que l'auteur exerce sur celle-ci. Il en résulte l'image fascinante d'une expérience artistique, qui développe et répand constamment la propre légitimation d'un genre littéraire associé à l'histoire de l'art. Les nouvelles formes du catalogue d'œuvres, qui n'ont plus une orientation rétrospective, mais acquièrent au contraire des fonctions prospectives, placent l'histoire de l'art face à de nouvelles missions.

RIASSUNTO

Il saggio tratta l'interesse manifestato dagli artisti nei confronti dei cataloghi di opere. Partendo dalla questione della «manipolazione» della storia dell'arte e della critica scientifica da parte degli artisti si tenta di giungere a una comprensione differenziata di un fenomeno sempre più evidente, soprattutto nell'arte moderna e contemporanea. Proponendo esempi concreti, lo studio esamina diversi aspetti della realizzazione di un concetto di opera quale unità dei sensi, della documentazione autonoma della propria attività e dell'esercizio del controllo sulla stessa da parte dell'autore. Emerge l'immagine affascinante di un esperimento artistico che sviluppa e supera continuamente la propria legittimazione di genere letterario associato alla storia dell'arte. Le nuove forme assunte dagli elenchi di opere, che non vengono più pubblicati in un'ottica retrospettiva ma assumono invece delle funzioni prospettive, pongono la storia dell'arte di fronte a nuove sfide.

SUMMARY

The interest that artists show in the genre of the catalogue raisonné forms the basis of the argument presented here. Beginning with the question of the “manipulation” of an art historical, critical and scholarly task through the artist's intervention, the article aims at an in-depth analysis of a phenomenon that is playing an increasingly important role in modernism and contemporary art. Concrete examples address such aspects as constructing a concept of an oeuvre as a homogeneous body of work, documenting the practitioner's own artistic activity and exercising authorial control. A fascinating picture of an artistic experiment emerges, which elaborates and transcends the laws inherent to this art historical literary genre. Catalogues raisonnés are no longer retrospectively oriented but rather fulfil prospective functions, thereby posing new challenges for the field of art history.