

Kunst und Material: Arbeitsteilung im Schaffensprozess

Interdisziplinäres Symposium

Donnerstag / Freitag, 14./15. November 2019

Konzept und Organisation

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)

PD Dr. Roger Fayet, Direktor

Dipl.-Rest. Karoline Beltinger, Abteilungsleiterin Kunsttechnologie

lic. phil. Regula Krähenbühl, Leiterin Wissenschaftsforum

in Kooperation mit der Hochschule der Künste Bern HKB

Prof. Dr. Stefan Wülfert, Leiter Fachbereich Konservierung und Restaurierung und Vizedirektor

Prof. Dr. Anne Krauter, Dozentin für Kunstgeschichte im Studiengang Konservierung und

Restaurierung / Forschungsdozentin am Schwerpunkt «Materialität in Kunst und Kultur»

Finanzielle Unterstützung

Hochschule der Künste Bern HKB

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften SAGW

Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung SNF

Swiss Re unterstützt den Forschungsschwerpunkt «Material und Authentizität» von SIK-ISEA

Freitag, 15. November 2019

Sektion II.2: Klassische Formen von Koproduktionen

Zustand reconsidered. Eingriff und Kommunikation im druckgrafischen Werk von J. M. W. Turner

Anna Katharina Thaler, M.A.

Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Graduiertenkolleg «Rahmenwechsel» der

Universität Konstanz / Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

Abstract

An der Royal Academy of Arts in London waren die Graveure zwar als Associate Members vertreten, eine volle Mitgliedschaft wurde ihnen aber erst 1855 gewährt. Trotz ihrer Fähigkeiten galten sie als «mere transcribers of other men's work, not original artists».¹ Offenkundig waren die Graveure die aktive ausführende Hand für die Verbreitung von Werken anderer Künstler, deren Bekanntheit sich durch die Grafiken steigerte. Immer wieder beschäftigte Joseph Mallord William Turner dieselben Graveure für sein aus über 850 Motiven bestehendes druckgrafisches Werk. Er bildete die Graveure wohl nach seinen Ambitionen aus und leitete sie an. Dabei ging es nicht nur um Techniken wie

¹ Basil Hunnisett, *Steel-Engraved Book Illustration in England*, London 1980, S. 56.

Mezzotinto oder Radierung, sondern auch um Materialwechsel zwischen Kupfer und ab etwa 1820 Stahl.

Bei Turner lassen sich verschiedene Herangehensweisen und Arbeitsprozesse feststellen. Das langfristig angelegte Projekt *Liber Studiorum* beruht auf eigens dafür gestalteten monochromen Zeichnungen, die in Grafiken übersetzt wurden. Aktiv greift Turner mehrfach in den Verlauf der Ausarbeitung und Übertragung des Motivs ein. Während die Ausführung der Umrisslinien von Turner selbst verantwortet wird, obliegt die tonale Abstufung in Mezzotinto und Aquatinta dem Graveur. Dieser liefert ihm Zwischenabzüge seiner Arbeit, die Turner wiederum mit Kommentaren versieht – sogenannte «touched proofs». Weitere Eingriffe erfolgen, nachdem schon einige Abzüge veröffentlicht worden sind, so überarbeitet Turner die Darstellung oder frischt die Platte auf. Für zahlreiche Buchillustrationen entwirft Turner polychrome Vorlagen in Aquarell, die der Graveur in Eigenleistung als Radierungen auf Stahlplatten übersetzt. Nur mit den vermerkten Kommentaren und Skizzierungen auf den «touched proofs» optimiert Turner die Gestaltung des Motivs. Die handwerkliche Ausführung bleibt beim Graveur.

Die Verwendungszwecke der Grafiken sind unterschiedlich ausgelegt, so ist das *Liber Studiorum* ein persönliches Projekt Turners, das vornehmlich seine Einstellung zur Landschaftsmalerei verhandelt. Im Gegensatz dazu unterliegen die Buchillustrationen anderen Funktionen. Auch die Rezeption der Vorlage und deren Status zwischen Original und Entwurf werfen Fragen zum kooperativ-geteilten Arbeitsprozess auf.

Zur Person

Abschluss des Gestalterischen Vorkurses an der F+F Schule für Kunst und Design in Zürich. Studium der Kunstwissenschaft mit Literatur- und Medienwissenschaften an der Universität Konstanz. 2018 Abschluss Master of Arts mit einer Arbeit zu J. M. W. Turners Druckgrafiken. Während des Studiums Tutorin, studentische Hilfskraft und Mitarbeiterin in Museen der Bodenseeregion. Seit Oktober 2018 Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Graduiertenkolleg «Rahmenwechsel. Kunstwissenschaft und Kunsttechnologie im Austausch» der Universität Konstanz und der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

Von der materiellen «Veredelung» hin zur immateriellen «Durchgeistigung»: Kunst und Material im Werkbunddiskurs 1907–1914

Adriana Kapsreiter, Dr. des.

Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, Berlin

Abstract

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellt sich gerade im Kunstgewerbe in Anbetracht der industriellen Expansion die Frage nach der Arbeitsteilung von Entwurf und Ausführung in besonders brisantem Ausmass, da ein Heer von schlecht ausgebildeten und unterbezahlten Musterzeichnern Entwürfe für die Serienproduktion liefert und dadurch den Ruf der qualitativ schlechten deutschen «Schundware» mit übertriebenem, schlecht kopiertem Ornament noch weiter schürt.

Eine Institution, die durch den Kampf gegen diese Form der deutschen «Schundware» berühmt und berüchtigt geworden ist, ist der Deutsche Werkbund, der 1907 in München mit dem expliziten Ziel einer «Veredelung der gewerblichen Arbeit» gegründet wird. Als Vereinigung von Künstlern und Industriellen, unter ihnen eine lange Reihe berühmter Namen wie Peter Behrens, Henry van de Velde,

Hermann Muthesius, Walter Gropius und viele mehr, ist der Werkbund in die Geschichtsbücher eingegangen und hat die nachfolgenden Generationen, darunter auch das Bauhaus, nachhaltig geprägt. Ein besonders spannendes Kapitel in Zusammenhang mit dem Werkbund ist jedoch, trotz seiner Berühmtheit und Strahlkraft für die weitere kunsthistorische Entwicklung, bisher im Schatten geblieben: der vielschichtige Diskurs, der im Werkbund bezüglich der Bedingungen industrieller Arbeit, ihrer spezifischen Charakteristika, ihrer Unterschiede zur handwerklichen Arbeit und der Folgen für den künstlerischen Entwurf geführt wurde. Sowohl von künstlerischer wie industrieller Seite werden im Werkbund zahlreiche Themen der künstlerischen Arbeit im Maschinenzeitalter aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet, darunter auch die Arbeitsteilung in der industriellen Produktion sowie Fragen zum Charakter und zur Verwendung verschiedener Materialien.

Im Rahmen meiner Doktorarbeit konnte ich neben diesen materialbezogenen Aspekten des Werkbunddiskurses jedoch noch ein weiteres, besonders interessantes Forschungsergebnis herausstellen, nämlich den Paradigmenwechsel, der sich innerhalb dieses Diskurses in der siebenjährigen Vorkriegsgeschichte des Bundes vollzieht: Während der ersten Gründungsjahre von 1907 bis 1909 widmet sich der Werkbund diskursiv sehr ausführlich und vielschichtig den materiellen Bedingungen der Produktion, streift sogar die soziale Frage und betriebswirtschaftliche Teilbereiche, liefert treffende technikphilosophische Analysen und befasst sich ausserdem mit dem tatsächlichen Ort der Arbeit, der Fabrik, dem eine eigene Ausstellung gewidmet wird. Ab 1910 jedoch rücken sowohl die materiellen Bedingungen der Produktion als auch die Stimmen der Industriellen zu den diskutierten Themen schlagartig in den Hintergrund, statt der «Veredelung» steht nun die «Durchgeistigung» im Zentrum, eine neue Fokussierung auf das hehre Immaterielle, Geistige findet statt – auf die künstlerische Form.

In meinem Vortrag möchte ich gerade diesen Paradigmenwechsel und seine Bedeutung für den Werkbund, den Zeitgeist und die Folgen für die künstlerische Produktion der Moderne herausstellen und dabei erstmals die neuen Forschungsergebnisse zum Werkbund, der als Forschungsfeld gemeinhin als abgegrast gilt, präsentieren, da sie sich im Kern ebenfalls unter den Schlagworten «Kunst und Material» subsumieren lassen und dabei vor allem die Situation zu Beginn des Maschinenzeitalters beleuchten.

Zur Person

Dr. des. Adriana Kapsreiter, geb. 1985 in Pfarrkirchen / Niederbayern, hat in Wien und Berlin Kunstgeschichte und Philosophie studiert. Nach einigen frühen Forschungsarbeiten zu Körper- und Leibvorstellungen in der frühchristlichen Sepulkralplastik forscht sie seit 2011 zu der Architektur der Arbeit, dem Werkbund, der Geschichte des Industriebaus und dem Frühwerk von Walter Gropius. 2018 hat sie an der TU Berlin mit der Arbeit «Von der ‹Veredelung› zur ‹Durchgeistigung›: Industrielle Arbeit und ‹moderne› Fabriken im Diskurs des Deutschen Werkbundes (1907–1914)» mit summa cum laude promoviert. Seit 2017 arbeitet sie in der Kunstvermittlung des Bauhaus-Archivs / Museum für Gestaltung, Berlin. Seit 2019 ist sie ausserdem als wissenschaftliche Mitarbeiterin in dem von der DFG geförderten Projekt «Alma Mahler und Walter Gropius – Der Briefwechsel von 1910 bis 1915» am Bauhaus-Archiv Berlin tätig.

Ihre Dissertation wird im Frühjahr 2020 in der Reihe «Neue Bauhausbücher – neue Zählung» des Bauhaus-Archivs im Gebrüder Mann Verlag erscheinen.

Künstlerische Authentizität und Arbeitsteilung: Künstlerteppiche der Moderne und Gegenwart

Sabine Bartelsheim, Prof. Dr. phil.

Professorin für Kunstgeschichte, Hochschule der bildenden Künste (HBK) Essen

Abstract

«Goyas Denken liess sich nicht in Bildteppichen ausdrücken, und es stand in Widerspruch zu dem Zweck, denen diese Wandteppiche dienten. Er konnte sich ein Kunstwerk nur als ein ganz persönliches Ausdrucksmittel vorstellen, und daher blieb es ihm fremd, sich auf die Art von Wechselbeziehung zwischen Handwerk und Kunst einzulassen, die für die verfeinerte Wandteppichmanufaktur vonnöten war.» Fred Licht

Ende der 1970er Jahre noch sah der Kunsthistoriker Fred Licht mit den Kartons von Goya das Ende der Teppichkunst gekommen. Die Neudefinition von Kunst als «persönlichem Ausdrucksmittel», das seine Bedeutung allein aus der Subjektivität des Künstlers bezieht, war seiner Ansicht nach unvereinbar mit der arbeitsteiligen Herstellung und den dekorativen Reizen des Mediums. Vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart hinein hat es jedoch immer wieder Renaissance des Bildteppichs gegeben, erst 2014 wurde erneut die «Wiederkehr des Teppichparadigmas» (Regine Prange) ausgerufen. Zu den vielfältigen Begründungen für dieses Phänomen gehören die Globalisierung der Künste (Cornelia Lauf), die Rolle des Teppichs «als Metapher des digitalen Bildes» (Prange) sowie der florierende Kunstmarkt mit seinen luxusorientierten Käuferschichten. Zu den Erklärungen gehört jedoch auch, dass das Delegieren der Ausführung im 20. Jahrhundert zum «Status quo» (Lauf) avanciert sei, wodurch mithin auch die Vorstellung von «Authentizität» eine andere geworden ist.

Der Vortrag versucht zunächst die Entwicklung des «Künstlerteppichs» seit der Industrialisierung an wenigen exemplarischen Beispielen nachvollziehbar zu machen und die Trennung von Entwurf und Ausführung in ihren sich wandelnden sozialen und technisch-medialen Dimensionen transparent zu machen. So zeigt sich beispielsweise gegenüber klassischen Tapisserien, dass Teppiche der Moderne häufig aus einer sehr persönlichen Zusammenarbeit zwischen Künstler und Weber(in) hervorgehen (Kirchner / Gujer, Roth / Wiener). In jüngerer Zeit hat die zunehmende Mechanisierung den Anteil subjektiver Interpretation der / des Ausführenden dagegen zurückgedrängt.

Bis in die 1960er Jahre waren darüber hinaus häufig Frauen aufseiten der Ausführung beteiligt, als Weberinnen, aber auch als Förderinnen. In Frankreich brachte Marie Cuttoli in den 1930er Jahren eine Edition mit Teppichen von Picasso, Matisse, Miro, Leger, Dufy und anderen heraus. In den 1960er Jahren fand der Künstlerteppich in den USA in Gloria F. Ross, der Schwester von Helen Frankenthaler, eine engagierte Unterstützerin. Nichtsdestotrotz haben Künstlerinnen auch als Entwerferinnen wesentliche Beiträge zur Erneuerung des Mediums geleistet: Mit den Teppichen der Bauhausweberinnen kommt, wie Virginia Gardner Troy nachgezeichnet hat, erstmals ein «strukturelles Design» im Künstlerteppich auf.

Auf Basis der skizzierten Entwicklung soll anschliessend der Frage nachgegangen werden, welche Vorstellung von «Authentizität» sich mit den sozialen und medialen Bedingungen des Künstlerteppichs verbinden lässt. Die Überlegungen sollen hierbei angelehnt werden an die philosophische Untersuchung zur «Künstlerischen Authentizität» von Regina Wenninger. Wenninger grenzt die künstlerische von der persönlichen Authentizität ab und definiert sie als Treue (commitment) zu verschiedenen Bezugspunkten: dem eigenen künstlerischen Selbst, dem historischen Kontext und der Kunst allgemein. Es wird zu fragen sein, inwieweit diese Definition auch für arbeitsteilige Produktionen trägt.

Zur Person

Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Erziehungswissenschaft an den Universitäten Trier, Münster und Bonn. 1999 Promotion an der Universität Köln mit einer Studie über «Lebende Pflanzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts». Anschliessend wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kunsthalle zu Kiel und kuratorische Mitarbeiterin im Haus am Waldsee, Berlin. 2007–2013 Wissenschaftliche und Projekt-Mitarbeiterin an der Bergischen Universität Wuppertal, seit 2014 Professur für Kunstwissenschaft an der Hochschule der bildenden Künste (HBK) Essen. Fachliche Schwerpunkte in Kunst und Kunsttheorie des 19. bis 21. Jahrhunderts, u. a.: Grenzräume zwischen Kunst, Design und Alltagskultur, Malerei und technische Bildmedien, Theorie und Geschichte der Kunstaustellung, Naturbilder in der Kunst der Gegenwart.

Populäre Bilderfahrzeuge – Positionierungen digitaler Tapisserie im 21. Jahrhundert

Anne Röhl, Dr. des.

Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Lehrstuhl für Kunstgeschichte, Universität Siegen

Abstract

Die Arbeitsteilung im Fall von Tapisserien verläuft bis ins 20. Jahrhundert ähnlich: Entwurf und Ausführung stammen meist nicht aus einer Hand. Dies ändert sich in den 1960er Jahren: Um beispielsweise Jean Lurçats Kriterien für «nouvelle tapisserie» zu erfüllen, durften die Einsendungen für die erste Biennale internationale de la tapisserie in Lausanne im Jahr 1962 nur nach einem von den jeweiligen Künstlerinnen und Künstlern gestalteten Karton in Originalgrösse der Tapisserie gewirkt werden. In den 2000ern Jahren wird allerdings eine neuartige Produktionsweise populär: Spezialisierte Firmen wie Magnolia Editions und Flanders Tapestries stellen aus Bilddateien mehr als hundert internationaler Kunstschafter Tapisserien her und es entsteht der Eindruck, keine grosse Kunstmesse käme mehr ohne einen der grossformatigen und detailreichen Wandteppiche Pae Whites aus.

Der Vortrag möchte die Rezeption von computergewirkten Tapisserien, die für diese Umsetzung mit dem Jacquardwebstuhl entworfen wurden, in Kunstkritik und -markt nachzeichnen. Besonders steht die Frage im Fokus, welche Auswirkung die Arbeitsteilung zwischen Künstlerinnen und Künstlern, Spezialisten sowie dem computergesteuerten Webstuhl auf den Arbeitsprozess und das Handarbeitliche hat, das sich zuvor im Wirken der Tapisserie manifestierte. Eine These, die sich etwa an den ebenfalls von Flanders Tapestries gewebten Teppichen Kiki Smiths veranschaulichen lässt, ist, dass die Verschiebung der Produktion einer traditionellen Handarbeit auf digitale und maschinelle Prozesse die Hand der Künstlerin im Entwurfsprozess in den Vordergrund holt.

Zur Person

Nach dem Studium der Kunst, Kunstgeschichte und Anglistik an den Universitäten Siegen und Southampton promovierte Anne Röhl am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich (2018). Ihre Dissertation *Entanglements. Genderdiskurse textiler Handarbeiten, Bilder, Techniken* entstand innerhalb des ERC- und SNF-Projekts «Textiles – An Iconology of the Textile in Art and Architecture» und erscheint im Frühjahr 2020. Zurzeit ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Siegen tätig und bereitet ein Projekt zu Praktiken der Kunstausbildung nach 1945 vor.

Sektion III: Zeitgenössische Formen von Koproduktionen

Das Unfertige als Strategie

Artemis Rüstau, Dipl.-Rest.

Doktorandin (NACCA), Maastricht University

Abstract

Der Sammler Axel Haubrok kauft 2005 die Arbeit *Storage Piece* auf dem Art Forum Berlin von der Künstlerin Haegue Yang. Haegue Yang hat zu diesem Zeitpunkt mit ihrer Galeristin Barbara Wien ein Ultimatum für die Arbeit gesetzt, entweder sie wird verkauft oder sie wird aufgegeben. Die Arbeit ist 2003 aus Platzmangel entstanden und umfasst Werke der Künstlerin, die, grösstenteils verpackt und auf vier Holzpaletten gestapelt, nach Ausstellungen zu ihr zurückgeschickt wurden. Mittlerweile ist *Storage Piece* einer der wichtigsten Arbeiten der Künstlerin und wird regelmässig in etablierten Institutionen ausgestellt.

Seit ihrer Entstehung befindet die Arbeit sich im Wandel und passt sich den Bedürfnissen und Anforderungen des jeweiligen Kontextes der Ausstellung an. 2007 veranlasste der Sammler und Besitzer Haubrok das Auspacken des Werkes in der von ihm konzipierten Ausstellung «Unpacking *Storage Piece*». In seinen öffentlichen Ausstellungsräumlichkeiten wird das Werk ausgepackt und in einer einzelnen, nur der Arbeit gewidmeten Ausstellung präsentiert. Yang betont, dass *Storage Piece* sich durch das Auspacken nicht in seiner Identität verändert und das Auspacken ein Teil der Arbeit ist, billigt aber dem Besitzer einen Teil der Autorschaft zu. Gleichzeitig gesteht sie auch anderen Akteuren aus dem Umfeld der Arbeit wie der Galeristin Barbara Wien Verantwortung und Einfluss auf das Werk zu und bezeichnet die Arbeit als etwas Kollektives.

Die Kunsthistorikerin Martha Buskirk beschreibt zeitgenössische Kunst – im Gegensatz zu traditionellen Werken – als nicht selbst-offensichtlich und als Objekte, die nicht in sich geschlossen sind, sondern die sich durch einen prozessualen Charakter bestimmen, deren Manifestation sich in unterschiedlichen materiellen oder immateriellen Formen (z. B. Performance, audience participation) und sich stetig ändernd (z. B. photographische Dokumentation, Performance-Relikte) ausprägen können. Versteht man *Storage Piece* als einen Prozess, als ein nicht fertig gestelltes Kunstwerk, wäre es demnach ein von der Künstlerin entwickeltes Konzept, dessen Realisierung und Weiterentwicklung immer wieder neu im Ausstellungskontext mit relevanten Akteuren definiert werden muss. Die tatsächliche Umsetzung der Arbeit ist folglich abhängig von Kontext und Interessen der beteiligten Akteure und ein Teil der Realisierung der Arbeit infolgedessen nicht unter alleiniger Kontrolle der Künstlerin.

Das Referat zielt anhand der Darstellung der Biografie des Werkes darauf, die ständig wechselnde Teilung der Schaffensprozesse aufzuzeigen. Die Entwicklung ist jedoch an die Notwendigkeit des Ausstellens geknüpft und an die Bereitschaft des Besitzers und / oder Austellers, Verantwortung zu übernehmen, indem Bedürfnisse an die Arbeit herangetragen werden, die durch einen individuellen Diskurs mit der Arbeit entstehen können. Die Erörterung zeigt aber auch auf, dass für den Erhalt der Arbeit letzten Endes eine Teilung der Arbeitsprozesse in der Werkrealisierung mindestens partiell notwendig ist, um überhaupt eine Entwicklung und damit einen Fortbestand von *Storage Piece* zu ermöglichen. Demnach lässt sich argumentieren, dass regelmässige Ausstellungstätigkeit und Teilung der Schaffensprozesse notwendige Strategien für die Erhaltung der Arbeit sind.

Zur Person

Artemis Rüstau hat an der HfBK Dresden Gemälderestaurierung studiert. Bevor sie ihre Promotion an der Maastricht University unter der Betreuung von Prof. Dr. Renée van de Vall und Dr. Vivian van Saaze begann, war sie Postgraduate intern am Hamilton Kerr Institute, Cambridge University, und arbeitete als Restauratorin am Kunsthaus Zürich sowie am Landesmuseum Hannover. In ihrer Dissertation untersucht sie, wie Privatsammlungen zeitgenössischer Kunst mit dem Erhalt der Arbeiten in ihrer Sammlung umgehen; hierfür verwendet sie unter anderem ethnografische Untersuchungsmethoden. Das Promotionsprojekt ist in dem von der EU geförderten interdisziplinären Marie Skłodowska-Curie Innovative Training Network NACCA (New Approaches in the Conservation of Contemporary Art) angesiedelt. Im NACCA-Projekt untersuchen 15 Doktorierende mit verschiedenen disziplinären Hintergründen unterschiedliche Fragestellungen zum Erhalt von zeitgenössischer Kunst.

Entscheidungsfindung bei der Entstehung von Medienkunst als Kunst-und-Bau-Werk und deren Auswirkung auf die Erhaltung

Kamilla Ødegård, M.A. Konservierung-Restaurierung

Assistentin im Studiengang Konservierung und Restaurierung, «Moderne Materialien und Medien», HKB

Abstract

Bei Kunst im öffentlichen Raum handelt es sich grösstenteils um Auftragskunst. Der Künstler bewirbt sich beispielsweise auf eine Ausschreibung mit einem künstlerischen Konzept, welches bestimmte Rahmenbedingungen erfüllen sollte. Der Vortrag untersucht anhand von Fallbeispielen, welche Rolle die Auftragsverhältnisse im Ankaufsprozess für die Erhaltung von Medienkunstwerken spielen. Im Fallbeispiel *Horizont* ist der Künstler Hannes Rickli Auftragnehmer gegenüber der Stadt Zürich und agiert zusätzlich auch als Auftraggeber. Für die Realisierung des Werks *Horizont* hat der Künstler drei Spezialisten herbeigezogen, wodurch in der Entscheidungsfindung des Entstehungsprozesses viele Akteure involviert waren. Der Ankaufsprozess und die heute vorhandene Dokumentation der interaktiven Videoinstallation *Horizont* wurde im Rahmen einer Masterarbeit an der Hochschule der Künste Bern untersucht. Um den Stellenwert der unterschiedlichen Werkbestandteile einzuschätzen, wurde reflektiert, weshalb bestimmte Werkbestandteile zum Einsatz kamen und welche Eigenschaften für das Werk von Relevanz sind. Es hat sich gezeigt, dass die Entscheidungsfindung im Entstehungsprozess respektive die Art der Zusammenarbeit des Künstlers mit den drei Spezialisten und die Bedingungen des Kunst-und-Bau-Auftrags für die konservatorisch relevante Beurteilung der Werkbestandteile eine wichtige Rolle spielen.

Die Entscheidungsfindung im Realisierungsprozess von Kunst-und-Bau-Arbeiten kann aufgrund der Anzahl Interessenvertreter sehr komplex sein. Die vielen Ebenen der Auftragsverhältnisse erschweren den Zugang zu relevanter Information für die Entwicklung eines Erhaltungskonzeptes und zeigen, dass Zuständigkeiten z. B. für die Dokumentation und die Erhaltung eines Kunst-und-Bau-Werks im Ankaufsprozess klar geregelt werden müssen. Der Vortrag thematisiert die resultierenden Schwierigkeiten für die Erhaltung des Werks und diskutiert Möglichkeiten zur Optimierung des Ankaufsprozesses bei komplexen Auftragsverhältnissen.

Zur Person

Kamilla Ødegård hat von 2013 bis 2018 an der Hochschule der Künste Bern Konservierung und Restaurierung moderner Materialien und Medien studiert. Während des Studiums konnte sie in unterschiedlichen Museen, etwa dem Kröller-Müller Museum in den Niederlanden, Erfahrungen sammeln. Das Studium hat Kamilla Ødegård im September 2018 mit der Masterarbeit zum Thema Ankauf und Dokumentation interaktiver Arbeiten als Kunst-und-Bau-Werke abgeschlossen. Seit Februar 2019 ist Kamilla Ødegård als Assistentin an der Hochschule der Künste Bern in der Spezialisierung «Moderne Materialien und Medien» und seit Juli 2019 als Konservatorin-Restauratorin im Kunstmuseum Basel tätig.

Practical Ethics v3.0: Version control

Jonathan Kemp, PhD

Lecturer / researcher, Grimwade Centre for Cultural Materials Conservation, The University of Melbourne

Abstract

Recent ideas coming from contemporary art conservation – especially performance, installation, media art – have focused on how documentation and archiving are key to preserving the identity and continuity of such artworks. By comparing documentation (in its widest sense) from various iterations of a work, conservators are enabled to make decisions around what changes are permissible for any subsequent iteration. Various models have been proposed for this decision-making and all are designed to assimilate how such artworks are both necessarily open-ended and changeable. These models suggest that conservators can both manage change and understand the parameters necessary for an art work's continued identity.

Where many approaches to conservation, of contemporary art or otherwise, continue to be founded around notions of identity and, by default, autography, one argument to be made is that the preservation of cultural heritage is ultimately an allographic process and that any iteration of a work effects a particular and time-stamped 'version of record'.

The logic of this approach is that conservation can be recast as being fundamentally engaged in practices akin to Version Control (VC). Typically version control systems allow each phase of software development to be made accessible for cross-checking against any other version by all involved. VC thus allows collaborative groups of people to work on a project without losing sight of any changes and, importantly, with its authorship distributed. Each project can be understood as ontologically open-ended and with its own obsolescence or forking into distinct software both freighted within its VC management.

The presentation will describe particular version control practices in software and hardware aligned with FLOSS (Free / Libre and Open Source Software) approaches to technology; it will then draw links and parallels with practices by default enacted by conservators and others involved in the care of cultural heritage; finally it will discuss how recasting conservation's practices as acts of version control can help revitalise the profession and foreground its role in the production of cultural heritage.

Zur Person

Jonathan Kemp has worked in sculpture conservation for over 25 years, primarily with a focus on stone and allied materials both in the UK and abroad including in Canada, Iran, Taiwan, and the Ukraine. He was a Senior Conservator at the V&A Museum, London, and he is a Researcher / Lecturer at the Grimwade Centre for the Conservation of Cultural Materials at the University of Melbourne. He has published widely in the conservation field with a focus on theory and ethics, along with various technical studies, and is Editor of the Journal of the Institute of Conservation. In parallel to his conservation work for the last 15 years he has both initiated and co-organised art-related projects including DIY material processing laboratories, environmental installations, performances, interdisciplinary symposia, and social software events executed in various international media art festivals and venues throughout Europe, the US, Brazil, Japan, Taiwan and Australia, where he currently lives.

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Fallbeispiele zur Restaurierung von Werken aus der Hand Dritter

Anabel von Schönburg, Dipl.-Rest.

Kunstmuseum Solothurn / restore[art]

Abstract

Aufgrund der «fehlenden Künstlerhand» stellt sich bei der Konservierung und Restaurierung von Werken aus der Hand Dritter die grundlegende Frage nach dem zu konservierenden Original – was soll erhalten werden, was kann erhalten werden – und wie? Welchen Stellenwert hat die Idee des Kunstschaffenden, welchen Stellenwert die Materialauthenzität?

Neben den Bedürfnissen des Objekts, den Ideen des Urhebers und den Wünschen des Eigentümers ist die Position des Herstellers als zusätzlicher Partei zu berücksichtigen. Es gilt, im oft kunstfernen Umfeld Materialien und Produktionsweisen zu recherchieren und zu reflektieren, um einen optimal auf das Werk abgestimmten Massnahmenkatalog entwerfen zu können. Wer ist der geeignete Spezialist? Ist die durch die Fachwerkstatt geplante Reparatur auch aus restauratorischer Sicht vertretbar? Wie ist der Eingriff in die Originalsubstanz zu minimieren? Wie können industrielle Verfahren auf die Behandlung kleinerer Fehlstellen übersetzt werden? Gibt es alternative Techniken, die befriedigende Ergebnisse zu liefern vermögen? Welche Massnahmen können präventiv ergriffen werden, um das Alterungsverhalten zu kontrollieren? Ist eine Restaurierung möglich? Unter welchen Umständen muss eine Neuanfertigung erwogen werden? Was sagen Eigentümer, Urheber und Hersteller zu diesen Überlegungen?

Der Einfluss der Arbeitsteilung auf die Werkerhaltung wird an den Fallbeispielen Ingeborg Lüscher: *Bernsteinzimmer*, Kris Martin: *Mandi XXI* und Roman Signer: *Stiefelbrunnen* diskutiert.

Zur Person

Studienvorbereitende Praktika im Gebiet polychrom gefasste Holzobjekte in Regensburg, München und Hamburg, Studium der Konservierung und Restaurierung, Schwerpunkt moderne Materialien und Medien an der Hochschule der Künste Bern HKB, 2008 Abschluss mit einer Diplomarbeit zu Degradationsphänomenen an Hologrammen. In der Folge im Rahmen eines Stipendiums Untersuchung der Hologrammsammlung des Zentrums für Kunst und Medientechnologie ZKM Karlsruhe. 2009/2010 Assistentin der Kunsttechnologischen Abteilung des SIK-ISEA. Ab 2011 freiberuflich tätig, seit 2016 parallel dazu Betreuung des Kunstmuseums in Solothurn.

Marktwert und Restwert – Probleme der Wertigkeit von arbeitsteilig hergestellter Kunst bei Restaurierung, Teilersatz und Neuproduktion

Dietmar Stock-Nieden, Dr. phil.

Kunstsachverständiger / Senior Loss Adjuster, AXA Art Versicherung AG, Zürich

Abstract

Der Marktwert von Kunstwerken ist in der Regel untrennbar mit dem Namen von deren Schöpfern verbunden. Dabei geht vergessen, dass die Vorstellung vom einsamen begnadeten Künstlergenie eine relativ moderne Erfindung ist. Ob mittelalterliche Bildhauerwerkstätten, die Ateliers von «Grosskünstlern» wie Leonardo oder Rubens, die Malerkooperationen im Holland des 17. Jh., Berthel Thorvaldsens Werkstattproduktionen oder Alberto Giacomettis Bronzen – die Arbeitsteilung ist der Normalzustand, während der Marktwert der so entstandenen Kunstwerke nahezu ausschliesslich auf dem Namen des jeweiligen Künstlers fusst, der das Werk signiert hat.

Der Vortrag geht der Frage nach, welche Bedeutung der «Künstlersignatur» bzw. der Autorisierung durch den Künstler bei arbeitsteilig produzierten Werken in der Gegenwart zukommt, wenn diese einen Schaden erleiden und restauriert, teilweise ersetzt oder gar neu hergestellt werden müssen. Welche Interessen treffen aufeinander? Welche Auswirkungen kann die Position des Künstlers auf den Marktwert bzw. die Wertminderung haben? Nach welchen Kriterien kann eine Wertminderung bestimmt werden?

Im Falle der Beschädigung eines solchen arbeitsteilig hergestellten oder völlig «drittproduzierten» Objekts, das ein Künstler unter eigenem Namen verkauft, ist eine Restaurierung nicht der Eingriff eines Dritten in ein eigenhändig Geschaffenes, sozusagen die «Heilung» einer Verletzung am «Eigenen» durch den «Arzt», sondern ein Eingriff in die Materialität eines teilweise oder ganz fremdgeschaffenen «Dings», dessen sich der Künstler nur durch Signatur, Zertifikat oder eine andere Art der Autorisierung bzw. «Aneignung» versichern konnte. Daraus ergibt sich die spannende Frage, wie weit die Deutungshoheit des Künstlers über Gelingen oder Nicht-Gelingen einer Restaurierung, Teil- oder Totalschaden und somit auch über den Marktwert / die «Vernichtung» von Geldwerten in der Praxis gehen kann, sollte und darf. Dabei soll dezidiert kein spezifisch juristischer, sondern ein kulturgeschichtlich determinierter Standpunkt eingenommen werden, von dem aus die heutige Fokussierung der Auseinandersetzung mit Kunst auf den Kunstmarkt bzw. den Investmentgedanken kritisch beleuchtet wird.

Der Vortrag schliesst an die von Frau Anabel von Schönburg im Hinblick auf konservatorische und restauratorische Fragen dargestellten Beispiele an und führt jene ins Gebiet der Konsequenzen für die Bewertung solcher Kunstwerke fort. Da der Konflikt zwischen den Rechten von Eigentümern und den Urheber- bzw. Urheberpersönlichkeitsrechten von Künstlern ein kaum abschliessend definierbares Dauerthema ist, weil v. a. der Begriff der «Originalität» resp. «Authentizität» je nach Interessenlage vielfältige Interpretationen zulässt, ergäbe sich für einen geschädigten Sammler oder ein vom Schaden betroffenes Museum daher unter Umständen ein massives Dilemma, wenn z.B. ein Künstler die Neu-Autorisierung infolge Restaurierung oder Reparatur bzw. eines Teil- oder Vollersatzes eines Kunstwerks ablehnt, weil das Kunstwerk nicht mehr «original» sei, während eine Versicherung es unter Umständen nicht akzeptiert, der völligen Ent-Autorisierung eines Kunstwerks nach einer fachgerechten Restaurierung zuzustimmen oder bei Möglichkeiten des identischen Ersatzes oder einer Neuproduktion ins Feld führt, dass ein «nutzbarer», schon vor dem Schaden von Dritten produzierter und somit gleichwertiger materieller Zustand wieder hergestellt werden könne. Ausgehend von Praxiserfahrungen will der Vortrag die vielfältigen Schattierungen dieses Problemfelds

zwischen Erwartungen an Originalität / Authentizität, restauratorischer Ethik und wirtschaftlichen Interessen anhand der Diskussion von Kriterien für die Bestimmung von Marktwerten und Wertminderungen darstellen.

Zur Person

1988–1994 Studium der Kunstgeschichte, Ur- und Frühgeschichte sowie der Klassischen Archäologie in Giessen und Freiburg i. Br. 1994–1997 Kunstsachverständiger im Berner Auktionshaus Dobiaschofsky, zunächst für den Bereich Graphik und Antiquitäten, später für Gemälde des 16.–20. Jahrhunderts, 1997–2000 Galerie Koller in Zürich, zuständig für diverse Bereiche des Kunstgewerbes, insbesondere europäische Porzellane, Fayencen und Glas. Seit Februar 2000 Kunstsachverständiger / Senior Loss Adjuster, AXA Art Versicherung AG, Köln, Zweigniederlassung Schweiz. 2006 Promotion zum Dr. phil. mit der Dissertation *Die Bauten der Vitra Design GmbH in Weil am Rhein – Untersuchungen zur Architektur- und Ideengeschichte eines Industrieunternehmens am Ende des 20. Jahrhunderts*. Seit 2013 Mitglied der Museumskommission des Historischen Museums des Landes Glarus Freulerpalast in Näfels (Ehrenamt). März – Juni 2019 Lehrbeauftragter am Kunsthistorischen Institut der Universität Bern.