

Elisabeth Fritz

„To remove the work is to destroy the work“

Ortsbezogenheit als künstlerische Strategie der Authentifizierung

„Biennials are places in which virtually anyone within reach can restore the aura that some have feared art has lost forever but which those who are alert can still summon for themselves in the presence of a unique image or form.“¹

Ähnlich idealistisch wie die Vorstellung vom nicht vorgeprägten, unverfälschten Blick des documenta 12-Leiters Roger M. Buergel, ließ Robert Storr, der Direktor der im selben Jahr statt gefundenen Biennale in Venedig, avantgardistische Ideale eines demokratisch und öffentlich zugänglichen Kunstraumes, in welchem die ausgestellten Werke ohne Befangenheit und in einem reinen Erlebnisfluss individuell vergegenwärtigt und angeeignet werden können, wieder zum Leben erwecken. Die tatsächliche Erfahrung von Großausstellungen, wie sie 2007 im Rahmen der „Grand Tour“ Münster-Kassel-Venedig von einer Vielzahl an Menschen erlebt wurde, hat gezeigt, dass ein solches Ideal kaum zu erfüllen ist bzw. derartige Aussagen wohl eher als Werbestrategie innerhalb kulturpolitischer und touristischer Konzepte der Aufwertung urbaner Identität zu verstehen sind. Statt aktueller authentischer, subjektiver Erfahrung scheinen Ausstellungen wie die *Skulptur Projekte* in Münster vielmehr von ihrer eigenen bereits über 30jährigen Vergangenheit und längst historisch gewordenen Konzepten von Ortsbezogenheit überladen zu sein. Vor Arbeiten wie Donald Judds Betonringen von 1977 wird dabei ein gewisser Anachronismus spürbar, der sich durch die Spannung ergibt, dass die Arbeit für eine andere Zeit geschaffen wurde und sie dennoch noch immer in situ vorhanden ist. Umgekehrt scheinen neue künstlerische Arbeiten von 2007, wie Dominique Gonzalez-Foersters *Roman de Münster*, sich allein durch die Referenz auf eben diese Vergangenheit und Historizität eines Ausstellungsformates legitimieren zu können. Gonzalez-Foersters freizeitparkartige Installation miniaturhafter Reproduktionen eines Großteils der bisher in Münster statt gefundenen Projekte seit 1977, fasste zwar

die Geschichte der Ausstellung auf einem Blick zusammen, entzog den einzelnen Werken dabei aber gerade jeglichen historischen oder ortsspezifischen Kontext. Als bloße Abbilder der Skulpturen riefen sie reale sowie durch oft reproduzierte Dokumentationsfotografie erlernte Erinnerungen des kunsthistorisch gebildeten Publikums auf und zeigten dadurch, vielleicht ohne dies zu wollen, dass die eigene Geschichtlichkeit als einzige elementare Substanz der Ausstellung übrig zu bleiben scheint. In einer treffenden Analyse hat Tim Griffin in seiner Kritik zu den letzten *Skulptur Projekten* die Bezeichnung „Grand Tour“ wörtlich genommen und auf deren Verkoppelung von einzigartigem und imitierendem Erlebnis im 17. Jahrhundert hingewiesen: *„Almost from its inception, the Grand Tour was enmeshed in the question of the original and the copy, the unique experience and the imitation: Individuals would go abroad, yet more often than not, they would visit the same activities – seeking, in effect, to discover what was already known.“²*

Als letzter Feinschliff humanistischer Bildung kommt die konkrete Erfahrung also nach dem theoretisch erlernten Wissen und dient somit nur der Bestätigung standardisierter Konventionen. Ähnlich scheint sich heute beim Besuch der erwähnten Großausstellungen eine Vermischung von tatsächlichen Wahrnehmungen und dem bereits durch Abbildungen zu vorherigen Ausstellungen oder die im Vorfeld stattgefundenene Berichterstattung Gelerntem einzustellen. *„Was the social space they created not a copy as well?“*, fragt Griffin daher polemisch in Bezug auf Gonzalez-Foersters Miniaturen.³ So ist der von der Künstlerin erschaffenen Erfahrungsraum eher ein Äquivalent zur zusammenfassenden, kontextgelösten Vorstellung von den Projekten in Münster als zur tatsächlichen Erfahrung, die weniger durch erhellende Einsicht und Übersicht gekennzeichnet ist als durch die Frustration, wenn ein Werk erst gar nicht gefunden wird, die Unsicherheit, wonach man

eigentlich sucht oder die Unfähigkeit im tatsächlichen Moment vor der präsenten Arbeit sich entsprechend auf diese einstellen zu können.

Eine Hinterfragung im Sinne einer Analyse der kunsthistorischen Begründung von Ortsbezogenheit als legitimierende und authentifizierende künstlerische Praxis ist in diesem Zusammenhang interessant. Bereits 1997 hat Claudia Büttner die örtliche – formale oder inhaltliche – Bezogenheit von Kunstwerken als „Zauberformel“ für den nicht-institutionellen oder öffentlichen Raum bezeichnet: „Neben kritischer Widerständigkeit wurden Ansprüche an Originalität und Authentizität durch die Bezüge auf authentische Orte erfüllt.“⁴ Über zehn Jahre später und vor dem Hintergrund der aktuellen Debatte um einen gesteigerten „Referenzialismus“ in der Gegenwartskunst sowie um erweiterte Modelle der Ortsspezifität, welche als „reflexive Verfahren einer aktualisierenden Übernahme und Kommentierung spezifischer Bezugssysteme an die Stelle legitimatorischer Emulation treten kann“⁵, scheint ein kurzer Rückblick auf die Bedeutung des Authentischen für grundlegende kunsthistorischen Positionen ortsspezifischer Kunst und deren Bezüge zur ästhetischen Theorie des 20. Jahrhunderts lohnenswert.

In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* verbindet Walter Benjamin in seiner bekannten Definition der Aura diese mit der physischen und zeitlichen Präsenz eines Kunstwerks: „Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus“⁶. Die Vorstellung vom einmaligen Vorhandensein und der Gebundenheit an einen bestimmten Ort als relevante Qualität des authentischen Kunstwerks nimmt von früheren, auf die ästhetische Theorie der Romantik und des Idealismus zurückgehenden Konzepten von Authentizität Abstand. So war in jenen das Authentische als moralische Frage noch an die Vorstellung einer intrinsischen Eigenschaft des Künstlergenies gebunden, welches durch individuellen Ausdruck die göttliche Schöpfung widerspiegelt und eine ästhetische Erfahrung von Transzendenz ermöglicht.⁷ Wenn solche idealistischen Konzepte von Authentizität somit stark an das Subjekt gebunden waren, bezieht sich Benjamins Vorstellung vielmehr auf die Materialität und Historizität eines Kunstwerks als Objekt selbst, welches Prozessen der Alterung und des Verbrauchs ausgesetzt und von der Entwicklung seiner externen Geschichte abhängig ist: „An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts

sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen ist. Dahin rechnen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag“.⁸ Als „historischer Zeuge“ ist das Kunstwerk verschiedenen dynamischen Prozessen unterworfen, wobei auch die Aura nicht als stabile oder sichtbare Qualität, sondern als austauschbare und temporäre Zuschreibung verstanden werden muss, die auch wieder entzogen werden kann, ohne dass sich dabei die Materialität des Objekts selbst verändern muss.⁹

Benjamins Vorstellung von der Aura als räumliche und zeitliche Präsenz, kann Aufschluss darüber geben, wie künstlerische Strategien der Ortsbezogenheit seit den 1960er Jahren als postmoderne Erneuerung von Konzepten des Authentischen verstanden werden können. Während die moderne und modernistische Skulptur stets nach einer gewissen Indifferenz und Unabhängigkeit gegenüber dem Ort gestrebt hatte, was gleichsam als Befreiung von ihrer Funktionalisierung als Monument verstanden wurde und das Kunstwerk zum transportablen, ortlosen und autonomen Objekt machte¹⁰, wurde in der Minimal Art der Schwerpunkt auf den umgebenden Raum, die Betrachterin oder den Betrachter und die Ausstellungssituation verschoben. Die Bedeutung des Kunstwerks an sich, dessen Gestaltung und Erschaffung durch die Künstlerhand werden gegenüber den nach außen verlagerten Bezügen abgewertet, wie Robert Morris es im zweiten Teil seiner *Notes on Sculpture* 1966 theoretisch beschrieben hat: „Die besseren neuen Arbeiten nehmen die Beziehungen aus der Arbeit heraus und machen sie zu einer Funktion von Raum, Licht und Gesichtsfeld des Betrachters. Das Objekt ist nur eines der Elemente in der neueren Ästhetik. Auf gewisse Weise ist es reflexiver, weil das Bewusstsein, sich im selben Raum wie die Arbeit zu befinden, stärker ist, als bei älteren Werken mit ihren zahlreichen internen Beziehungen.“¹¹ Die Erfahrung des Werks als die Präsenz einer bestimmten Form oder Gestalt existiert nur in ihrer zeitlichen Begrenztheit und verändert sich ständig im Verhältnis zur Position der Betrachterin bzw. des Betrachters zum Werk, was von Robert Morris z.B. besonders deutlich in der permanenten Aktualisierung der reflektierenden Oberflächen seiner Spiegelkuben umgesetzt wurde. Die Inszenierung des Kunstwerks als eine unmittelbare Situation der Teilhabe und die

Verschiebung vom Objekt zum umgebenden Rahmen, markiert den Übergang vom Anspruch einer transzendenten Erfahrung eines authentischen Originals zur Authentizität eines tatsächlich vorhandenen Raumes und Betrachtenden. Die für die Minimal Art typische Gegenwärtigkeit einer für jede Person einmaligen Situation wurde meist im Zusammenhang mit Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* interpretiert¹² und von Michael Fried in seinem 1967 erschienen Aufsatz *Art and Objecthood* als eine der bildenden Kunst unangemessene „Theatralität“ angegriffen¹³. Für Fried, der in der Nachfolge von Clement Greenberg die Vorstellung eines essentiellen Kerns von Kunst verteidigt, führt die Offenbarung der Anwesenheit der Betrachterin bzw. des Betrachters nicht nur zum Verwischen der Grenze zwischen einem idealen, ästhetischen und dem physisch realen Raum, sondern auch zu dem – für Fried untragbaren – Verwischen der Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst. Trotz Michael Fried's polemischen Eintretens gegen eine solche Entwicklung verstanden die Künstlerinnen und Künstler der Minimal Art und anderer ortsbezogene Praktiken den tatsächlich vorhandenen Ort als den eigentlichen Focus, die Grundbedingung oder auch als Legitimierung des fortgeschrittenen Kunstwerks, das eine konkrete Erfahrung in Raum und Zeit bieten musste. Werte wie Originalität, Authentizität und Einzigartigkeit werden dem Kunstwerk entzogen und stattdessen dem Ort seiner Erscheinung zugeschrieben und dort wiederbelebt. Das Authentische ist in diesem Zusammenhang nicht länger eine normative Qualität oder moralische Frage, sondern wird als relationale Eigenschaft in Bezug auf eine bestimmte Referenz oder Situation erst hergestellt und ist daher diskursiv begründet.¹⁴

Die Bedeutung örtlicher und zeitlicher Spezifik von Kunstwerken, die in der Minimal Art und in deren Folge in der Land Art in den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens rückte, machte zudem deutlich, dass der Ort der Installation eines Werkes auch als der Ort von dessen Produktion verstanden werden muss. Die materielle Prozessualität und die physikalischen Gesetze der Konstruktion von Skulptur stehen auch im Zentrum des frühen Werks von Richard Serra, den so genannten *Prop Pieces*. Die metallenen Platten und Rohre, aus welchen diese Skulpturen bestehen, treten in ein regelrechtes Abhängigkeitsverhältnis zueinander und zu den umgebenen Wänden des Ausstellungsraumes, an

welche sie gelehnt werden, wobei sie dabei nur durch das gezielte Nutzen der Schwerkraft stehen bleiben. Ähnlich wie bei Morris' Spiegelkuben kommt es auch hier zu einer permanenten Aktualisierung, diesmal durch das Spürbarmachen der in der Konstruktion wirkenden Kräfte. Über die für Serras Werk bedeutende Frage der Prozessualität hinaus ist im Hinblick auf die Frage von Ortsbezogenheit und Authentizität jedoch vor allem die Aufstellung und Entfernung der öffentlichen Skulptur *Tilted Arc* interessant, welche als Höhepunkt von Serras Entwicklung hin zu zeitlich bedingter Stabilität und provisorischer Erscheinung verstanden werden kann, und die zu einer Art „Präzedenzfall“ in der Kunstgeschichte der Ortsspezifität wurde.

1979 bekam Richard Serra von einem Kunst-am-Bau-Programm der *General Services Administration* (GSA) den Auftrag über eine Skulptur mit monumentalen Ausmaßen, die 1981 im Zentrum der Federal Plaza in New York aufgestellt wurde.¹⁵ *Tilted Arc* war eine leicht gebogene Platte aus COR-TEN Stahl, der eine natürliche Rostpatina als Schutz gegen weitere Korrosion bildet. Die ca. 4 Meter hohe und 42 Meter lange Skulptur neigte sich leicht nach Innen und ihre konvexe Seite war zur Straße gekehrt. Von Beginn an gab es Proteste gegen die Aufstellung von Serras Werk und als 1985 ein neuer Regionalverwalter der GSA ernannt worden war, wurde eine offizielle Anklage mit dem Ziel der Replatzierung von *Tilted Arc* an einen anderen Ort vor Gericht gebracht. Diese Forderung führte zu Serras bekanntem Zitat: „*To remove the work is to destroy the work*“¹⁶. An anderer Stelle führt der Künstler aus, dass „*Tilted Arc von Anfang an als ortsgebundene, und nicht als ‚ortsangepasste‘ Skulptur, die sich ‚verschieben‘ lässt, gedacht [war]. Ortsgebundene Arbeiten beziehen sich auf die Elemente einer bestimmten Umgebung. Die Maße, Größe und Platzierung ortsgebundener Arbeiten werden durch die Topographie des Ortes bestimmt [...]. Die Arbeiten werden zu Teilen des Ortes; sie strukturieren die Gestaltung des Ortes sowohl konzeptuell als auch hinsichtlich seiner Wahrnehmung um.*“¹⁷ Gerade diese aggressive oder egoistische Aneignung und Besetzung des Platzes durch das Kunstwerk, was zur Veränderung oder Störung der ursprünglichen Funktionen und Ansichten des Ortes führte, war das, was zur Ablehnung von *Tilted Arc* auf der Federal Plaza geführt hatte. Die Platzierung der Skulptur mitten im Zentrum von New Yorks administrativen Herzen

und staatlichem Machtapparat war von verdächtiger Sichtbarkeit und symbolischer Bedeutung. Serras Werk veränderte nicht nur den ursprünglichen Charakter der Plaza, die v.a. anonyme, bürokratische Effizienz und Kontrolle ausstrahlte, sie verleitete die Leute beim Überqueren des Platzes auch zu einem Umweg rund um den geneigten Bogen aus Stahl. Von den Gegnern der Skulptur wurde zudem ein Verlust an Sicherheit bei der Überwachung des Platzes beklagt und sie verglichen das Kunstwerk sogar mit Schutzwänden, wie sie bei professionellen Sprengereinsätzen verwendet werden.¹⁸ 1987 wurde Serras Antrag gegen die Umplatzierung von *Tilted Arc* abgelehnt, die Skulptur wurde 1989 entfernt und somit zerstört. Im Hinblick auf eine Interpretation von Ortsbezogenheit als eine authentifizierende Strategie von Kunst ist interessant, dass sich in Folge politisch engagierte Künstlerinnen und Künstler sowie Kritikerinnen und Kritiker immer wieder auf die Entfernung von *Tilted Arc* als Referenzbeispiel bezogen. Von nun an gilt der Widerspruch, die Störung oder der Konflikt, welche das Kunstwerk in Bezug auf seinen Aufstellungsort auslöst, als *die* konstitutive Qualität (politisch) relevanter Kunst, wofür z.B. der Kunstkritiker und -theoretiker Douglas Crimp eingetreten ist: „[W]enn die radikale Ästhetik der ortsspezifischen Skulptur als Ort politischer Aktion neuinterpretiert wird, dann kann der öffentlichen Skulptur ein neuer Leistungsgrad zugeschrieben werden. Diese Leistung bedeutet die Neudefinition des Ortes des Kunstwerkes als Ort seines politischen Kampfes. [...] Serra [nahm] das Risiko auf sich, die wirkliche Ortsspezifität aufzudecken, die immer eine politische Spezifik ist.“¹⁹ Thomas Crow unterscheidet in diesem Zusammenhang die Arbeiten von Richard Serra, Gordon Matta-Clark oder Michael Asher als „starke“ Formen der Ortsbezogenheit von schwächeren, wie z.B. jene der Minimal Art. Die stärkeren Varianten zeichnen sich dabei dadurch aus, dass ihr widersprüchliches Verhältnis zum Ort auf Dauer unerträglich wäre und sie daher zwangsläufig nur temporär existieren können: „The actual duration of the strong work is limited because its presence is in terminal contradiction to the nature of the space it occupies. [...] If the piece could persist indefinitely, the contradiction is illusory.“²⁰

Das physisch fix an einen Ort gebundene Kunstwerk bekommt an dieser Stelle politische Relevanz: Seine Authentizität zeichnet sich durch die Bedeutung der Intervention in Bezug auf den gegebenen Kontext aus.

Wie ein vandalistischer Akt oder ein Parasit, soll es sich nicht dem Ort anpassen oder sich diesem unterordnen, sondern eine widerständige Form der Kontrolle über diesen annehmen. Das erinnert an Theodor W. Adornos Konzept des authentischen Kunstwerks als eine Praxis der radikalen Negativität und Frage der sozialen Verantwortlichkeit.²¹ Für Adorno muss das moderne Kunstwerk, das durch die ihm inhärente Dialektik zwischen Engagement und Autonomie bestimmt ist, seinen eigenen Krisenstatus stets reflektieren, indem es eine radikale Anti-Position zur Gesellschaft und der affirmativen Kulturindustrie einnimmt, wobei es ständig davon bedroht ist, selbst in die Reifizierung und Kommodifizierung abzugleiten. Während Benjamin und auch die Künstlerinnen und Künstler der Minimal Art noch nach einer avantgardistischen Versöhnung von Kunst und dem „echten“ Leben, sowie nach einem demokratischen Wahrnehmungsmodell von Kunst strebten, muss gute, authentische Kunst für Adorno dezidiert anti-ästhetische Impulse setzen und dem allgemeinen Geschmack widersprechen.

Als authentische künstlerische Produktion im Sinne eines Aktes der kritischen Negation wird auch das Werk des kalifornischen Künstlers Michael Asher verstanden, das vor allem von Benjamin Buchloh und anderen Autorinnen und Autoren in der Nachfolge der Kritischen Theorie analysiert wurde. Buchloh beschreibt Ashers „situational aesthetics“ als eine Praxis, die ihre Funktionalität gänzlich aus den vorhandenen, historisch spezifischen Parametern entwickelt: „[situational aesthetics] implied that a work would function analytically within all parameters of its historical determination. [...] [The installation] obtains within these circumstances a temporally specific, limited function, [...] the work might become disposable after its appearance in time.“²² Ausgehend von der prinzipiellen Verweigerung, irgendein dauerhaftes oder kommerziell verwertbares Objekt zu produzieren, definiert Michael Asher das ästhetische System seiner institutionskritischen Kunst aus den vorgegebenen Elementen innerhalb des jeweiligen institutionellen Rahmens, welche er in seinen temporären Interventionen aus ihrem ursprünglichen Kontext nimmt, gegenüberstellt, verschiebt, entfernt und rekontextualisiert. Als Beispiel soll hier im Folgenden Michael Ashers Arbeit im Rahmen der 73rd *American Exhibition* am Art Institute in Chicago von 1979 beschrieben werden. Für die Dauer der Ausstellung

ließ Asher den Bronzeabguss der lebensgroßen Marmorstatue von George Washington, die der französische Künstler Jean-Antoine Houdon 1788 gefertigt hatte und die seit 1925 als Teil der Fassade vor dem Eingang des Art Institutes platziert worden war, in ihren originalen historischen Kontext zurückführen, genauer gesagt in jenen Ausstellungsraum, welcher der europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts gewidmet war. Der schwarze Granitsockel der Skulptur wurde durch eines der im Museum üblichen hölzernen Podeste ersetzt, um diese ihrer Umgebung, der sie historisch, stilistisch und formal angehörte, anzugleichen. Dennoch wirkte sie aufgrund der Patina, die sich durch die Witterung nach der jahrelangen Aufstellung im Freien gebildet hatte, eher befremdlich unter der sicher in den Innenräumen bewahrten „echten Museumskunst“. Die simple Relokation veränderte sofort den Charakter und die Wahrnehmung des Houdon-Abgusses. So deutete sie nicht nur auf das Fehlen eines originalen Werks von Houdon in der Sammlung hin, sondern sie machte durch die Untragbarkeit des Außenmonuments innerhalb der Ausstellungsräume deutlich, wie die simple Platzierung eines Objekts über dessen Status als Kunstwerk entscheiden kann. Die Frage nach der Authentizität bezieht sich in diesem Fall somit nicht nur auf die Unterscheidung von Original und Replik, vielmehr erweist sie sich generell als eine temporäre Zuschreibung (im Sinne von Benjamins zu Beginn erwähnten Konzepts der Aura). Da Ashers Eingriff im Rahmen einer Ausstellung zeitgenössischer Kunst passierte – und zwar der *American Exhibition*, die für die Präsentation der neuesten und aktuellsten Positionen der Kunst bekannt war – bezog sich seine Geste weiters auf den Anspruch von Authentizität zeitgenössischer Kunst, was auch Benjamin Buchloh festgestellt hat: *„The confrontation historicized the actuality and dynamic immediacy that contemporary works generate in the viewer’s perception and emphasized, by contrast, the historicity of their present aesthetic experience.“*²³

In Praktiken der *institutional critique* wird der Ort eher (inter-)textuell als räumlich strukturiert. James Meyer beschreibt diese Entwicklung als Übergang von der phänomenologischen Ortsgebundenheit der Minimal Art, über die materielle oder physische Spezifik bei Künstlern wie Richard Serra, hin zu einer „funktionalen“ Bezogenheit auf einen diskursiv begründeten Ort und seine sozioökonomischen Bedingungen.

*„Alluding to other points of departure and return, they posited a model of place that is, like the subject who passes through it, mobile and contingent.“*²⁴ Doch diese „mobile Flexibilität“ des Ortes betrifft zunehmend auch den Künstler oder die Künstlerin selbst. Die künstlerischen Arbeiten der „2. Generation“ der institutionskritischen Ortsspezifika, zu welchen u.a. Mark Dion, Andrea Fraser, Tom Burr, Renée Green oder Christian Philipp Müller gezählt werden, entwickelten sich dabei immer stärker zu einer Art „Service-“ oder Auftragskunst, welche die Künstlerin oder der Künstler im Auftrag der Institutionen erfüllt. Aber führt die Bedeutung der Präsenz der ausführenden Person als Produzentin bzw. Produzent einer spezifischen Situation nicht auch zur Rückkehr der Autorin bzw. des Autors? Da der künstlerische Akt nicht länger auf der Ausführung irgendeiner handwerklichen Geste beruht, was bei Richard Serra oder den minimalistischen Künstlerinnen und Künstlern noch durchaus der Fall war, wird in Formen institutionskritischer Ortsspezifika die Frage der Authentifikation auf die Künstlerperson als *die* relevante Instanz zurückgeführt. *„Vielleicht weil die KünstlerInnen bei der physischen Manifestation der Werke ‚abwesend‘ sind, wurde ihre Präsenz zu einer absoluten Vorbedingung für die Ausführung bzw. Präsentation ortsgebundener Projekte. Heute wird der performative Aspekt der für die jeweiligen KünstlerInnen charakteristischen Vorgangsweise [...] als neue Kunstware aufgegriffen und distribuiert. Die KünstlerInnen sind das entscheidende Vehikel bei der Verifikation dieser Ware [...]“*²⁵ Das schließt Miwon Kwon 1997 in ihrem Aufsatz „One Place after Another“, in welchem sie die „Rückkehr der AutorInnen“ als Folge der Thematisierung diskursiver Orte analysiert. Kwons Beschreibung der „charakteristischen Vorgangsweisen“ einer Künstlerin oder eines Künstlers deutet auch auf die Tatsache hin, dass Referenzialismus, Serialität und Reproduktion nicht das Gegenteil des Authentischen darstellen müssen, sondern dass durch Wiederholung Authentizität als Widererkennbarkeit einer typischen Handlung eigentlich erst hergestellt wird.

Die in diesem Aufsatz getroffenen Überlegungen konnten im Rückblick auf ausgewählte und im Zusammenhang mit Ortsspezifika in der Kunstgeschichte als wesentlich angesehene, künstlerische Positionen nur einen kleinen Ausblick auf die vielschichtigen Bezüge von Konzepten des Authentischen und der Vorstellung der materiellen, physischen oder inhaltlichen Gebundenheit

von Kunstwerken an einen bestimmten Ort gegeben werden. Da ortsspezifische Strategien das Herstellen von Authentizität nicht nur im Sinne einer einmaligen Erfahrung versprechen, sondern diese auch im Sinne von historischer und persönlicher Identität erzeugen können, wurden sie schnell zum beliebten Gegenstand der Instrumentalisierung und zur Aufwertung und Erzeugung urbaner Identitäten, sowie von der Werbung und Stadtplanung angeeignet. Ortsbezogene Arbeiten und Kunst im öffentlichen Raum sind in diesem Zusammenhang oft zu Emblemen, Erinnerungspunkten oder touristischen Attraktionen geworden, welche dazu dienen die Authentizität ihres Ortes zu belegen. Umgekehrt werden Orte, Situationen oder Ausstellungen von Künstlerinnen und Künstlern zur Legitimierung ihrer Werke instrumentalisiert. Droht die Authentizität ortsspezifischer Strategien dabei in reinen Referenzialismus zu kippen, wie es sich in den letzten *Skulptur Projekten* in Münster angekündigt hat? Und kann dann überhaupt noch von Ortsbezogenheit im eigentlichen Sinn die Rede sein? Wie aktuelle Künstlerinnen und Künstler mit diesen schwierigen kunsthistorisch durch vergangene Werke, Kommentare und Interpretationen – und zum Teil mit politischen Erwartungen – aufgeladenen Implikationen umgehen werden, stellt eine der großen aktuellen Herausforderungen dieses Genres skulpturaler Praxis dar.

Endnoten

- 1 Robert Storr zit. n. Griffin 2007, *Framing the Question*, S. 427.
- 2 Ebenda, S. 426.
- 3 Ebenda.
- 4 Büttner 1997, *Art goes public*, S. 186.
- 5 Rottmann 2008, *Referenzialismus*, S. 84.
- 6 Benjamin 1977, *Kunstwerk*, S. 12.
- 7 Vgl. Reck 2006, *Authentizität*, S. 251.
- 8 Benjamin 1977, *Kunstwerk*, S. 11-12.
- 9 Vgl. Geimer 2005, *Über Reste*, S. 110-112.
- 10 Vgl. Krauss 1993, *Expanded Field*, S. 279-280.
- 11 Morris 1995, *Anmerkungen über Skulptur*, S. 105.
- 12 Vgl. Potts 2000, *Sculptural Imagination*, S. 207-234.
- 13 Vgl. Fried 1995, *Objekthaftigkeit*.
- 14 Vgl. Knaller 2006, *Genealogie des Authentizitätsbegriffs*, S. 32-35.
- 15 Zur genauen Beschreibung der Skulptur und der Geschichte von *Tilted Arc* vgl. Weyergraf-Serra / Buskirk 1991, *The Destruction of Tilted Arc*; Crimp 1996, *Neudefinieren der Ortsspezifität*.
- 16 Richard Serra in einem Brief an Donald Thalacker, veröffentlicht in: Weyergraf-Serra / Buskirk 1991, *The Destruction of Tilted Arc*, S. 38.
- 17 Richard Serra zit. n. Kwon 1998, *Ein Ort nach dem anderen*, S. 18-19.
- 18 Vgl. Crimp 1996, *Neudefinieren der Ortsspezifität*, S. 197-198.
- 19 Ebenda, S. 198-199.
- 20 Crow 1996, *Site-Specific Art*, S. 135-136.
- 21 Detaillierte Analysen von Adornos komplexem Verständnis von Authentizität, das im Rahmen dieses Aufsatzes nur sehr oberflächlich angedeutet werden kann, haben zuletzt Harro Müller und Regine Prange gegeben. Vgl. Müller 2006, *Adornos Authentizitätsbegriff*; Prange 2006, *Das ikonoklastische Bild*, S. 215-267.
- 22 Buchloh 2000, *Michael Asher*, S. 14, 19.
- 23 Ebenda, S. 23.
- 24 Vgl. Meyer 2000, *Functional Site*, S. 35.
- 25 Kwon 1998, *Ein Ort nach dem anderen*, S. 32.

Bibliografie

- Benjamin 1977, *Kunstwerk*
Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 4. Aufl., Frankfurt am Main 1977.
- Buchloh 2000, *Michael Asher*
Benjamin H.D. Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*, in: Derselbe, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955-1975*, Cambridge / London 2000, S. 1-39.
- Büttner 1997, *Art goes public*
Claudia Büttner, *Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*, München 1997.
- Crimp 1996, *Neudefinieren der Ortsspezifität*
Douglas Crimp, *Das Neudefinieren der Ortsspezifität*, in: Derselbe, *Über die Ruinen des Museums*, Dresden / Basel 1996, S. 164-199.
- Crow 1996, *Site-Specific Art*
Thomas Crow, *Site-Specific Art: The Strong and the Weak*, in: Derselbe, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven / London 1997, S. 131-150.
- Fried 1995, *Objekthaftigkeit*
Michael Fried, *Kunst und Objekthaftigkeit*, in: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, hg. v. Gregor Stemmerich, Dresden / Basel 1995, S. 334-374.
- Geimer 2005, *Über Reste*
Peter Geimer, *Über Reste*, in: *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, hg. v. Anke te Heesen und Petra Lutz, Köln / Weimar / Wien 2005, S. 109-118.
- Griffin 2007, *Framing the Question*
Tim Griffin, *Framing the Question*, in: *Artforum*, Band XLVI Heft 1, September 2007, S. 425-427.
- Knaller 2006, *Genealogie des Authentizitätsbegriffs*
Susanne Knaller, *Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs*, in: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, hg. v. Susanne Knaller und Harro Müller, München 2006, S. 17-35.
- Krauss 1993, *Expanded Field*
Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in: Derselbe, *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, 8. Aufl., Cambridge / London 1993, S. 277-290.
- Kwon 1998, *Ein Ort nach dem anderen*
Miwon Kwon, *Ein Ort nach dem anderen: Bemerkungen zur Site Specificity*, in: *O.K. Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess?*, hg. v. Hedwig Saxenhuber und Georg Schöllhammer, Wien 1998, S. 17-39.
- Meyer 2000, *Functional Site*
James Meyer, *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*, in: *Space. Site. Intervention*, hg. v. Erica Suderburg, Minneapolis 2000, S. 23-37.
- Morris 1995, *Anmerkungen über Skulptur*
Robert Morris, *Anmerkungen über Skulptur*, in: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, hg. v. Gregor Stemmerich, Dresden / Basel 1995, S. 92-120.
- Müller 2006, *Adornos Authentizitätsbegriff*
Harro Müller, *Theodor W. Adornos Theorie des authentischen Kunstwerks. Rekonstruktion und Diskussion des Authentizitätsbegriffs*, in: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, hg. v. Susanne Knaller und Harro Müller, München 2006, S. 55-67.

Potts 2000, *Sculptural Imagination*

Alex Potts, *The sculptural Imagination: figurative, modernist, minimalist*, New Haven 2000.

Prange 2006, *Das ikonoklastische Bild*

Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*, München 2006.

Reck 2006, *Authentizität*

Hans Ulrich Reck, *Authentizität als Hypothese und Material – Transformation eines Kunstmodells*, in: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, hg. v. Susanne Knaller und Harro Müller, München 2006, S. 247-281.

Rottmann 2008, *Referenzialismus*

André Rottmann, *Reflexive Bezugssysteme. Annäherungen an den ‚Referenzialismus‘ in der Gegenwartskunst*, in: *Texte zur Kunst*, Heft 71, September 2008, S. 79-94.

Weyergraf-Serra / Buskirk 1991, *The Destruction of Tilted Arc*

The Destruction of Tilted Arc, hg. v. Clara Weyergraf-Serra und Martha Buskirk, Cambridge / London 1991.

Zusammenfassung

Der Text untersucht, wie künstlerische Strategien der Ortsbezogenheit seit Mitte der 1960er Jahre als postmoderne Wiederbelebung und Verschiebung von ästhetischen Konzepten der Authentizität verstanden werden können. So erneuern Interventionen im öffentlichen oder nicht-institutionellen Raum die Rekontextualisierung des Museums innerhalb seiner eigenen institutionellen Bedingungen sowie die ephemere Temporalität und Nichtreproduzierbarkeit von ortsspezifischer Kunst, Vorstellungen von Authentizität, Präsenz oder Aura im Sinne räumlich und zeitlich bedingter Eigenschaften. Ausgehend von Beobachtungen zur den letzten Skulptur Projekten in Münster 2007 und zur Bedeutung von Ansprüchen von Authentizität bei der Vermarktung von Großausstellungen, wird im Rückblick auf künstlerische Arbeiten der Minimal Art, von Richard Serra und von Michael Asher, als wichtige Positionen in der Kunstgeschichte ortsspezifischer Praktiken, ausgeführt, wie Begriffe, Assoziationen und Anlehnungen an das Authentische von Künstlerinnen und Künstlern bzw. Theoretikerinnen und Theoretikern zur ästhetischen Legitimierung herangezogen werden.

Autorin

Elisabeth Fritz hat Soziologie und Kunstgeschichte in Wien und Paris studiert. Sie ist kuratorische Assistentin am Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstvermittlerin und freie Autorin für verschiedene Kunstinstitutionen, sowie Lektorin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

Titel

Elisabeth Fritz, „*To remove the work is to destroy the work*“ *Ortsbezogenheit als künstlerische Strategie der Authentifizierung*, in: kunsttexte Sektion Gegenwart, Nr. 1, 2009 (9 Seiten). www.kunsttexte.de