

Anna Schäffler

„Variation & Interpretation. Zum posthumen Aufbau installativer Kunstwerke“

Die „Skulptur im 21. Jahrhundert“ erhält neben den aktuellen künstlerischen Tendenzen momentan auch durch eine sich wandelnde Restaurierungspraxis von posthumen Aufbauten installativer Kunstwerke grundlegend neue Facetten. In der Praxis ergeben sich für das Werk nach dem Tod einer KünstlerIn zunächst unmittelbar für den Nachlass, die besitzenden Institutionen sowie deren restauratorische Abteilungen weitreichende Fragen, die letztlich auch die kunsthistorische Analyse betreffen: Was geschieht mit einer vierteiligen Installation, die zu Lebzeiten ortsspezifisch aufgebaut und weiterentwickelt wurde? Wie steht es um die Aspekte des Materialerhalts bzw. des künstlerischen Konzepts bei prozesshaft angelegten Werken? Und schließlich: welche Problemfelder hinsichtlich Originalität und Authentizität eines Werkes ergeben sich daraus? Der folgende Beitrag skizziert zunächst einige Gedanken zu posthum installierten Werken im Spannungsfeld restauratorischer Richtlinien, musealer Erhaltungsaufgabe und künstlerischer Intention und veranschaulicht dies zudem anhand des künstlerischen Nachlasses von Anna Oppermann. Dabei liegt der Fokus nicht auf der erfahrungsästhetischen Dimension von Installationen, sondern auf dem Akt des Installierens selbst. Denn das posthum ausgestellte Werk, an dem sich die Rezeption vollzieht, ist kein von der KünstlerIn geschaffenes Original, sondern Ergebnis eines werkformenden Entscheidungsprozesses des Nachlasses. Den Aufbau- und Konstruktionscharakter von Installationen unterstreicht der im folgenden verwendete Ausdruck der „installativen Kunstwerke“.¹

Die Entscheidung darüber, wie mit installativen Kunstwerken umgegangen wird, fällt institutionell zunächst in den Bereich der Restaurierung.² Im Unterschied zur Konservierung, die vornehmlich die Bewahrung eines bestimmten Materialzustandes und die weitgehende Unveränderbarkeit eines Kunstwerkes anstrebt, hat die Restaurierung „die Verbesserung der Wahrnehm-

barkeit oder die Wiederherstellung der Lesbarkeit eines Werkes“³ zum Ziel. In ihren klassischen Aufgabenbereich fallen etwa Retuschen von Gemälden. Restauratorische Eingriffe gehen somit über den reinen Erhalt der materiellen Seite eines Werkes hinaus. Installative Kunstwerke nun stellen an die Restaurierung erweiterte Anforderungen. Sie unterscheiden sich in zahlreichen Aspekten von traditionellen Objekten allein schon aufgrund ihres spezifischen Verhältnisses zu Raum, Zeit und Kontext. Hier gibt es kein Abwägen für oder gegen eine restauratorische Maßnahme: ohne einen Eingriff in das Material existieren sie schlicht meist gar nicht. Gemeinhin müssen sie auf- und abgebaut und beispielsweise den neuen Raumverhältnissen angepasst werden.

Die Grundsätze zur Erhaltung von Kulturgut heben alle den Ausnahmecharakter von restauratorischen Maßnahmen hervor. Seit dem 20. Jahrhundert hinterfragen KünstlerInnen immer wieder gezielt klassische Formen der Bewahrung, indem sie beispielsweise ephemere Naturobjekte in ihre Werke integrieren, deren intendierter Verfallsprozess nicht aufzuhalten ist. Für das zu erhaltende Werk kann daraus auch als Konsequenz folgen, dass statt traditionellem Materialerhalt nun auch konzeptuelle Bedingungen für das weitere Verfahren entscheidend sein können. Wichtiges Kriterium der restauratorischen Praxis ist deshalb die Reversibilität aller Eingriffe, sowie eine umfassende Dokumentation und Transparenz bei der Entscheidungsfindung, um die Ergebnisse später nachvollziehen zu können.

RestauratorInnen nehmen mittlerweile eine zentrale Vermittlungsrolle zwischen Institution, KünstlerIn und dem Kunstwerk selbst ein. Die damit verbundene ethische Verantwortung legen die „E.C.C.O.-Berufsrichtlinien“⁴ (2002-2004) der „European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations“ (E.C.C.O.) dar. Dieses Dokument knüpft die Erhaltung von Kulturgütern explizit an die Person der RestauratorIn, was

wiederum bedeutet, dass diese zunehmend auch als jeweiliges Subjekt und EntscheidungsträgerIn im Umgang mit Kunstwerken an Bedeutung gewinnt. Die geführten Interviews und Dokumentationsberichte sollen Orientierung für den zukünftigen Umgang mit der Installation geben. Die Erweiterung um neue methodische Grundlagen aus Bereichen der Soziologie und Anthropologie in Hinblick auf Motivation, Verhalten oder Wertesysteme der KünstlerIn verändert seit einigen Jahren grundlegend das restauratorische Berufsverständnis. „This means that the conservator of contemporary art operates in an ethnographic position; a position where conservators also have a performative role as co-producers in the creation of contemporary heritage.“⁴⁵ In diesem Sinne ist die RestauratorIn unmittelbar an der Bedeutungs- und Quellenproduktion eines Werks beteiligt, das, in einem nächsten Schritt, wiederum kunsthistorisch untersucht oder kritisiert wird.

Für die restauratorische Praxis bedeutet dies sämtliche Facetten eines Werkes in die Entscheidungsfindung mit einzubeziehen. „Für den Restaurator darf nicht ein fiktiver Originalzustand (der ursprüngliche Zustand) des Kulturgutes, sondern muß die Authentizität des gewordenen und vorgefundenen Zustands wichtigster Maßstab für die Konservierungs- und Restaurierungsentscheidung sein.“⁴⁶ Häufig geraten bei dieser Abwägung die ästhetischen, materiellen und historischen Aspekte eines Werkes in Konflikt. Was beispielsweise, wenn das originale Material zum Störfaktor der künstlerischen Intention wird, wenn sich ein prozesshaftes Werk verändern soll? „Die Bewahrung des Originals und seiner Authentizität kann als das Leitprinzip der Restaurierungsethik angesehen werden und ist zugleich das allgemeine Ziel jeder Konservierung und Restaurierung.“⁴⁷ Die Bestimmung der Kategorien von Original, Authentizität und Originalität ist deshalb unerlässlich für die restauratorische Praxis und stellt sich bei der Erhaltung ephemerer Objekte umso dringlicher. Das Original, im Sinne von „ursprüngliches, echtes Exemplar bzw. eine vom Urheber (Künstler) stammende Fassung“⁴⁸, besitzt als Objekt eine historische Dimension. Grundlegend für den Status des Originals ist, dass es sich durch seine Einzigartigkeit auszeichnet. Daraus wird deutlich, weshalb die Veränderlichkeit des Materials oder gar der



Abb. 1: *Ensemble mit Dekor* (über den Umgang mit Menschen, wenn Zuneigung im Spiel ist), seit 1969. Installationsansicht Neue Galerie – Sammlung Ludwig Aachen, 1976, Aufbau: Anna Oppermann.



Abb. 2: *Ensemble mit Dekor* (über den Umgang mit Menschen, wenn Zuneigung im Spiel ist), seit 1969. Installationsansicht documenta 6, Kassel, 1977, Aufbau: Anna Oppermann.

Austausch von Elementen eines Kunstwerkes problematisch sein kann.

Der erweiterte Authentizitätsbegriff über das Material hinaus, wie ihn das „Nara Document on Authenticity“⁴⁹ (1994) erstmals fasst, setzt sich aus verschiedenen Gesichtspunkten zusammen: „Aspects of the sources may include form and design, materials and substance, use and function, traditions and techniques, location and setting, and spirit and feeling, and other internal and external factors.“¹⁰ Karin Janis hat darauf verwiesen, dass in der französischen Version des

Nara-Dokumentes an der Stelle von „other internal and external factors“ die Begriffe von „Originalzustand und historisches Werden“ zusätzlich aufgenommen wurden.¹¹ Authentizität wird somit eine umfassendere Kategorie, die das Original selbst als einen Unterpunkt mit aufführt. Dieses Beispiel der Definition von Authentizität zeigt bereits die kulturellen Unterschiede, die bei restauratorischen Fragen stets zu berücksichtigen sind. Insbesondere die kulturelle Eingebundenheit und regionale Differenzierung von Authentizität wirken sich unmittelbar auf inhaltliche Bedeutungsverschiebungen oder gar die Stilprägung eines installierten Werkes aus.

Offenkundig lässt sich aus den oben angedeuteten theoretischen Überlegungen keine allgemeingültige Verfahrensweise für installative Kunstwerke destillieren. Vielmehr stellt jedes Werk ganz eigene Erfordernisse an seine erneute Installierung. Konkretisiert werden können einige davon am Beispiel der Werke von Anna Oppermann, mit denen die Autorin selbst eine eigene praktische Installierungserfahrung verbindet. Seit Ende der 1960er Jahre entwickelte die Hamburger Künstlerin Anna Oppermann umfangreiche prozesshaft angelegte Arrangements, die zu Lebzeiten von ihr selbst jeweils raumspezifisch installiert wurden. Ausgangsobjekte eines Ensembles konnten ephemere Fundstücke aus der Natur wie ein Birkenblatt oder eine Birne sein, aber auch Personen oder Begebenheiten, die Oppermann Anregung zu ersten Zeichnungen und Skizzen gaben. Daran anknüpfend folgte ein subjektiver Akkumulationsprozess von Materialien, etwa Zeitungsausschnitten, Zitaten oder sonstigen Gegenständen, die für die Künstlerin in Zusammenhang mit dem Ausgangsthema standen. Oppermanns eigene erneute Reorganisationen und Neuarrangements des vorhandenen Materials sind in Form unzähliger Fotografien und Zeichnungen vergegenwärtigt. Bisherige Arrangements wurden von ihr beispielsweise abgezeichnet, die Zeichnung wiederum abfotografiert, diese Fotografie wiederum in das Arrangement integriert und dieser Prozess in verschiedenen ritualisierten Stufen immer wieder durchlaufen. Das sich wiederholende Annähern der Künstlerin an ein Thema oder Objekt aus verschiedenen Perspektiven spiegelt sich in repetitiven Elementen innerhalb ihrer



Abb. 3: *Ensemble mit Dekor* (über den Umgang mit Menschen, wenn Zuneigung im Spiel ist), Dekor mit Birken, Birnen und Rahmen, seit 1980 (Filiation) Installationsansicht Serpentine Gallery London, 1981, Aufbau: Anna Oppermann.

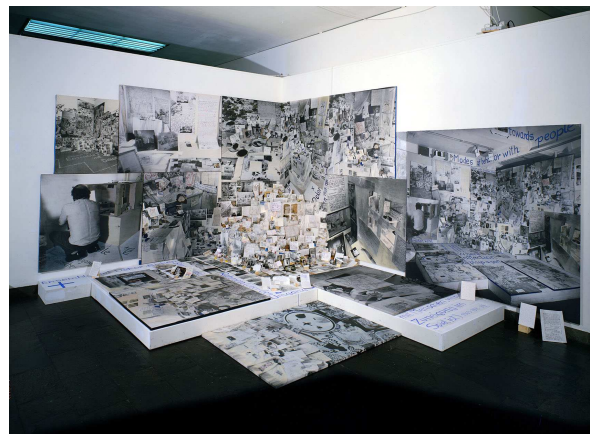


Abb. 4: *Ensemble mit Dekor*, Installationsansicht Kunstverein Hamburg, 1984, Aufbau: Anna Oppermann.

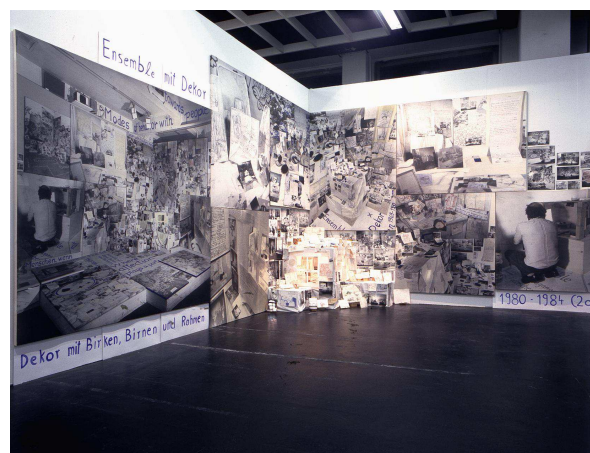


Abb. 5: *Ensemble mit Dekor*, Installationsansicht Art Cologne, Köln, 2004, Aufbau: Ute Vorkeoper.

künstlerischen Methode wider. In der Variation eines Motivs, in mise en abyme-ähnlichen Strukturen oder in der wiederkehrende Selbstdokumentation der Ensembles.

Die einzelnen Ensembles waren bei Oppermann selbst nie streng voneinander getrennt, sondern vielmehr durch zahlreiche Verknüpfungen miteinander verwoben, so dass einzelne Werkbestandteile durchaus in verschiedenen Ensembles integriert sein konnten. In dieser ständigen Aktualisierung des Werks gab es potenziell kein abgeschlossenes Stadium, allein der Moment der Ausstellungseröffnung unterbrach gewissermaßen die weitere Bearbeitung. Als Anna Oppermann im Jahr 1993 verstarb, hinterließ sie weder eine Absichtserklärung, ob und wie sie nach ihrem Tod ihre Ensemblewerke installiert wissen mochte, noch, wer diese Aufgabe übernehmen sollte. Ohne Aufbauanleitung oder einer verbindlichen Konstruktionszeichnung wird bei einem solchen installativen Werk jeder posthume Aufbau zur Herausforderung, vor die Oppermanns Nachlass gestellt ist. Nach Oppermanns Tod wurde der vorhandene Materialbestand zunächst gewichtet und einzelnen Ensembles zugeordnet. Diese erste Aufteilung der Elemente, deren vielfältige Verknüpfungen innerhalb des Gesamtwerks vorher durch die künstlerische Bearbeitung Oppermanns weitaus offener gewesen war, bedeutete eine einschneidende Strukturierung des Werk für die Nachwelt. Weitere Entscheidungsfragen stellten sich vor allem hinsichtlich der Kontextsensibilität und Prozesshaftigkeit der Ensembles: Durften die Ensembles nach wie vor situativ erweitert werden? Und wie konnte Oppermanns Werk, das so eng mit ihrer Künstlerperson verbunden war, überhaupt von jemand anderes aufgebaut werden? Ließen sich die Ensembles jemals wieder öffentlich zeigen oder bestand das Werk nun in unzähligen losen Teilen, die nur noch einzeln betrachtet werden konnten?

Ein weiteres Konfliktfeld eröffnet sich hinsichtlich der von Oppermann verwendeten ephemeren Materialien. Vergängliche Naturobjekte etwa stellen die Restaurierung vor das Dilemma, zwischen der Kontinuität des originalen Materials einerseits und der Wahrung der eigentlichen Ästhetik des Werks andererseits zu entscheiden.



Abb. 6: *Ensemble mit Dekor*, Installationsansicht Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2005, Aufbau: Ute Vorkoeper.



Abb. 7: *Ensemble mit Dekor*, Installationsansicht Temporäre Kunsthalle Berlin, 2010, Aufbau: Ute Vorkoeper, Assistenz: Anna Schäffler, Fotograf: Werner J. Hannappel.

Daran schließt sich ein weiteres Problemfeld an, denn wie wägt man den ökonomischen gegen den ästhetischen Wert eines Werks ab, oder, ob der jeweilige Zustand der Arbeit als historisches Objekt wichtiger als seine Unversehrtheit zu bewerten ist?¹² Institutionelle Unterschiede im Umgang mit den Materialspuren können dabei erhebliche Auswirkungen auf das Werk selbst haben: Während Museen ein Werk tendenziell vor allem als historisches Objekt mit altersbedingten Spuren begreifen, liegt privaten Sammlern häufig eher an der Intaktheit des erworbenen Werkes, was wiederum zur Ausmerzung von Altersspuren führen kann. Das Werk befindet sich in Abhängigkeit von den jeweiligen Erhaltungsmaximen seines Eigentümers und bezeugt diese.

Eine weitere dringliche Aufgabe für den Nachlass wurde in den 1990er Jahren die Etablierung einer Umgangspraxis hinsichtlich erneuter Aufbauten. Unter dem Titel „Veröffentlichung der Werke: Interpretieren-

de Neuinstallation“ beschreibt die Nachlassgruppe in einem Arbeitsbericht die ersten posthumen Ensembleaufbauten.¹³ Früh wurde klar, dass es sich hierbei nicht um die Rekonstruktion des Ensembles anhand von Fotografien und Aufzeichnungen handeln kann. Gründe dafür sind neben der Notwendigkeit der Anpassungen an die veränderten räumlichen Bedingungen auch zusätzliche, nach der Sichtung des Nachlasses zusammengeführte Materialbestände, fehlende zentrale Ensembleobjekte, sowie die Unmöglichkeit, die Positionierungen der Einzelelemente innerhalb der Aufbauten zweifellos zuzuordnen. Abgesehen davon versteht der Nachlass eine Rekonstruktion als nicht im Sinne von Oppermanns Methode: „Das Ensemble wäre gehegtes und konserviertes Überbleibsel, archäologisches Schaustück einer vergangenen Kunstausübung.“¹⁴ Stattdessen wird das vorhandene Materialkonvolut begriffen als „lebendiges Erfahrungsarchiv, dessen Werkpartikel bereitliegen, um vergewärtigt zu werden.“¹⁵ Dieser Ansatz, der sich als „radikale Absage“¹⁶ an den Gedanken der Wiederherstellung bzw. Rekonstruktion eines Werkes versteht, macht die posthume Installationspraxis am Beispiel von Anna Oppermann bis heute richtungsweisend.

Es ist aufschlussreich zu sehen, wie sich die Haltung des Nachlasses über die Jahre entwickelt hat. Anfangs ist beispielsweise der Aspekt der Weiterentwicklung und damit die Erweiterung der Ensembles noch stärker im Fokus, es sind beispielsweise Polaroids des damaligen Aufbauteams der ersten Jahre zum Materialkonvolut einiger Ensembles hinzugekommen. Darauf wird jedoch mittlerweile wieder verzichtet. Ebenso wurden bis vor kurzem die jeweils aktuelle Jahreszahl noch auf dem Schriftband hinzugefügt und so die Ensembles auf den jeweiligen Zeitpunkt datiert. Zweifellos sind graduelle Mutationen und eine fortlaufende Aktualisierung eines Werkes problematisch, will man ein Œuvre kanonisch einordnen. Ob dies nun konzeptuell wiederum im Sinne des Werks selbst ist oder diesem entgegenläuft bliebe kontrovers zu diskutieren. Wie sich die Ensembleaufbauten entwickelt hätten, würde die Künstlerin weiterhin die Aufbauten selbst vornehmen, kann nur eine Mutmaßung bleiben. Unbestritten hätte Oppermann „[...] in einem viel stärkeren Maße künstlerisch auf die veränderte Situation reagiert und den Aufbau um neue Kunstwerkteile er-

weitert.“¹⁷ Der Nachlass entwickelte die Form der 'interpretierenden Neuinstallierung' als einen Versuch, das ephemere, offen angelegte Werk der Künstlerin adäquat zu präsentieren und zu bewahren. Dieses Vorgehen bleibt in seinen Implikationen durchaus immer diskutabel. Denn der Akt der Interpretation als kreative Produktionsform bzw. die interpretierende Restaurierungsentscheidung „[...] richtet sich an den individuellen ästhetischen Maßstäben und Wertvorstellungen des jeweiligen Restaurators aus.“¹⁸ Dieser Ansatz bedeutet in eine grundlegende Erweiterung des Verständnisses von Konzepten der Autorschaft in Bezug auf Installationswerke.

Es wurde deutlich, dass sich die Ensembles von Oppermann der Idee eines zu rekonstruierenden Originalzustands entziehen. Ihr Werk stellt das traditionelle Verständnis von Urheberschaft und Original radikal in Frage, indem es bereits selbst von einem ständigen Prozess des Vergehens und Entstehens geprägt ist. Die sich ständig transformierende Erscheinung der Ensembles bei posthumer Reinstallierung fordert nicht nur die Restaurierung, sondern auch den Werkbegriff selbst heraus. Diese Form des Wandels, bei gleichzeitiger Wahrung der (thematischen) Identität, ließe sich mit dem Begriff der „Variation“ fassen. Das letztliche Arrangement bleibt zwar in sich ident, variiert jedoch gleichzeitig in seiner jeweiligen Ausprägung. Das Wiedererkennen der abgebildeten Aufbausituationen wird durch die ständige Struktur der Wiederholung zwar befördert, gleichzeitig ist Gleiches aber nur scheinbar gleich. Jede werkimmanente Repetition fügt dem Ensemble eine weitere Bedeutung hinzu und wandelt so die jeweilig enthaltene Aussage. Die Bedeutung wird also nicht reproduziert, sondern durch Hinzufügen oder Wegnahme variiert.

Das Bewusstsein, dass Veränderung und Austausch Teil der kulturellen Bewahrung sind, wird deshalb für künftige Sammlungs- und Bewahrungskonzepte zunehmend von zentraler Bedeutung sein, insbesondere in Hinblick auf Installationen, die häufig nur für die Dauer einer Präsentation existieren. Traditionelle Arten der Erhaltung erweisen sich bei Werken wie dem Oppermanns als kaum mehr werkgerecht. Dabei zeigt sich, dass die Restaurierung immer auch selbst als historisch konstituiert begriffen werden muss. Die „museale Bewahrung von Vergänglichkeit“¹⁹ steht

also häufig im Widerspruch zur Erhaltung der Bedeutungsebenen eines Werkes. Das restauratorische „Einfrieren“ eines bestimmten Zeitpunktes ist häufig nicht mehr zeitgemäß für Installationswerke. Zur Herausforderung wird dies, wenn wie bei Oppermann die materielle Identität des Kunstwerkes zumindest partiell in Frage gestellt wird. Dann werden die erweiterten Aspekte von Authentizität, im Nara Dokument etwa „Geist“ genannt, ausschlaggebend. Dies kann auch bedeuten, dass das Material auszutauschen ist, zumindest für die Dauer der Präsentation, um die Idee eines Werkes auszuführen. Dies unterscheidet prozesshafte Kunstwerke von traditionellen Formen der Skulptur oder Malerei.

Die grundlegend an Oppermanns Ensembles verhandelten Fragestellungen in Bezug auf den posthumen Umgang ergeben sich ähnlich auch bei anderen installativen Kunstwerken. Angesichts der vielfältigen Umgangsformen sowie dem Ansatz, Veränderung und Austausch als Teil der kulturellen Bewahrung zeitlich beschränkter materieller Werke zu begreifen, wird es immer wichtiger, in ein verändertes Werkverständnis die „Kunstwerkgeschichte“ bzw. Objektbiografie verstärkt mit einzubeziehen. Die Untersuchung des posthumen Umgangs mit installativen Kunstwerken wird in Zukunft weiter an Bedeutung gewinnen, nicht zuletzt, da eine älter werdende Generation an KünstlerInnen, die seit Mitte des 20. Jahrhunderts verstärkt Installationswerke entwickelte, zur Zeit noch persönlich zu ihrem Werkverständnis befragt werden kann. In naher Zukunft müssen hierfür methodische Ansätze entwickelt werden. Anna Oppermanns Ensemble könnten hierbei als aufschlussreiches Beispiel für die Erprobung zukunftssträchtiger Formen der kulturellen Erhaltung dienen.

Endnoten

1. Für diesen Beitrag ist eine theoretische Differenzierung zwischen Skulptur und Installation obsolet, da es um grundlegende Fragestellungen in Bezug auf installative Praktiken geht, die beide Begriffe einschließen. Prinzipiell umfassen seit Krauss die Skulptur im erweiterten Feld einerseits, und mit Reiss und Bishop die Installationskunst andererseits diverse künstlerische Ansätze, die über reine Gattungskonventionen hinausgehen. Sobald Skulptur als räumliche Form begriffen wird, die eine Situation herstellt, trifft die im Folgenden anhand von "Installationen" vollzogene Diskussion gleichermaßen zu. Vgl. u.a. Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, October, Vol. 8. (Spring, 1979), S. 30-44; Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, New York 1999; Claire Bishop, *Installation Art. A Critical History*, London 2005.
2. Die letztliche Entscheidung ist natürlich nicht allein Konsequenz der restauratorischen Einschätzung, sondern das Fazit einer interdisziplinären, holistischen Untersuchung des Objektes. In der vorliegenden Fragestellung steht jedoch zunächst das sich wandelnde restauratorische Aufgabengebiet im Zentrum.
3. Heide Skowranek, *Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth*, in: Angela Matyssek (Hrsg.), *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, München 2010. S.87-104, S.89.
4. *E.C.C.O.-Berufsrichtlinien*, 2002-2004, <http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html> (Stand: 15.8.2014).
5. Ijsbrand Hummelen, *Rethinking Education in Contemporary Art Conservation*, Vortrag anlässlich der Tagung „Contemporary Art: Who Cares?“ Hg. Royal Tropical Institute, Amsterdam 2010, http://www.incca.org/files/pdf/cawc/hummelen_presentation_rethinking_education_cawc.pdf, S. 3 (Stand: 15.8.2014).
6. Ebd., S. 136-137.
7. Katrin Janis, *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*, München 2005, S. 130.
8. Ebd., S. 131.
9. *Nara Document on Authenticity. Convention concerning the Protection of the World cultural and natural Heritage*, 1994, <http://whc.unesco.org/archive/nara94.htm> (Stand: 10.8.2014).
10. Punkt 13 des Nara Document on Authenticity.
11. Janis, S. 134.
12. Boris Groys, *Die Restaurierung des Zerfalls*, in: Ders., *Logik der Sammlung*, München, Wien 1997, S. 197-204, hier S. 197.
13. Vgl. Edition Lebeer Hossmann (Hrsg.), *Anna Oppermanns unendliche Bildwerkarchive. Zum Umgang mit dem Nachlaß – Arbeitsberichte und Materialien*, Brüssel, Hamburg 1994, S. 20 ff.
14. Ebd., S. 28.
15. Ebd., S. 28.
16. Ebd., S. 29.
17. Ebd., S. 28.
18. Janis, S. 171-172.
19. Heide Skowranek, *Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth*, in: Matyssek, S. 91.

Bibliographie

Anna Oppermanns unendliche Bildwerkarchive. Zum Umgang mit dem Nachlaß – Arbeitsberichte und Materialien, Edition Lebeer Hossmann (Hrsg.), Brüssel, Hamburg 1994.

E.C.C.O.-Berufsrichtlinien, 2002-2004, <http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html>, (Stand 15.8.2014).

Groys, Boris, *Logik der Sammlung*, München, Wien 1997.

Hummelen, Ijsbrand, *Rethinking Education in Contemporary Art Conservation*, Vortrag anlässlich der Tagung „Contemporary Art: Who Cares?“ Hg. Royal Tropical Institute, Amsterdam 2010, in: http://www.incca.org/files/pdf/cawc/hummelen_presentation_rethinking_education_cawc.pdf, (Stand 15.8.2014).

Janis, Katrin, *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*, München 2005.

Matyssek, Angela (Hrsg.), *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, München 2010.

Nara Document on Authenticity. Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, 1994, <http://whc.unesco.org/archive/nara94.htm>, (Stand 10.8.2014).

Abbildungen

Abb. 1 – 7: Nachlass Anna Oppermann, Galerie Barbara Thumm, Berlin.

Zusammenfassung

Die posthume Präsentation prozesshafter und installativer Kunstwerke stellt die Restaurierungspraxis in den letzten Jahren zunehmend vor neue Herausforderungen, da sich diese Werke der Vorstellung eines zu rekonstruierenden Originalzustands entziehen. Die Gestaltung eines Werkes nach dem Tod der KünstlerIn ist nicht zuletzt abhängig von der jeweiligen Gewichtung der damit verbundenen ästhetischen, konzeptuellen oder auch ökonomischen Aspekte. Interpretierende Restaurierungsentscheidungen und Variation der räumlichen Anordnung stellen gängige Konzepte von Autorschaft, Authentizität und Originalität in Frage.

Mein Beitrag fokussiert auf Problemfelder, die sich zwischen restauratorischen Richtlinien, musealem Bewahrungsauftrag und künstlerischer Intention ergeben können. Beginnend mit einigen grundlegenden Erläuterungen des restauratorischen Handelns wird zunächst die Veränderung des Aufgabenbereichs bei der Erhaltung installativer Kunstwerke und die folgenreiche Auffassung der RestauratorIn als InterpretatorIn skizziert. Zudem werden die restauratorischen Leitlinien auf ihr Verständnis von Original und Authentizität hin untersucht.

Ausgehend von meiner eigenen praktischen Installierungserfahrung der Werke von Anna Oppermann veranschaulicht der zweite Teil des Beitrags die von Oppermanns Nachlass entwickelte Form der „interpretierenden Neuinstallierung“ als einen Versuch, das ephemere, offen angelegte Werk der Künstlerin adäquat zu präsentieren und zu bewahren. Um den prekären Status des Werkbegriffs angesichts stetigen Wandels und Fortentwicklung zu fassen stelle ich abschließend den Begriff der Variation zur Diskussion und plädiere für ein zunehmendes Bewusstsein dafür, dass Veränderung und Austausch teil der kulturellen Bewahrung von zeitlich beschränkten materiellen Werken ist.

Autorin

Anna Schäffler studierte Kunstgeschichte sowie Neuere und Neueste Geschichte an der FU Berlin, der TU Berlin und der Complutense Universität Madrid. Zwischen 2008 und 2010 war sie kuratorische Assistentin der von Künstlern kuratierten Ausstellungen in der Temporären Kunsthalle Berlin (u.a. John Bock, Tilo Schulz, Karin Sander). Sie ko-kuratierte Ausstellungen ausgehend vom Phänomen des Blinden Flecks (»x o«, Grimmuseum Berlin 2012) oder der Schwarmbildung (interdisziplinäres Rechercheprojekt "Das Schwarm-Prinzip. Performative und politische Schwärme in der Kunst", 2011-2014, u.a. in der nGbK Berlin und dem Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg).

Seit 2009 arbeitet sie mit am Nachlass von Anna Oppermann und installierte selbst einige Werke der Künstlerin. Ihr Dissertationsprojekt an der FU Berlin behandelt neben Erhaltungsfragen von ortsspezifischen und prozesshaft angelegten Installationswerken insbesondere die Notwendigkeit der Revision des Werkbegriffs für diese.

Titel

Anna Schäffler, Variation & Interpretation. Zum posthumen Aufbau installativer Kunstwerke, in: kunsttexte.de/Gegenwart, Nr. 4, 2014 (7 Seiten), www.kunsttexte.de.