

Zwischen Werk und Beiwerk. Ästhetische Dimensionen des Zertifikats in der Kunst am Beispiel von Felix Gonzalez-Torres und Bea Schlingelhoff

1. Juni 2022

Max Ehrenguber

Asylstrasse 21
CH-8032 Zürich
+41 78 884 34 90
max@ehrenguber.ch

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Hand in Hand: Die Rolle des Zertifikats bei Felix Gonzalez-Torres	10
	Candy pieces	10
	Vertrag und Freiheit	14
	Privat und öffentlich	16
	Unsichtbar und sichtbar	19
3	Fazit	22
	Quellen- & Literaturverzeichnis	26
	Abbildungsverzeichnis	29

1

Einleitung

Lange waren Signaturen, beispielsweise auf Gemälden, einzig ein Ausweis der Echtheit eines Kunstwerks. Künstler*innen bezeugten mit ihrer eigenen individuellen Handschrift die Autorschaft für ein Werk.¹ Mit dem Aufkommen der Minimal Art in den 1960er Jahren traten Zertifikate in eine stellvertretende Funktion zur Signatur. Dem strengen Formalismus der Werke entsprechend, wurde die Unterschrift nicht mehr auf das Werk selbst, sondern auf ein Dokument gesetzt, das als Urkunde die Echtheit und Singularität des Kunstwerks sowie die Urheber*innenschaft der Künstler*in bescheinigen sollte.² Indem sie den materiellen und merkantilen Gegenwert des Kunstwerks absichern sollten, kam den Schriftstücken dabei in erster Linie eine rechtliche Funktion zu.

Diese Funktion veränderte sich im weiteren Verlauf der Kunstgeschichte mehr und mehr, indem das Zertifikat um weitere Aspekte erweitert wurde und das ursprünglich als Beiwerk zu bezeichnende Dokument auf verschiedene Weise zunehmend Einzug in die Sphäre des Werks erhalten hat. Ausgehend von der Abkehr von einer individuellen Handschrift der Künstler*innen der Minimal Art identifizieren Lucy Lippard und John Chandler in ihrem Essay *The Dematerialization of Art* eine «*ultra-conceptual art*», in der das physische Werk als materielles Endprodukt in den Schatten des

1 Nach Bert Demarsin und Eltjo J.H. Schrage beginnen Künstler*innen im 19. Jahrhundert ihre Werke prominent sichtbar zu signieren. Demarsin / Schrage (2008).

2 Schon früher waren Echtheitszertifikate in der Kunst in Benutzung, aber erst die Kunstgeschichtliche Entwicklung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts machte sie notwendig. Vgl. McClean (2011); Vogt (2016): 84.

künstlerischen Denkprozess als Elementares tritt.³ Nach ihnen findet sich diese Fokusverschiebung von materieller Erscheinung hin zum Konzept beispielsweise in den Werken Donald Judds. Seine skulpturalen Wand- und Bodenarbeiten erscheinen als Ausführungen von mathematischen Proportionen und geometrischen Überlegungen zur Konstruktion plastischer Körper und Fläche. Den sechs in zwei Reihen übereinander platzierten Wandbox-Elementen von *Ohne Titel* (1991) liegen eben solche Überlegungen zur Konstruktion und Aufteilung von Fläche und Körper nicht nur augenscheinlich zu Grunde, das Konzept erscheint hier als zentraler Inhalt, beispielhaft materialisiert durch die modulhafte Konstruktion der sechs Boxen. Es handelt sich hier eben nicht mehr um eine bildliche Darstellung eines Konzepts, im Sinne einer illusionistischen Abbildung, sondern um die physische Konsequenz der zugrundeliegenden konzeptuellen Struktur.⁴ Rückblickend zeigt sich, dass sich Lippards und Chandlers Prognose, mit der materiellen Auflösung der Kunst könne auch eine Auflösung ihres Handelswerts einhergehen, schliesslich nicht einlöste. Vielmehr konnten Kunstwerk und «Kunstwert» nun als getrennt voneinander erscheinende Objekte existieren: das physische Material des Kunstwerks auf der einen Seite und der ideell künstlerische Wert, rechtlich durch das Zertifikat festgehalten, auf der anderen. Künstler*innen wie Donald Judd, Carl Andre oder Dan Flavin konnten ihre Werke, die oft aus einfachen, in ihrer industriell verfügbaren Rohform belassenen Materialien bestehen, so nicht nur vor Fälschungen sichern, sondern auch handeln bevor die Werke überhaupt produziert waren: Es wurde schlicht das Zertifikat verkauft, das die genaue formale Gestaltung des Werks definierte und die rechtliche Übertragung des Besitzes sowie der Produktionsrechte regelte.⁵

Während die Nutzung von Zertifikaten in der Minimal Art vor allem

³ Lippard / Chandler (1968) hier zitiert nach: Lippard (1971): 255.

⁴ In Hinblick auf Judds Werk geht Richard Schiff eingehend auf die Unterscheidung zwischen Illusion als reales und objektives Phänomen und Illusionismus als Täuschung ein. Vgl. Schiff (2004): 40–50.

⁵ Guiseppe und Rosa Panza förderten schon in den 1960er Jahren die Arbeiten von Vertreter*innen der Minimal-Art und Konzeptkunst, wie Hanne Darboven, Dan Flavin, Donald Judd, Richard Serra und Lawrence Weiner. Die Panzas kauften unter anderem von Donald Judd Pläne und Skizzen von noch nicht produzierten Werken. Damit konnten die Werke ohne kostenintensive Lagerung und Konservierung gehandelt werden und nur bei konkretem Bedarf zur Ausstellung produziert werden. Nachdem Judd wiederholt die mangelhafte Qualität der von Panza in Auftrag gegebenen Produktionen anmahnte und dieser die Pläne einige Jahre später mit Gewinn an das MOMA weiterverkaufte, ergab sich eine öffentliche Debatte um die Grenzen des Kunstwerkbegriffs und der Verantwortung von Institutionen und Sammler*innen gegenüber Künstler*innen. Für eine Zusammenfassung der sogenannten «*Panza affair*» siehe Meyer (2009).



Abbildung 1.1: Das James-Webb-Weltraumteleskop der NASA hat das bisher tiefste und schärfste Infrarotbild des fernen Universums aufgenommen. Dieses Bild des Galaxienhaufens SMACS 0723, das als *Webb's First Deep Field* bekannt ist, strotzt nur so vor Details.

auf den Forderungen des Kunstmarkts gründete, begannen Künstler*innen gleichzeitig das Kunstsystem selbst zum Untersuchungsgegenstand zu machen. Mit der Institutionskritik und ihrer Dekonstruktion bestehender (Macht-)Strukturen ging auch eine Infragestellung des Werkbegriffs einher, indem es Künstler*innen wie Daniel Buren, Andrea Fraser oder Hans Haacke weniger um eine materielle Produktion als vielmehr um eine Sichtbarmachung der verborgenen politischen und ökonomischen Strukturen des Kunstsystems ging. Die Arbeit der Künstler*innen entwickelte sich weg vom eigenständigen Produzieren von Objekten und hin zu ortspezifischen, temporären Installationen und architektonischen Eingriffen oder Performances. Authentizität spielt hier in verschiedener Hinsicht eine

entscheidende Rolle. Die zunehmende Konzeptualisierung und Theoretisierung der Kunstproduktion bedingte nicht unbedingt eine Abkehr vom physischen Objekt. Vielmehr machten sich Künstler*innen die offizielle Sprache und die Abläufe der Institutionen selbst zu Nutze, um diese für ihre Kritik zu verwenden. Damit setzte auch eine vermehrte Produktion von Text- und Dokumentationsmaterial ein, das die Ausstellungen dieser Künstler*innen begleitete und die Werke in Form von offiziellen Dokumenten, als solche überhaupt erst sichtbar machte. Der Mechanismus der Authentifizierung kommt hier als Unterscheidungsinstrument zwischen künstlerischem Werk und Alltagsobjekt zum Tragen.

Anschaulich wird dieses von Benjamin Buchloh als «*Aesthetic of Administration*» bezeichnete Phänomen beispielsweise in den Werken von Michael Asher.⁶ Für ein Ausstellungsprojekt erwarb der Künstler vom Los Angeles Museum of Contemporary Art 1983 beispielsweise die Lizenz an der Lobby des Museums, die er wiederum an das Museum zurücklizensierte. Sein Besitz der Rechte sollte über ein Schild in eben jener Lobby kommuniziert werden, das genauso gestaltet war wie die Plaketten zum Ausweis von Gönner*innen des Museums und angab, dass sich Besucher*innen nun in der «*The Michael Asher Lobby*» befanden. Weitere Informationen zum Projekt und der genauen Vereinbarungen zwischen Künstler und Museum waren in schriftlicher Form am Empfangstresen platziert.⁷ Indem Asher die üblichen Verhältnisse zwischen dem Museum als Institution, Gönner*innen als Geldgeber*innen und der Rolle von Künstler*innen innerhalb dieser Strukturen verschob, machte er sie zugleich sichtbar. Zwar besteht das Kunstwerk hier in Ashers immateriellem Konzept, zugleich ist für das Gelingen der Sichtbarmachung aber physisches Material entscheidend – hier in Form der Hinweis-Plakette und dem Informationsmaterial

Das Prinzip der Originalität, das bis anhin als zentrale Grundvoraussetzung des Kunstsystems bestand, sieht sich dann mit der Appropriation Art direkt materialisiert, indem sich Künstler*innen bereits bestehende Kunstwerke anderer Urheber*innen aneigneten. In Elaine Sturtevant's Kopien von Werken Andy Warhols und Robert Rauschenberg wird Singularität als Qualität kritisch hinterfragt. Ähnlich direkt macht sich Sherrie Levine mit ihrer Serie *After Walker Evans* (1981) den rechtlichen Aspekt der (Re-)Produktion von Bildern im Sinne einer emanzipatorischen Geste zu Nutze, indem sie Fotografien von Walker Evans aus einem Katalog abfotografiert, dessen Urheberrecht erloschen war. Während Originalität

6 Buchloh (1990).

7 Vgl. Peltomäki (2014): 134–146.

und Authentizität bisher vor allem innerhalb eines juristischen und merkan-tilen Rahmens Thema waren, wird ihre Bedeutung nun Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung. Authentizität und das gezielte Unterlaufen dieser Grösse werden zu künstlerischen Strategien, anhand derer sich das Infragestellen der Bedingungen des Kunstsystems vollzieht.

Bemerkenswerterweise ist das Thema des Zertifikats als Materialisierung der Authentizität bislang eher eine Randerscheinung in der Kunstwissenschaft geblieben. Das mag nicht zuletzt daran liegen, dass das Zertifikat seiner ursprünglichen Funktion nach vor allem als Teil des Kunstmarkts eine Rolle spielt und damit meist entsprechend unzugänglich und privat bleibt. Wenn aber Künstler*innen ganz direkt mit dem Thema arbeiteten, sei es mit der Zertifizierung als Medium oder Authentizität als Motiv, erscheint das Zertifikat als weitgehend blinder Fleck der Forschung. Bislang rückte als eine Ausnahme die von Susan Hapgood und Cornelia Lauf kuratierte Ausstellung *In Deed: Certificates of Authenticity in Art* (2011) und die dazu erschienene Publikation das Zertifikat ins Zentrum der Anschauung, die sich vor allem auf die ästhetischen und formalen Unterschiede einzelner Zertifikate konzentriert.⁸ Daneben hat Tobias Vogt in *Vom Zertifikat als Beiwerk zur Authentifizierung als Kunst* (2016) einen ersten Versuch unternommen zu untersuchen wie sich Künstler*innen den Mechanismus der Authentifizierung als Teil ihrer künstlerischen Praxis zu Nutze machen.⁹ Die anlässlich der Documenta 11 von der deutschen Künstlerin gegründete *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft* – das Kunstwerk besteht in der Präsentation des dazu gehörenden bürokratischen Materials aus Urkunden, Protokollen, Satzungen samt des Gründungskapitals der AG – steht bei Vogt als Beispiel für eine Veruneindeutigung der Grenzen zwischen Beiwerk und Werk. Während das Zertifikat in der Minimal Art noch weitgehend der Funktion der Signatur auf einem Gemälde entsprechen mag, zeigen Werke wie das von Maria Eichhorn wie die Authentifizierung – eigentliches Beiwerk – selbst «Kunstwerkcharakter» erhalten kann.¹⁰

Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette hat mit *Paratexte* eine Analyse vorgelegt, die sich ganz den Beiwerken von Büchern widmet.¹¹ Zum Paratext zählt Genette jene Dinge, die zwar zum Buch, nicht aber zum eigentlichen Text gehören, also beispielsweise weitere begleitende Texte wie das Vorwort, vorgängige Interviews mit Autor*innen oder forma-

8 Hapgood / Aubrecht (2011).

9 Vogt (2016).

10 Ebd.: 82.

11 Genette (1989).

le Elemente wie die Bindung eines Buches. Genette hält fest, dass der Paratext zwar durchaus bedeutsam für die Interpretation seines Texts sein kann, er gleichzeitig aber *«immer <seinem> Text untergeordnet»* ist. Der Paratext, so Genette, ist als *«Hilfsdiskurs»* zu verstehen, *«der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bildet, nämlich des Textes»*.¹²

Text und Paratext sind dabei nicht als festgeschriebene Einheiten zu verstehen, sondern als konzeptuelle Differenzierung zwischen dem Wesentlichen und Nebensächlichen. Jeder Paratext kann also, abhängig vom jeweiligen Interesse der Untersuchung, zugleich selbst Text werden oder andersherum. In welcher Funktion ein Element auftritt kommt so auf den jeweiligen Kontext an. Dementsprechend sollten auch die Begriffe Werk und Beiwerk nicht als inzwischen unscharfe Unterscheidung aufgegeben werden, sondern in Analogie zu Genette als Rahmung, sodass ein und dasselbe Element je nach Perspektive als Werk sowie als Beiwerk verstanden werden kann. In Anbetracht des von Vogt als Grenzverschiebung identifizierten Phänomens, stellt sich jedoch die Frage welche Absichten Künstler*innen verfolgen, wenn sie die bestehende Grenze zwischen Werk und Beiwerk anders ausrichten. Auf welche Weise und wieso also verwenden Künstler*innen das Zertifikat als künstlerisches Medium?

Gegenstand dieser Arbeit soll daher eine weitergehende Untersuchung von Werken sein, mit denen Werk und Beiwerk zusammenfallen. Im Folgenden sollen mit Felix Gonzalez-Torres und Bea Schlingelhoff zwei künstlerische Positionen als Protagonist*innen verschiedener Strategien zeigen, in wie weit Zertifizierungen Werkcharakter erhalten können. Dabei soll insbesondere der Frage nachgegangen werden, welche unterschiedlichen Strategien diese Künstler*innen mit Zertifikaten verfolgen, sodass diese nicht als Beiwerk oder Paratext, sondern vielmehr als Teil des Werks oder als eigentliches Werk zu lesen sind. Als Unterscheidungsinstrument zwischen Werk und Beiwerk soll Genettes Differenzierung von Text und Paratext zeigen, welche Bedeutung das Zertifikat in diesen Werken hat. Es stellt sich jeweils die Frage, welche ästhetische Funktion die Zertifikate übernehmen und ob Kunstwerk und Zertifikat getrennt voneinander betrachtet werden können.

Zunächst werde ich anhand der Analyse einer Werkgruppe von Felix Gonzalez-Torres darstellen, wie der Künstler die klassisch merkantile Funktion des Zertifikat um eine ästhetische Funktion erweitert. Über die reine Echtheitszertifizierung hinaus, kommt den Zertifikaten demnach auch ein entscheidender Anteil an der Funktionsweise der Installationen zu. Anhand

12 Ebd.: 18.

des Zertifikats steuert Gonzalez-Torres gezielt eine teilweise Übertragung von Verantwortung auf die Besitzer*innen eines Werks, sodass das Zertifikat als Ausweis dieser gemeinschaftlichen Verantwortung als elementarerer und funktionaler Bestandteil des Kunstwerks verstanden werden muss. Daran anschliessend werde ich mit der Darstellung zweier Ausstellungen von Bea Schlingelhoff eine Position der Gegenwartskunst analysieren, die zentrale Aspekte der Zertifizierung als Teil einer institutionskritischen künstlerischen Praxis nutzt. Die von ihr gestalteten Dokumente können als eine Art des Zertifikats gelesen werden, das sich gänzlich der Sphäre des Beiwerks entzieht, indem es als öffentliche Geste das eigentliche Werk wird.

2

Hand in Hand: Die Rolle des Zertifikats bei Felix Gonzalez-Torres

Die Werke Felix Gonzalez-Torres (1957–1996) zeichnen sich durch die Verbindung von auf den ersten Blick gegensätzlich erscheinenden Aspekten, wie persönlich und kollektiv, fixiert und ephemer, historisch und gegenwärtig, offen und verschlossen aus.¹ Das Zertifikat, so wird sich im Folgenden zeigen, ist in Hinblick auf diese Mehrdimensionalität besonders entscheidend, da es die Beziehung zwischen den an den Werken beteiligten Akteuren regelt und sortiert. Die vom Künstler mit der Zeit immer weiterentwickelten Echtheitszertifikate können in dieser Hinsicht als Dreh- und Angelpunkt verstanden werden, indem sie die verschiedenen inhaltlichen und formalen Dimensionen miteinander verbinden.²

Candy pieces

Als glitzernde Installationen präsentieren sich die Arbeiten der Werkgruppe «candy pieces». Spektakulär und schimmernd erscheinen die in Zelluphan eingepackten Süßigkeiten zugleich in eine Form gebracht,

¹ David Deitcher geht eingehend auf die Bedeutung der vermeintlichen Widersprüchlichkeit in Gonzalez-Torres Werk ein. Vgl. Deitcher (2016).

² Auf die stetige Weiterentwicklung und Präzisierung der Echtheitszertifikate wird unter anderem im Catalogue Raisonné des Künstlers hingewiesen. Vgl. Gonzalez-Torres (1997a): 8.

wenn sie in der Ecke des Ausstellungsraum als Haufen oder zu akkuraten teppichartigen Flächen ausgelegt sind. Die insgesamt 20 verschiedenen Installationen sind formal durch die Auswahl der Bonbons, Kaugummis, Kekse oder Lutscher sowie einem «*idealen Gewicht*» festgelegt, das in Verbindung mit den Titeln den Eindruck nahelegt, es handle sich um eine Art Portrait.³ Das Werk “*Untitled*” (Ross) (1991) besteht zum Beispiel aus 79,4 kg in verschiedenen Farben eingepackten Bonbons, die dem Idealgewicht seines Partners Ross Laycock, der 1991 an den Folgen seiner AIDS-Erkrankung starb, entsprechen.⁴ Ausstellungsbesucher*innen ist es erlaubt den Installationen Bonbons zu entnehmen, sodass sich das Gewicht und Volumen der Werke sukzessive verringert.⁵ Gleichzeitig ist es Besitzer*innen durch das Echtheitszertifikat erlaubt, die Süßigkeiten der «candy-pieces» bei Bedarf wieder aufzufüllen. Durch das Auffüllen befinden sich die metaphorischen Körper der portraitierten Personen so in einem stetigen Vergehen, das laufend neu initiiert wird.⁶

Aus der Konzeption der Werke ergibt sich ein Geflecht an Akteuren, die an dem Kunstwerk teilhaben. Erstens dem Künstler mit seiner persönlichen Beziehung zu den portraitierten Personen. Zweitens den Besucher*innen, die die metaphorischen Körper durch ihre Partizipation quasi auflösen. Drittens den Besitzer*innen des Werks, die durch das Auffüllen die Möglichkeit zur andauernden Auflösung geben. Die Konditionen für das Zusammenspiel dieser Parteien sind durch den Künstler im «*certificate of authenticity and ownership*» der Werke definiert. Neben der Angabe der ersten Präsentationsform des Werks, der ursprünglich verwendeten Süßigkeiten sowie der ursprünglichen Bezugsquelle, ist dem Zertifikat ausserdem die grundlegen-

3 Zum Beispiel: “*Untitled*” (Ross) (1991); “*Untitled*” (Portrait of Dad) (1991); “*Untitled*” (USA Today) (1990).

4 Die Materialangaben zu dem Werk lautet: «*ideal weight: 175 lbs (79,4 kg)*». Gonzalez-Torres (1997a): 77.

5 Die Zertifikate der «candy pieces» spezifizieren, dass Ausstellungsbesucher*innen nicht aktiv aufgefordert werden sollen einzelne Bonbons zu nehmen. Es kann aber ein kleines Hinweisschild mit der Information «*Please take only one*» installiert werden. Institutionen sind entsprechend zu unterschiedlichen Lösungen gekommen: Joan Kee schildert zum Beispiel, dass das Whitney Museum of American Art 1991 die Angaben des Künstlers «*take one candy if they want*» zu *Untitled* (Lover Boys) (1991) so interpretierte, dass das Museum Besucher*innen nicht aktiv davon abhalten, sie aber auch nicht darauf hinweisen sollte, dass es erlaubt ist Bonbons zu entnehmen. Das Hirshhorn Museum stellte 1994 zu einer Installation von *Untitled* (Placebo) (1991) dagegen ein Schild auf, das Besucher*innen die Erlaubnis aktiv erteilte. Vgl. Kee (2019c).

6 Nicht alle «candy pieces» sind Portraits bestimmter Menschen. Siehe dazu zum Beispiel: “*Untitled*” (Public Opinion) (1991); “*Untitled*” (1992); “*Untitled*” (Revenge) (1991). Das Thema des metaphorischen Körpers in Entsprechung der Süßigkeiten findet sich aber auch hier.

de Funktionsweise des Werks zu entnehmen. So heisst es in den Zertifikaten der «candy pieces»: «*A part of the intention of the work is that third parties may take individual candies from the piece. [...] The owner has the right to replace, at any time, the quantity of candies necessary to regenerate the piece back to ideal weight*».⁷

Die Erwähnung verschiedener Akteure ist hinsichtlich der klassischen Funktion des Zertifikats als Erklärung der Echtheit und Originalität auffällig. Zwar finden sich auch in Echtheitszertifikaten anderer Künstler*innen implizit oder explizit angesprochene Personen, die nicht die Künstler*innen selbst sind, ihnen kommt dabei aber vor allem eine passive oder ausführende Rolle zu. Im Zertifikat zu Dan Flavins *Untitled* (circa 1970), das eine schematische Darstellung des Werks, die Materialangaben und die Beschreibung der Anordnung der einzelnen Leuchtstoffröhren zueinander enthält, markiert Flavins Unterschrift den Künstler als Urheber als zentrale Person. Zugleich sind hier implizit die Personen als Adressaten angesprochen, die das Werk installieren und das Zertifikat als Installationsanleitung nutzen. Andere Zertifikate geben neben den Künstler*innen als Urheber*innen ausserdem auch die Person an, die im Besitz des Kunstwerks – respektive des Zertifikats – ist.⁸ Zertifikate zu ephemeren Werken wie Performances enthalten darüber hinaus meist genaue Angaben zu den Aufführungskonditionen und dem Verhalten eventueller Darsteller*innen. So beschreibt das Zertifikat zu Jonathan Monks *Meeting #81* (2001), das Teil einer Serie ist, in der der Künstler Treffen organisiert und als Kunstwerk behauptet, den genauen Ort und Zeitpunkt an dem Monk die Besitzer*in des Werks treffen wird.⁹ Das Begleitdokument zu Andrea Frasers Projekt *Preliminary Prospectus* (1993) gleicht dagegen eher einer Beschreibung der Absichten der Künstlerin und ihrer Erwartung an die jeweilige Institution.¹⁰ Über 3 Seiten identifiziert Fraser darin die Rolle des Museums als in-sich-widersprüchlich – soll die Institution doch Kultur dynamisch fördern und zugleich Tradition repräsentieren. Daran anschliessend wird die Entstehung des Werks anhand einer ersten Recherche-Phase sowie einer zweiten Phase der Durchführung beschrieben, die in verschiedenen Interventionen, wie Vorträgen, Audio-, Video- oder Textmaterial sowie Installationen münden kann. Im Gegensatz zu den Beispielen von Flavin, Monk und Fraser, scheint den in Gonzalez-Torres Zertifikaten angesproche-

7 Gonzalez-Torres (1997a): 15.

8 Das Zertifikat zu Donald Judds *Untitled* (1972–1973) gibt zum Beispiel den Sammler Guiseppe Panza als Besitzer des Werks an. Vgl. Karol (2019): 1186.

9 Hapgood / Aubrecht (2011): 40.

10 Ebd.: 21–23.

nen Personen jedoch eine zentrale Rolle hinsichtlich der Materialisierung und Funktionsweise der Kunstwerke zuzukommen.

Aufgrund der Angabe der Art der Süßigkeiten und dem idealen Ausgangsgewicht können die Zertifikate zu den «candy pieces» grundsätzlich auch als eine Form der Installationsanleitung verstanden werden. Im Gegensatz zu klassischen Zertifikaten, wie den zuvor genannten Beispielen, sind sie jedoch in entscheidendem Masse spezifisch und zugleich vage formuliert, sodass ihre Angaben von den Besitzer*innen bzw. den Ausstellungsmacher*innen interpretiert werden müssen, um ein Werk physisch zu realisieren. In den Zertifikaten der «candy pieces» heisst es so zum Beispiel: «*If this exact candy is not available, a similar candy may be used*».¹¹ Die Werke befinden sich demnach also nicht nur in ihrer physischen Form im Ausstellungsraum im Wandel, indem ihre Masse sich ständig verändert, auch jede zukünftige Materialisierung des Werks unterliegt potentiellen Veränderungen, weil beispielsweise die ursprüngliche Bonbons nicht mehr produziert werden. Weiterhin ist auch der Installationsort nicht von Gonzalez-Torres genau bestimmt. Ein und dasselbe Werk kann so an einem Ort in einer Raumecke zu einem Haufen aufgeschüttet und an einem anderen flach auf dem Boden ausgelegt installiert sein. Es ist nach Gonzalez-Torres sogar möglich ein und dasselbe Werk an mehreren Orten gleichzeitig auszustellen: «*The physical manifestation of this work in more than one place at a time does not threaten this work's uniqueness since its uniqueness is defined by ownership*».¹²

Auch die Zertifikate anderer Werkgruppen Gonzalez-Torres zeigen jene Offenheit zum Wandel der Werke an. Zum Beispiel die Zertifikate der «beaded curtains», bunte Perlvorhänge, die den Ausstellungsraum als schimmernde halbdurchsichtige Fläche unterteilen, spezifizieren den Typ, die Masse, die Farbe sowie die genaue Reihenfolge der einzelnen Perlen. Analog zu den «candy-pieces» heisst es direkt im Anschluss an die Spezifikation der zu verwendenden Perlen, «*If (...) the exact same beads are no longer available, any one of the types may be replaced by a similar type of beads of the same color*».¹³ Ausserdem findet sich eine Erklärung der Intention des Künstlers, die jene Offenheit direkt anspricht: «*A part of the intention of this work is that it may be installed and displayed in any entranceway of the owner's choice*».¹⁴ Was dabei als gleiche Farbe zu bewerten ist, bleibt

11 Gonzalez-Torres (1997a): 15.

12 Ebd.

13 Gonzalez-Torres (1997a): 15.

14 Ebd.

genauso offen wie die Definition eines Eingangs. Gleichzeitig werden diese vagen Angaben von präzisen Bedingungen begleitet, die keinen Interpretationsspielraum zuzulassen scheinen: «*It is necessary that the beads hang from the top of the entranceway to the ground. [...] It is also necessary that the beads fill the entranceway completely from side to side*». ¹⁵

Noch grössere Freiheiten erlauben die «Portraits» ihren Besitzer*innen. Diese entstehen aus der Kombination von historisch bedeutsamen Daten und ganz persönlichen Ereignissen der portraitierten Personen, die dann als Text-Fries unter der Decke in nicht-chronologischer Reihenfolge angebracht sind. Während die Schriftart und Farbe des Texts genau spezifiziert ist, können Besitzer*innen nicht nur die Hintergrundfarbe frei bestimmen, sondern darüber hinaus auch nach Belieben Daten und Ereignisse hinzufügen und entfernen: «*The owner has the right to extend or contract the length of the portrait, by adding or subtracting events and their dates, and/or change the location of the portrait at any time*». ¹⁶ Diese Offenheit zwingt Besitzer*innen gleichzeitig zu Entscheidungen gegenüber der Umsetzung der Werke. Dass hier Formulierungen wie «*necessary*», «*choice*» und «*may*» aufeinandertreffen, spricht für die Intentionalität der Zertifikate.

Vertrag und Freiheit

Die Kunsthistorikerin Joan Kee hat sich bereits eingehend mit der Sprache der Zertifikate bei Gonzalez-Torres beschäftigt und dabei aufgezeigt in wie weit sie sich von klassischen Zertifikaten mit Vertragscharakter unterscheiden. Nach Kee resultiert der Interpretationsspielraum der Zertifikate in einer teilweisen Übertragung der Autorität und Verantwortung des Künstlers auf die Besitzer*innen der Werke. ¹⁷ Die Zertifikate müssen demnach als Ausdruck der Intentionen Gonzalez-Torres verstanden werden, denen die Besitzer*innen folgen können, aber nicht müssen. Insofern stellen sie auch ein Gegenmodell zu den klassischen Zertifikaten dar, in denen Künstler*innen ihren «*naïven*» Käufer*innen Bedingungen des Kunstwerks erklären, die zu erfüllen sind. ¹⁸ Während das Zertifikat klassischerweise auch die Ungleichheit von Wissen und Kompetenz zwischen Verkäufer*in und Käufer*in zum Ausdruck bringt, erscheint die Veränderlichkeit durch die spezifischen Entscheidungen der Besitzer*in nicht nur in Kauf ge-

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Kee (2019a): 192.

¹⁸ Kee (2017): 521.

nommen sondern explizit erwünscht. Da die im Zertifikat festgehaltenen, offen formulierten Konditionen von Besitzer*innen interpretiert werden müssen, scheint die ›Verfolgung‹ eines Vertragsbruchs, wie sie klassische Zertifikate zulassen, teilweise verunmöglicht. Man kann die Zertifikate Gonzalez-Torres in dieser Hinsicht auch als schriftliche Erklärungen dieser Offenheit verstehen.

Indem der Künstler und die Besitzer*innen nicht als Gegner*innen innerhalb einer Vereinbarung auftreten, sondern als Parteien mit gegenseitigem Interesse an der Materialisierung des Werks, kommt dem Zertifikat als Ausweis dieser gemeinschaftlichen Verantwortung nicht nur ideeller sondern auch in materieller Hinsicht eine besondere Bedeutung zu. Die erklärte Offenheit der Werke, die zu jedem Zeitpunkt im Wandel sind, markiert das Zertifikat im Vergleich als unveränderliche Konstante. Während die Werke in der nächsten Ausstellung sowohl materiell wie formal verändert erscheinen werden, bleibt das Zertifikat sozusagen als einziges Original bestehen. In einem Interview mit Tim Rollins konstatiert der Künstler selbst:

All these pieces are indestructible because they can be endlessly duplicated. They will always exist because they don't really exist or because they don't have to exist all the time. They are usually fabricated for exhibition purposes and sometimes they are fabricated in different places at the same time. After all there is no original, only one original certificate of authenticity.¹⁹

Der Perlvorhang, Bonbonhaufen oder das Text-Fries können in dieser Hinsicht also auch im Sinne des Künstlers mehr als ›exhibition-copys‹ – also für einen konkreten Ausstellungsort hergestellte materielle Umsetzungen – als als das eigentliche Werk verstanden werden. Üblicherweise finden diese Anwendung, wenn besonders wertvolle und empfindliche Ausstellungsgegenstände gezeigt werden sollen, an deren Stelle Kopien treten, um die Originale nicht zu gefährden. Im Kontext der Werke Gonzalez-Torres erscheinen die Zertifikate als Originale, von denen aus unbegrenzt viele Materialisierungen entstehen können. Gleichzeitig stellt sich die Frage inwieweit die Rede vom singulären Original des Zertifikats überhaupt sinnvoll ist, da es zugleich als eine Art Installationsanleitung funktioniert. Im Lichte des biographischen Kontexts des Künstlers erscheint jedoch nicht nur die ideale Übertragung von Verantwortung sondern auch ihre Materialisierung in Form des Zertifikat entscheidend. In Anbetracht dessen wird auch deutlich

¹⁹ Gonzalez-Torres / Rollins (1993): 10. Entsprechend bleiben die Zertifikate bei einem Wieder- bzw. Weiterverkauf an andere Besitzer*innen auch unverändert. Ausgestellt wird lediglich eine neue Verkaufsquittung. Vgl. Kee (2019b): Anmerkung 92: 281.

welche ästhetische Funktion das Zertifikat in Gonzalez-Torres Werk übernimmt.

Privat und öffentlich

Bei der Mehrdimensionalität des Werks Felix Gonzalez-Torres sollte auch der persönliche und zeitliche Kontext der AIDS-Krise der 1980er und 1990er Jahre nicht unerwähnt bleiben. In diesem Zusammenhang erscheint die Übertragung von Verantwortung vom Künstler, die auch mit der Abgabe von Kontrolle und Einfluss einhergeht, bedeutsam, indem mit ihr die Verflechtung von Privatem und Öffentlich zum Ausdruck gebracht wird.

Mit dem Aufkommen des neuartigen tödlichen Virus, wurden Homosexuelle politisch wie medial als Überträger*innen einer tödlichen Krankheit inszeniert. In Folge dessen entspannte sich ein öffentlicher Diskurs um Sexualität. Während die sexuelle Orientierung bis dahin Teil der Privatsphäre war, wurde sie plötzlich zu einem Problem von öffentlichem Interesse erklärt. Gesteuert von Unsicherheit und Unwissenheit wurden Homosexuelle von weiten Teilen der Gesellschaft sozial ausgegrenzt und stigmatisiert. Der Entscheid des Obersten Gerichtshofs der USA die Kriminalisierung von homosexuellem Geschlechtsverkehr als verfassungsgemäss einzustufen, markierte eine neue Politisierung des Privattraums. Nach Gonzalez-Torres ist das Urteil von 1986 bezeichnend für den Transfer von Privatem zu Öffentlichem:

[...] Public opinion can be manipulated into accepting that some people are more equal than others, and that some private spaces are more public than others. This was demonstrated by the landmark 1986 Supreme Court decision [...], in which the state ruled that the bed is a site where we are not only born, when we die, where we make love, but it is also a place where the state has pressing interest, a public interest. The court ruled that [...] the State could declare illegal certain sexual practices, even among consenting adults. The court and the state once again sanctioned the public/private oppression of a whole group of people, based solely on a private act.²⁰

Damit war der Tod einer Person in Folge einer AIDS-Erkrankung nicht mehr nur ein persönliches Schicksal, sondern Teil einer öffentlichen und gesamtgesellschaftlichen Krise. In Anbetracht der Auflösung des Privaten erscheint die im Zertifikat organisierte Beziehung zwischen Besitzer*in und Gonzalez-Torres auch als Konsequenz dieser historischen Umstände.

20 Gonzalez-Torres (2016b): 89–90.

Indem der Künstler den Besitzer*innen explizite Freiheiten in der Materialisierung der Werke gewährt, vereinen sich in der Übertragung von Verantwortung die Sphären des Privaten und Öffentlichen, schon bevor Betrachter*innen überhaupt an dem Werk teilhaben können. In einem Interview mit Hans Ulrich-Obrist erklärt Gonzalez-Torres seine sich auflösenden-Installationen als direkt mit seinen persönlichen Erfahrungen als homosexueller Mann verbunden:

So, at that time, I was losing Ross, and I wanted to lose everything in order to rehearse that fear and just confront that fear and perhaps learn something from it. So I even wanted to lose the work, this stuff that is very important in my life. I also wanted to learn to let go.²¹

Der Künstler kehrt seine ganz persönlichen Erfahrungen des Verlusts nach aussen, macht sie für Ausstellungsbesucher*innen zu einem sichtbaren, öffentlichen Thema und gibt die Verantwortung für ihre physische Gestalt ein Stück weit die Besitzer*innen ab. Diese sehen sich beispielsweise damit konfrontiert, entscheiden zu müssen, ob, wann und bis zu welchem Punkt ein Werk zu seinem *«ideal weight»* aufgefüllt werden soll. Ihre Entscheidungen gehen dabei über kuratorische Entscheidungen wie der Positionierung im Ausstellungsraum hinaus, indem die Tatsache, dass es sich bei den Werken um Portraits handelt, die Bonbons also als Entsprechung eines Körpers verstanden werden können, formale Entscheidungen gleichsam inhaltlich bedeutsam werden lässt. Das zeigt sich auch an der teilweisen Überforderung von Museen und Ausstellungsmacher*innen, die sich mit einer ungewohnten Entscheidungsfreiheit konfrontiert sehen. Gonzalez-Torres berichtet, dass ihn deshalb immer wieder Fragen um den korrekten Umgang mit seinen Werken erreichten:

[...] when I send this stuff to museums, art handlers and historians have a hard time deciding what to do with these things. They keep faxing us back saying, «What do we do with this thing?» and we keep faxing them back saying, «Whatever you want!» and they just don't believe it. They say, «This cannot be true!»²²

Weiterhin werden im Zertifikat auch implizit die Betrachter*innen angesprochen, indem ihnen als Teil der Intention der *«candy-pieces»* und *«stacks»* die Freiheit eingeräumt wird, einzelne Teile der Installation zu entnehmen. Entnehmen sie einen Teil, tragen sie zur physischen Auflösung des Körpers bei. Gleichzeitig tragen sie das Werk damit über die

21 Gonzalez-Torres / Obrist (2003): 312.

22 Gonzalez-Torres / Obrist (2003): 313.

eigentlichen Grenzen des Ausstellungsraums hinaus. Im Gegenzug hat auch die Entscheidung kein Bonbon zu nehmen Folgen für die Installation als metaphorischer Körper. In Hinblick auf die Werkgruppe der «stacks» – monolithische Stapel aus bedrucktem Papier, von denen sich Ausstellungsbesucher*innen analog zu den «candy pieces» einzelne Blätter nehmen dürfen – erklärt der Künstler die Rolle der Betrachter*innen als essentiell für die Bedeutung des gesamten Kunstwerks:

In the same way, I tell the viewer, «You are responsible for the final meaning of this piece of paper that is part of this stack.» And that's problematic on many levels, because what is the piece? Is the piece the simple sheet of paper or is the piece the stack? Well, it could be both, and I never define which one is which. I like that «in-betweenness» that makes the work difficult to define, hopefully.²³

In dieser Hinsicht erscheint das Zertifikat als Reglement dieser konstruierten Offenheit zentral, schliesslich ist die «*in-betweenness*» eine Konsequenz der in ihm definierten Parameter. Entscheidend ist nicht welche Entscheidungen von Besitzer*innen oder Betrachter*innen getroffen werden, sondern *dass* Entscheidungen getroffen werden müssen – sei es für oder gegen das Auffüllen, Mitnehmen oder Erweitern. Die Partizipation der Besitzer*innen und Betrachter*innen ist also nicht nur einfach Teil der Konzeption des Werks, sondern Bedingung für dessen Wirkung als Portrait. Darauf angesprochen folgert Gonzalez-Torres auf eine Öffentlichkeit angewiesen zu sein:

I need a viewer; I need a public for that work to exist. Without a viewer, without a public, this work has no meaning; it's just another fucking boring sculpture sitting on the floor, and that is not what this work is all about. This work is about an interaction with the public, or a large collaboration.²⁴

«*Public*» ist hier nicht nur als das Publikum zu verstehen sondern auch als Einheit von Besitzer*in und Betrachter*in. Ohne die Interpretation oder Umsetzung des Zertifikats sowie ohne die Möglichkeit zur Partizipation durch Ausstellungsbesucher*innen kein Werk.²⁵

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Zugleich sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass das Wissen um die Rollen dieser geteilten Öffentlichkeit nicht gleich verteilt ist, denn die im Zertifikat ausgedrückte Rolle der Betrachter*innen, bleibt für diese uneindeutig.

Unsichtbar und sichtbar

Es hat sich in der vorhergegangenen Analyse der Werke Felix Gonzalez-Torres gezeigt, in wie weit die dazugehörigen Zertifikate eine besondere Rolle einnehmen. Als organisatorischer Rahmen der Beziehung zwischen Künstler, Besitzer*in und Betrachter*in kommt dem Dokument nicht einfach eine rechtliche Rolle zu, indem die Besitzverhältnisse oder die Autorschaft eines Werks erklärt werden. Statt der Installation, die sich im ständigen Wandel befindet, besteht das Zertifikat als unveränderliche Konstante. Indem die Werke Gonzalez-Torres auf die Verantwortung und Entscheidungen der Besitzer*innen zur konkreten Materialisierung der Werke angewiesen sind, kommt dem Zertifikat, das diese Übertragung der Verantwortung regelt, eine «aktive» Rolle zu. Vom einzelnen Zertifikat gehen nach den Entscheidungen der Besitzer*innen alle möglichen Materialisierungen eines Werks aus. In Anbetracht von Genettes hierarchischer Ordnung von Text und Paratext, drängt sich eine Umkehrung von Werk und Beiwerk auf, schliesslich ordnet sich nicht das Zertifikat der Installation unter, sondern vielmehr die Installation der Interpretation des Zertifikats. Das Zertifikat ist demnach zentral für das Bestehen des Kunstwerks und als solches nicht mehr als reines Beiwerk, sondern vielmehr als Teil des eigentlichen Werks zu verstehen.

Zugleich stellt sich die Frage wie das Zertifikat Werk sein kann, wenn es grösstenteils unsichtbar bleibt, schliesslich ist es nur den Besitzer*innen zugänglich. Genettes Unterscheidung zwischen *faktischem* sowie *offiziell*em und *offiziösem* Paratext kann an dieser Stelle aufschlussreich sein: *Offizielle* Paratexte sind Elemente, die von Verleger*innen oder Autor*innen offen kommuniziert und anerkannt sind. So zum Beispiel der Titel, das Vorwort oder Kommentare.²⁶ Im *offiziösen* Fall handelt es sich um nicht-anerkannte Elemente, für die die Urheber*innen ihre Verantwortung ein Stück weit zurücknehmen können. Zum Beispiel Interviews oder vertrauliche Mitteilungen, deren Inhalt dementiert werden kann.²⁷ *Faktischer* Paratext dagegen besteht in keiner «*ausdrücklichen (verbalen oder nichtverbalen) Mitteilung [...], sondern aus einem Faktum, dessen blosse Existenz, wenn diese der Öffentlichkeit bekannt ist, dem Text irgendeinen Kommentar hinzufügt oder auf seiner Rezeption lastet*».²⁸ Nach Genette kann so zum Beispiel das Geschlecht einer Autor*in, das die Leser*innen durch den Namen unterbewusst einordnen, die Rezeption eines Texts beeinflussen. Darüber hinaus können solche

26 Genette (1989): 16.

27 Ebd.: 17.

28 Genette (1989): 14.

faktischen paratextuellen Elemente auch als latentes Wissen bestehen, das nicht explizit oder öffentlich zum Ausdruck gebracht wird:

[So] etwa fungieren für die meisten Leser der *Recherche* [von Marcel Proust] zwei biographische Fakten, nämlich die halbjüdische Abstammung Prousts und seine Homosexualität, unweigerlich als Paratext zu jenen Seiten seines Werks, die sich mit diesen beiden Themen befassen. Ich sage nicht, daß man das wissen muß: Ich sage nur, daß diejenigen, die davon wissen, nicht so lesen wie diejenigen, die nicht davon wissen [...].²⁹

Das implizite Wissen um eine Tatsache kann also entscheidend zur Rezeption und Interpretation eines Texts oder Werks beitragen. Dieser Umstand ist im Lichte der Zertifikate Felix Gonzalez-Torres insofern interessant, als es auch hier ein Wissen um die Existenz und den Inhalt der Zertifikate zu geben scheint. Dieses besteht zum einen in einzelnen weiteren – um in der Sprache Genettes zu bleiben – paratextuellen Elementen, wie den Werkschildern, die Titel, Materialangaben und Masse angeben, sowie Ausstellungs- und Katalogtexten, die die konzeptuelle Funktionsweise der Werke eingehend beschreiben. Die Bedeutung dieser Elemente wird von der Felix Gonzalez-Torres Foundation, die die Materialisierungen der Werke nach dem Tod des Künstlers begleitet und dokumentiert, so gegenüber Leihnehmer*innen in Form von Installationsinformationen hervorgehoben, die die Rahmenbedingungen der Installationen festlegen. Bezüglich der Werkangaben, die auf Werkschildern oder in Texten genannt werden sollen, heisst es dort: *«The wording, punctuation (including placement of quotation marks and parentheses), formatting of titles, and the specific medium, dimensions, and the date of the Work have conceptual significance»*.³⁰ Die ›utopische‹ Angabe *«endless supply»* oder *«ideal weight»* weist demnach auf die Tatsache hin, dass die reale Umsetzung dieser Konditionen geregelt sein muss. Das Zertifikat bleibt für Betrachter*innen zwar unzugänglich, zugleich verweist die Präsentation der Werke implizit auf dessen Existenz und Bedeutung. Dieses latente Wissen, das vom Dokument ausgeht, hat deshalb inhaltliche Implikationen, die die Rezeption aktiv steuern.

Zugleich positioniert Gonzalez-Torres seine Werke damit auch gegenüber bzw. im Kunstmarkt. Anhand der gezielten Übertragung von Verantwortung auf die Besitzer*innen der Werke regelt der Künstler die ›Aufführungskonditionen‹ noch über seinen Tod hinaus und macht sie zugleich zu leicht handelbaren und flexibel materialisierbaren Objekten. Hinsichtlich

29 Ebd.: 15.

30 Installationsinformationen zu *“Untitled” (Welcome Back Heroes)* (1991).

der simplen und fast unkünstlerischen äusseren Erscheinung seiner Werke, bezeichnet sich Gonzalez-Torres als Spion und Infiltrator des Kunstsystems:

I love it when people say: «But it is just paper. It is just two clocks next to each other. It is just light bulbs hanging.» I love the idea of being an infiltrator. I always said that I wanted to be a spy. I want my artwork to look like something else, non-artistic yet beautifully simple. I don't want to be the opposition because the opposition always serves a purpose: «Improve your arms against me.» But if you're the spy – always «straight acting,» always within the system – you are the person that they fear the most because you're one of them and you become impossible to define. [...] There is also a lot of power and threat in that. This type of work (the stacks) has this image of authority, especially after so many years of conceptual art and minimal art. They look so powerful, they look so clean, they look so historical already. But in my case, when you get close to them you realize that they have been «contaminated» with something social.³¹

Die Übertragung der Verantwortung für die spezifische Gestaltung der Installation involviert die Institutionen, die Gonzalez-Torres Werke zeigen wollen, in den Produktionsprozess der Werke. Entsprechend müssen sich Ausstellungsmacher*innen zum Beispiel mit logistischen Fragen nach der Beschaffung von Bonbons beschäftigen, oder entscheiden, welche Installationsform sie für ein Werk wählen. Die formulierte Offenheit der Werke, die sich einer musealen und kunstgeschichtlichen Vorstellung vom festgeschriebenen singulären und originalen Kunstwerk verwehrt, zwingt die Institution damit dazu sich zur eigenen Arbeitsweise als Verantwortung als Kunstgeschichtsschreiber*in verhalten zu müssen.

31 Gonzalez-Torres / Rollins (1993).

3

Fazit

Die Untersuchung der Werke von Felix Gonzalez-Torres und Bea Schlingelhoff hat gezeigt, dass ihre Nutzungen des Zertifikats bzw. der Strategie der Zertifizierung über eine reine Authentifizierung der Echtheit und Autorschaft eines Kunstwerks hinausgeht. Der Zertifizierung kommt bei den Künstler*innen auf jeweils unterschiedliche Weise eine funktionale Rolle zu, die die Hierarchie und Grenze von Werk und Beiwerk in Frage stellt.

Das «*certificate of authenticity and ownership*» regelt bei Gonzalez-Torres nicht nur die Bestätigung der Originalität und Besitzverhältnisse, sondern darüber hinaus auch die Rolle der verschiedenen Akteure, die an den ephemeren und wandelbaren Installationen teilhaben. Neben den zentralen Materialangaben halten die Zertifikate die Möglichkeit zur Partizipation durch die Ausstellungsbesucher*innen fest. Entgegen der üblichen Struktur des Zertifikats als zu erfüllende Vereinbarung, schlägt sich in den sprachlichen Formulierungen der Dokumente eine bemerkenswerte Überblendung von Vagheit und Spezifität nieder, die Besitzer*innen zwar damit konfrontieren Entscheidungen treffen zu müssen, ihnen gleichzeitig aber umfangreiche Freiheiten hinsichtlich der Materialisierung des Werks zugestehen: Es gilt so zum Beispiel die spezifischen Bonbons auszusuchen, die Art der Installation festzulegen sowie zu entscheiden ob, wann und bis zu welchem Grad diese aufgefüllt werden sollen. Zugleich geht diese Freiheit mit einer Verantwortung für die Produktion eines Kunstwerks einher, die üblicherweise von Künstler*innen selbst getragen wird. Indem an die Stelle des unveränderlichen, singulären Kunstwerks potentiell unendlich viele verschiedene Varianten treten, deren Grenzen durch das einzelne Zertifikat als Organisationseinheit abgesteckt sind, erweitert

Gonzalez-Torres das Echtheitszertifikat um eine ästhetische Dimension. Die Funktionalität des Zertifikats als rechtliches Dokument bleibt dabei insofern zentral, als es in Verbindung mit den zu interpretierenden Konditionen als schriftliche Erklärung der Offenheit verstanden werden kann. Indem das Werk Gonzalez-Torres auf diese Dynamik angelegt ist, erscheint das Zertifikat damit als elementarer Bestandteil des Werks statt diesem untergeordnet zu sein.

In der Arbeit Schlingelhoffs schlägt sich das kritische Verhalten gegenüber institutioneller Machtstrukturen in Form von Dokumenten nieder, die zwar keine Zertifikate im engeren Sinne umfassen, aber zentrale Aspekte der Zertifizierung als künstlerische Strategie aufgreifen. Anhand des ›Wasserzeichens‹ verbindet Schlingelhoff so ein einzelnes Bild mit dem übergeordneten Ausstellungskontext, oder bringt die institutionellen Vertreter*innen mit dem *softmimewin* dazu, sich in Form einer bindenden Vereinbarung gegenüber der Haltung der Künstlerin verhalten zu müssen. In der Münchener Ausstellung finden sich mit dem Entschuldigungsbrief und der Präambel Dokumente, die anhand der Verflechtung von offiziellem und öffentlichem Dokument sowie der individuellen Handschrift als Zertifizierung funktionieren. Die Beweis- und Stellvertreterfunktion, die das Zertifikat als rechtliches Dokument beansprucht zu erfüllen, wird bei Schlingelhoff jeweils durch das dauerhafte Einschreiben eines selbstkritischen Kontexts eingelöst, der über die formalästhetische Dimension des einzelnen Ausstellungsobjekts hinausgeht. Angesichts ihrer ausstellungs-basierten Arbeitsweise erscheinen diese Dokumente als unikatäre Objekte einer ansonsten zeit- und ortsgebundenen Praxis. Gleichzeitig erübrigt sich damit auch der Einsatz eines Echtheitszertifikats als Ausweis der Autorschaft, da diese Funktion den Dokumenten Schlingelhoffs anhand der Zertifizierung bereits inhärent ist.

Die Frage nach der Intention der Künstler*innen, Zertifizierungen als Teil ihrer künstlerischen Praxis aufzugreifen, kann jeweils auf die Funktionalität des Zertifikats als Absicherung und Beweisdokument zurückgeführt werden. Bei Gonzalez-Torres sichern die im Echtheitszertifikat geregelten Möglichkeiten zur Wandelbarkeit der physischen Installation das dauerhafte Fortbestehen des Werks. Die Offenheit der Zertifikate, die Institutionen aufgrund ihres ungeahnten Einflusses auf die Produktion des Werks teilweise überfordert, bedeutet zugleich, dass ein Nicht-Entsprechen der Konditionen quasi gar nicht möglich ist. Schlingelhoff macht sich die Beweiskraft des Dokuments und der Handschrift, die die Zertifizierung überhaupt erst ermöglichen, als Teil einer institutionskritischen Praxis zu Nutze. Die Ein- bzw. Festschreibung, die das ›bürokratische‹ Dokument bedeutet,

steigert zum einen die Nachhaltigkeit und Wirksamkeit ihrer Kritik, indem den Betrachter*innen das Lesen der einzelnen Ausstellungsgegenstände als von den übergeordneten Strukturen des Kunstsystems losgelöst verwehrt wird, und legt zugleich die Kollektivität und gemeinschaftliche Verantwortung offen, die mit dem Kunstmachen einhergeht. In diesem Sinne lassen sich Schlingelhoffs und Gonzalez-Torres Einsatz der Zertifizierung jeweils als künstlerische Strategien der Verewigung verstehen, die sich dem Vergessen und der Vereinnahmung entgegenstellen und darauf abzielen weitere Personen in die Realisierung und Verantwortung einzubeziehen. Während das Zertifikat bei Gonzalez-Torres eher die Übertragung von Verantwortung markiert, sind Schlingelhoffs Dokumente dagegen Ausdruck einer geteilten und kollektiven Verantwortung, die die Künstlerin und die institutionellen Vertreter*innen einschliesst.

Im Gegensatz zum Zertifikat bei Gonzalez-Torres, das der Öffentlichkeit weiterhin unzugänglich bleibt, sind Sichtbarkeit und Transparenz im Sinne Schlingelhoffs zentrale Grundpfeiler für die Wirkkraft von Kritik, die innerhalb des Systems agiert, auf das sie abzielt. Die Tatsache, dass die Dokumente, die Schlingelhoff den Vertreter*innen der Institution zur Anmerkung und Unterschrift vorlegt, später öffentlich sichtbare Werke werden, zwingt die an den Ausstellungen beteiligten Personen dazu ihre persönliche Haltung in Form der rechtlich wie symbolisch bindenden Zertifizierung bzw. Nicht-Zertifizierung öffentlich kenntlich zu machen. Zugleich markiert der Einsatz der Zertifizierungen beider Künstler*innen damit die Auflösung der Vorstellung einer autonomen Autorschaft von Kunst sowie der bestehenden Hierarchie von Werk und Beiwerk: Als Original leistet das Zertifikat bei Gonzalez-Torres eine funktionale Überwindung der singulären physischen Installation als Kunstwerk. In Schlingelhoffs Ausstellungen wird die Hierarchie vom vermeintlich Nebensächlichen und Grundsätzlichen dagegen insofern aufgelöst, als das «bürokratische» Dokument als Geste selbst zum Zentralen und darüber hinaus als kritische Markierung konstitutiv für das gesamte Werk wird. Die getrennte Betrachtung von Kunstwerk und Zertifikat scheint bei beiden Künstler*innen entsprechend wenig sinnvoll, indem die Zertifizierung entweder die Wandelbarkeit der physischen Installation regelt oder als Geste selbst zum ausgestellten Werk wird.

In Anbetracht der engen Orientierung der Arbeit an zwei beispielhaften Protagonist*innen bleibt festzuhalten, dass weitere Forschung hinsichtlich der Bedeutung und Funktionsweise der Zertifizierung als künstlerisches Medium nötig ist. Es stellt sich die Frage, ob sich weitere künstlerische Positionen finden lassen, in denen der Zertifizierung eine ästhetische Rolle zukommt, sodass sich Muster erkennen und Strategien

formalisieren lassen, um das Phänomen der Grenzverschiebung von Werk und Beiwerk weiter einzugrenzen. Zugleich lassen bereits die Beispiele Gonzalez-Torres und Schlingelhoff erkennen wie weitgreifend die Wirkkräfte von Authentizität und Einzigartigkeit als sozial und kulturell verankerte Ideale sind.

Quellen- & Literaturverzeichnis

- ALBERRO, ALEXANDER / SABETH BUCHMANN (Hrsg.): *Art after Conceptual Art*. Cambridge: MIT Press, 2006. Generali Foundation Collection Series.
- BARRON, STEPHANIE / LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART / DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM (Hrsg.): *«Entartete Kunst»: das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*. Ausstellungskatalog. München: Hirmer, 1992.
- BISCHOFF, JULIANE: «History's Ghostly Presence». Texte zur Kunst, 2021 – Internet: www.textezurkunst.de/articles/historys-ghostly-presence/ (zugegriffen: 21. April 2022).
- BUCHLOH, BENJAMIN H. D.: «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions». *October*. Bd. 55. 1990.
- BURKE, HARRY: *Bea Schlingelhoff: Soft Mime Win*. Ausstellungstext. Genf: Cherish, 2020.
- CASARINO, CESARE / ANDREA RIGHI (Hrsg.): *Another Mother: Diotima and the Symbolic Order of Italian Feminism*, übersetzt von Mark William Epstein. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.
- CHUSED, RICHARD H.: ««Temporary» Conceptual Art: Property and Copyright, Hopes and Prayers». *Rutgers Computer and Technology Law Journal*. Bd. 45. Nr. 2. 2019.
- DEITCHER, DAVID: «Contradictions and Containment». In: *Felix Gonzalez-Torres*, herausgegeben von Julie Ault. 317–328. 2. Auflage. Göttingen: Steidl, 2016.
- DEMARSIN, BERT / ELTJO J. H. SCHRAGE: «Great Expectations and Bitter Disappointments: A Comparative Legal Study into Problems of Authenticity and Mistake in the Art Trade». In: *Art and Law*, herausgegeben von Bert Demarsin / Eltjo J. H. Schrage / Bernard Tilleman / Alain Verbeke. 560–569. Oxford: Hart Publishing, 2008.
- GAU, SØNKE: *Institutionskritik als Methode: Hegemonie und Kritik im künst-*

- lerischen Feld*. Wien: Verlag Turia + Kant, 2017.
- GEHLEN, ARNOLD: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie Und Aesthetik Der Modernen Malerei*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1960.
- GENETTE, GÉRARD: *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1989.
- : *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*, übersetzt von Wolfram Bayer / Dieter Hornig. Deutsche Erstausgabe, 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018. Edition Suhrkamp Aesthetica. 1683, Neue Folge 683.
- GETSY, DAVID (Hrsg.): *Queer*. London: Whitechapel Gallery, 2016. Documents of Contemporary Art.
- GLUDOVATZ, KARIN: *Fährten Legen - Spuren Lesen. Die Künstlersignatur Als Poietische Referenz*. München: Fink, 2011.
- GLUECK, GRACE: «Millions for Art, a Lot of It Unfinished». *The New York Times*. New York: 1990.
- GONZALEZ-TORRES, FELIX: *Felix Gonzalez-Torres*. Catalogue Raisonné, Ausstellungskatalog. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997a.
- : *Felix Gonzalez-Torres*. Text, Ausstellungskatalog. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997b.
- : *Felix Gonzalez-Torres*. 2. Auflage. Göttingen: Steidl, 2016a.
- : «Public and Private: Spheres of Influence». In: *Queer*, herausgegeben von David Getsy. 85–90. London: Whitechapel Gallery, 2016b. Documents of Contemporary Art.
- GONZALEZ-TORRES, FELIX / ELENA FILIPOVIC / DANH VO / CAROL BOVE / TINO SEHGAL: *Felix Gonzalez-Torres: Specific Objects Without Specific Form*. Ausstellungskatalog. Köln: Koenig Books, 2016.
- GONZALEZ-TORRES, FELIX / HANS ULRICH OBRIST: «Felix Gonzalez-Torres». In: *Hans Ulrich Obrist: Interviews*, herausgegeben von Thomas Boutoux. 308–316. Bd. 1. Milan: Fondazione Pitti Immagine Discovery, 2003.
- GONZALEZ-TORRES, FELIX / TIM ROLLINS: «Interview by Tim Rollins». In: *Felix Gonzalez-Torres*, herausgegeben von Bill Bartman. 5–31. New York: Art Resources Transfer, Inc., 1993.
- GUY A., RUB: «Owning Nothingness: Between the Legal and the Social Norms of the Art World». *Brigham Young University law review*. 2019.
- HAPGOOD, SUSAN / RUBEN AUBRECHT (Hrsg.): *In Deed: Certificates of Authenticity in Art*. Ausstellungskatalog. Amsterdam: Roma Publications, 2011. Roma Publication. 167.
- HERBSTREIT, MAREIKE: *Aktionsrelikte: Ausgestellte Authentizität Bei Chris Burden Und Marina Abramovic*. München: Edition Metzler, 2019.

- JUDD, DONALD: *Donald Judd*. Ausstellungskatalog. Köln: DuMont, 2004.
- : *Donald Judd Writings*. New York, NY: David Zwirner Books, 2018.
- KAROL, PETER: «Permissive Certificates: Collectors of Art as Collectors of Permissions». *Washington Law Review*. Bd. 94. Nr. 3. 2019.
- KEE, JOAN: «Félix González-Torres on Contracts». *Cornell Journal of Law and Public Policy*. Bd. 26. 2017.
- : «Double Embodiments: Felix Gonzalez-Torres's Certificates». In: *Models of Integrity: Art and Law in Post-Sixties America*. Oakland, California: University of California Press, 2019a.
- : *Models of Integrity: Art and Law in Post-Sixties America*. Oakland, California: University of California Press, 2019b.
- : «Nobody Owns Me». e-flux, 2019c – Internet: <https://www.e-flux.com/journal/96/245908/nobody-owns-me/> (zugegriffen: 30. April 2022).
- KUNSTVEREIN MÜNCHEN: *Bea Schlingelhoff, No River to Cross*. Ausstellungsbroschüre. München: Kunstverein München e.V., 2021.
- KWON, MIWON: *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- : «The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, a Fragile Truce». In: *Felix Gonzalez-Torres*, herausgegeben von Julie Ault. 281–316. 2. Auflage. Göttingen: Steidl, 2016.
- LIPPARD, LUCY R.: *Changing: Essays in Art Criticism*. New York: Dutton, 1971. Documents in Modern Art Criticism, 2.
- : *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- LIPPARD, LUCY R. / JOHN CHANDLER: «The Dematerialization of Art». *Art International*. Bd. 12. Nr. 2. 1968.
- MADISON, TOBIAS: «On Bea Schlingelhoff's 'Auftrag / No Offence'». Brand-New-Life, 2017 – Internet: www.brand-new-life.org/b-n-l/on-bea-schlingelhoffs-auftrag-no-offence/ (zugegriffen: 4. Mai 2022).
- MCCLEAN, DANIEL: «Authenticity in Art and Law: A Question of Attribution or Authorization?» In: *In Deed: Certificates of Authenticity in Art*, herausgegeben von Susan Hapgood / Ruben Aubrecht. 87–96. Ausstellungskatalog. Amsterdam: Roma Publications, 2011. Roma Publication. 167.
- MEYER, JAMES: «The Minimal Unconscious». *October*. Bd. 130. 2009.
- MURAYAMA, NINA: «Furniture and Artwork as Paradoxical Counterparts in the Work of Donald Judd». *Design Issues*. Bd. 27. Nr. 3. 2011.
- NAE, CHRISTIAN: «Is Conceptual Art Inherently Non-Aesthetic? Art Immaterial Labor and the Politics of Aesthetics». *New Europe College Yearbook*.

Bd. 2010–2011. 2011.

PANIZZA, LETIZIA / SHARON WOOD (Hrsg.): *A History of Women's Writing in Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

PELTOMÄKI, KIRSI: *Situation Aesthetics: The Work of Michael Asher*. Cambridge: MIT Press, 2014.

PLANT, SADIE: *On Bea Schlingelhoff's Typefaces for Women against Hitler*. Ausstellungstext. Oslo: SCHLOSS, 2017.

ROSEN, ANDREA: ««Untitled» (The Neverending Portrait)». In: *Felix Gonzalez-Torres*, herausgegeben von Dietmar Elger / Sprengel Museum Hannover / Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum / Museum Moderner Kunst. 44–59. Text, Ausstellungskatalog. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997.

SCHLINGELHOFF, BEA: «The Shape of Institutions to Come: Bea Schlingelhoff Bea Schlingelhoff in Conversation with Studio for Propositional Cinema». *MOUSSE Magazine*, 2021 – Internet: www.moussemagazine.it/magazine/bea-schlingelhoff-studio-for-propositional-cinema-2021/ (zugegriffen: 21. April 2022).

SHIFF, RICHARD: «Donald Judd: Vor Vögeln sicher». In: *Donald Judd*. 29–61. Ausstellungskatalog. Köln: DuMont, 2004.

SUCHMAN, MARK C.: «The Contract as Social Artifact». *Law & Society Review*. Bd. 37. Nr. 1. 2003.

VOGT, TOBIAS: *Untitled: Zur Karriere Unbetitelter Kunst in Der Jüngsten Moderne*. München: Fink, 2006.

——: «Vom Zertifikat als Beiwerk zur Authentifizierung als Kunst». In: *Art Handling: Partituren der Logistik*, herausgegeben von Judith Welter / Christoph Lang / Wolfgang Ullrich / Lucie Kolb. 81–89. Zürich: JRP Ringier Kunstverlag, 2016.

WELTER, JUDITH / CHRISTOPH LANG / WOLFGANG ULLRICH / LUCIE KOLB (Hrsg.): *Art Handling: Partituren der Logistik*. Zürich: JRP Ringier Kunstverlag, 2016.

Abbildungsverzeichnis

1.1	Das James-Webb-Weltraumteleskop der NASA hat das bisher tiefste und schärfste Infrarotbild des fernen Universums aufgenommen. Dieses Bild des Galaxienhaufens SMACS 0723, das als <i>Webb's First Deep Field</i> bekannt ist, strotzt nur so vor Details.	5
-----	---	---