

1+1=3

Der kollaborative Autor

**Autorschaft in temporären Zusammenarbeiten der zeitgenössischen
Kunst**

Louise Bourgeois und Tracey Emin
3 Hamburger Frauen
Jonathan Meese und Albert Oehlen
Guyton\Walker

Inaugural-Dissertation

**zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München**

**vorgelegt von
Nadine Brunner
aus München**

Erstgutachter: Prof. Dr. Burcu Dogramaci

Zweitgutachter: Prof. Dr. Tobias Vogt

Datum der mündlichen Prüfung: 14. Mai 2018

Inhalt

1	Einleitung und Fragestellung.....	7
1.1	Forschungsinteresse und Zielsetzung.....	12
1.2	Methodik und Struktur	13
1.3	Auswahl und Ausschluss der Zusammenarbeiten	18
1.4	Forschungsstand	22
2	Theoretischer Rahmen: Autorschaft nach dem <i>collaborative turn</i>	34
2.1	Was ist ein Autor? – semantische und historische Begriffsentwicklung	36
2.2	Der (tote) singuläre Autor	44
2.3	Kollektive (Autorschaft) in der Kunst	49
2.4	Neue Formen der Autorschaft.....	57
2.4.1	Komplizenschaft	61
2.4.2	Kollaborative Autorschaft nach Rackoll	64
3	Sichtbarkeit von Autorschaft in temporären Kollaborationen.....	67
3.1	Signatur.....	69
3.2	Stil.....	77
3.3	Künstlerische Authentizität.....	79
4	Kollaborative Kreativität: Der künstlerische Prozess der ausgewählten Zusammenarbeiten.....	90
4.1	Zusammen ist man weniger allein: Der Entschluss	91
4.2	Von tatsächlichen und gedanklichen neuen Räumen	104
4.3	Interaktion und Dialog als werkimmanente Merkmale	117
4.4	Temporalität als Mehrwert	122
5	Mehr als die Summe der einzelnen Teile: Ikonologische Analyse der Gemeinschaftswerke	127
5.1	Louise Bourgeois und Tracey Emin – Gewebte Identität.....	128
5.2	<i>3 Hamburger Frauen</i> – Rollenspiele	139
5.3	Jonathan Meese und Albert Oehlen – Neuer wilder Maniersimus...	147
5.4	<i>Guyton\Walker</i> – Wade Guyton, Kelley Walker und ihre dritte Person.....	161
6	1+1=3 – Das Potenzial temporärer Kollaborationen.....	175
6.1	Kooperation und Kollaboration – Der gewisse Unterschied.....	177
6.2	Emergenz als unsichtbares Kennzeichen einer neuen Autorschaft ..	187
6.3	Der kollaborative Autor.....	191
7	Ein Handlungsmodell als Chance: Keine Angst vor Kollaboration	194
8	Anhang.....	199
8.1	Abkürzungen.....	199
8.2	Bibliographie.....	200

8.3	Fernsehquelle	225
8.4	Interviews	226
8.4.1	Ergül Cengiz 2017	226
8.4.2	Wade Guyton 2016	230
8.4.3	Jonathan Meese 2016	233
8.4.4	Albert Oehlen 2016	240
9	Abbildungen.....	241
10	Abbildungsverzeichnis.....	267

1 Einleitung und Fragestellung

Produzieren bedeutet zunehmend, Kooperation, Kommunikation und Gemeinsamkeiten herzustellen.¹

Interagieren, Partizipieren und Kollaborieren – Schlagworte, die nicht nur den grundlegenden gesellschaftlichen Wandel beschreiben, der die vernetzte Welt des beginnenden 21. Jahrhunderts prägt, sondern auch das seit Ende des 20. Jahrhunderts immer stärker fokussierte und diskutierte Bestreben in der künstlerischen Produktion.² Denn Zusammenarbeiten – ob zwischen Künstlern, Kuratoren oder anderen Akteuren³ – haben in der zeitgenössischen Kunst des 21. Jahrhunderts einen dezidiert neuen Ausdruck entwickelt. Sicherlich potenzieren die digitalen Medien und Technologien die Möglichkeiten der Zusammenarbeit und lassen sie neue Formen und Ebenen erreichen⁴, doch von großem Interesse ist für das vorliegende Forschungsvorhaben vor allem die Tatsache, dass sich auch in tradierten Disziplinen, wie der bildenden Kunst oder noch konkreter in der Malerei, neue künstlerische Formen, wie temporär angelegte Zusammenarbeiten, etablieren.

¹ Hardt/Negri 2002, S. 312.

² Grant Kester sieht zwei Entwicklungen in unserer heutigen Gesellschaft: zum einen das wachsende Interesse an kollaborativen oder kollektiven Ansätzen in der zeitgenössischen Kunst und zum anderen das Interesse an der möglichen Partizipation und der Diskussion der Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Publikum. Dem kann nach eingehender Beschäftigung mit der aktuellen Forschungslage zu Strategien zeitgenössischer Künstler zugestimmt werden. Diese Arbeit möchte sich jedoch einzig auf die Strategie der Kollaboration konzentrieren. Vgl. Kester 2011, S.7.

³ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Text das generische Maskulinum für Begriffe wie Künstler, Autor oder Kurator verwendet. Gemeint sind ggf. beide Geschlechter.

⁴ So ist gegenwärtig sowohl ein Anstieg neuer internetbasierter Kunst zu verzeichnen als auch die Schaffung virtueller Welten, die neue Wege der Einbringung und Zusammenarbeit eröffnen (sollen), sowie immer weiter ausformulierte Konzepte von auf *open source* bzw. *open content* basierenden Kunstproduktionen im Internet. Beispielhaft zu nennen sind Experimente mit den Kommunikationsstrukturen des Internets und der Vernetzung anhand kollaborativer Schreibprozesse, wie etwa das hypertextuelle Projekt *Pool Processing* von Heiko Idensen und Matthias Krohn.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung stellt sich die Frage, warum die Zusammenarbeit in der Kunst einen solchen Vorschub erfährt, warum sie im 21. Jahrhundert häufig nur projektbezogen und temporär stattfindet und welches Potenzial sie für den kreativen Prozess hat.⁵ Denn temporäre künstlerische Zusammenschlüsse werfen auch die Frage nach der eigenen Position im Gefüge des Gemeinsamen auf. Dabei bedingen die inhärenten kollaborativen Dynamiken nicht nur neue künstlerische Ausdrucksformen, sondern antizipieren auch die Frage nach Autorschaft.⁶ Diese wird in einem Kontext verhandelt, der nicht zuletzt durch die Debatte um den Hypertext vorangetrieben wurde, welcher das Verschwinden des Autors zugunsten einer kollektiven Autorschaft beflügelt und neue Perspektiven eröffnet hat. Denn auch wenn Zusammenhänge und Ebenen im permanenten Wechselspiel und Austausch der Künstler oder Autoren verhandelt und verändert werden, können Hypertexte aufgrund der individuellen Fortschreibung weder der kollektiven noch der singulären Autorschaft zugerechnet werden. Die oftmals nur temporär und projekthaft angelegten Autoren- und auch Künstler-Zusammenschlüsse sowie die freien Dynamiken der gemeinsamen Produktion betonen vielmehr Unterschiede zu rezipierten (Autoren-)Kollektiven und rücken die Ersteller in den Fokus, was eine reine Negierung des Eigenanteils der beteiligten Autoren wiederum (bewusst) unterläuft.

Vor dem Hintergrund der künstlerischen Produktion gehen mit diesen Prozessen Fragen nach der künstlerischen Authentizität und der Autonomie des individuellen Stils in der temporären gemeinschaftlichen Produktion einher:

⁵ René Block und Angelika Nollert stellen ein kollektives Arbeitsinteresse seit den 1990er Jahren fest. Dieses spiegele sich jedoch nicht nur auf Seiten der Künstler wider, sondern habe sich auch auf die Kuratoren übertragen, die sich für gemeinsame Projekte zusammenschließen. Vgl. Block/Nollert 2005, S. 5. Mader hingegen stellt fest, dass die kunsthistorische Analyse kollektiver Zusammenschlüsse vor allem für das 20. Jahrhundert als relevant einzuordnen ist. Vgl. Mader 2012, S. 11. Dies beobachten auch Krebber/Meyer, in: Krebber/Meyer 2012. Die Entwicklungen der vergangenen Jahrzehnte waren sicherlich wegweisend für die Bildung temporärer Kollaborationen, die sich jenseits eines kollektiven Konzepts gebildet haben. Ihre signifikante Häufung würde ich dennoch im 21. Jahrhundert verorten und folge damit Bacharach/Booth/Fjærestad 2016, von Bismarck 2014, S. 326-329, hier S. 328f., Kester 2011, S.1, Ullrich 2003, S. 163-176, hier: S. 171, sowie Billing/Lind/Nilsson 2007, S. 8.

⁶ Vgl. Idensen 2000, S. 1.

Geht der einzelne Autor/Künstler im Gefüge des Gemeinschaftswerks unter, oder kann er mit seiner Position auch in kollaborativen Prozessen Bestand haben, oder muss vielmehr eine Umwertung der individuellen künstlerischen Position stattfinden?

Bereits bei der Analyse der Zusammenarbeit *DO NOT ABANDON ME* von Louise Bourgeois und Tracey Emin im Rahmen meiner Magisterarbeit aus dem Jahr 2012 wurde deutlich, dass die theoretischen Reflexionen zum Thema der kollaborativen Produktion in der Kunst nicht nur weit hinter der künstlerischen Praxis zurückstehen, sondern dass auch die Beschreibung dieser Form der künstlerischen Gestaltung aufgrund nicht vorhandener Definitionen bisher auf einer zu allgemeinen Ebene stattfindet. Dabei scheinen weder die erprobten Methoden, noch die zur Verfügung stehenden Begriffe auszureichen um das Phänomen temporärer Zusammenarbeiten in der Malerei wissenschaftlich hinreichend zu fassen.⁷

So werden bestimmte Termini – von Teamwork bis Kollaboration – bislang synonym verwendet, und die Diskussion findet meist im dichotomen theoretischen Rahmen von singulärer und kollektiver Autorschaft statt, wobei unter dem Begriff der kollektiven Autorschaft alle Zusammenschlüsse subsumiert werden, die mehr als einen Schöpfer ausweisen. Folglich scheint auch fast ausschließlich die Tradition der Autorschaftskritik der Kunstkollektive der 1960er Jahre als Kontext ergiebig zu sein, um sich dem Künstler-Autor⁸ und

⁷ Dass eine Hinterfragung der im Kunstkanon gesetzten und diskutierten Begriffe notwendig erscheint, bestätigten auch die Kunsthistoriker/innen der Abschlussdiskussion der internationalen Tagung, die unter dem Titel „Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation“ an der TU Berlin im Oktober 2016 stattfand. Die Tagung wurde im Rahmen des Forschungsprojekts „Interdependenzen. Künste und künstlerische Techniken“ des Fachgebiets Kunstgeschichte am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik organisiert. Eine ähnliche Beobachtung macht Katharina Schlieben, wenn sie u. a. über das Symposium *Taking Matters into Common Hands*, 2005 in Iaspis, Schweden, oder die Workshops *Collaborative Practices Part!*, 2004 im Kunstverein München, und *Collective Curating*, 2006 in Aarhus, schreibt: „These events raised more questions than could be answered.“ Vgl. Schlieben 2007, S. 32.

⁸ Im kunsthistorischen Kontext wird in der Regel eher von der Figur des Künstlers als vom Autor gesprochen. Da ich mich im Folgenden aber konkret mit der Form der Autorschaft beschäftige, verwende ich den Begriff des Autors. Zur Begriffsdefinition siehe Kapitel 2.

seiner Sichtbarkeit oder seiner vermeintlich erwünschten Unsichtbarkeit im Gemeinschaftswerk zu nähern. Die Motivation zur Zusammenarbeit wird klar im Gegenentwurf zum singulär handelnden Genie erkannt. Doch Kooperationen in der Kunst zeigen bereits auf den ersten Blick zahlreiche Facetten – wie die Zusammenarbeit von Paaren, Geschwistern, Freunden, entfernten Bekannten oder auch großer (loser) Gruppen in langen Zeiträumen –, die in ihrer Vielfalt kaum unter einem konzeptuellen Ansatz zur Autorschaft zusammengefasst werden können.⁹ Auch die im Rahmen meiner Magisterarbeit untersuchte Zusammenarbeit der Künstlerinnen Louise Bourgeois und Tracey Emin zeigte, dass es beiden Künstlerinnen um mehr ging als um das Ausformulieren einer Handschrift, und dass die Kollaboration letztlich sowohl Emin als auch Bourgeois – und nicht zuletzt der temporären Kooperation als eigenständiger Position – zuzuschreiben war.

Ob künstlerische Kollaborationen folglich *per se* in die Tradition der Autorschaftskritik der Kunstkollektive der 1960er Jahre gestellt und mit diesen synonym gesetzt werden können, und sich diese wirklich stets gegen eine individuelle zuordenbare Handschrift richten, bleibt offen. Es stellt sich die grundsätzliche Frage, ob temporäre Künstlerkollaborationen der kollektiven oder einer Art singulären Autorschaft zugeschrieben werden können, oder ob sie gerade vor dem Hintergrund der Autorschaftsfrage sogar neue Perspektiven aufzuzeigen vermögen.

Diese Beobachtungen – die wachsende Anzahl der Kooperationen in den letzten Jahren und die als weiterhin dichotom gewertete Diskussion, zwischen

⁹ Es gibt zahlreiche Modi von kollaborativen Zusammenarbeiten in der zeitgenössischen Kunst. Besonders sichtbar sind nach Kester die *artist-to-artist collaborations*. Vgl. Kester 2011, S. 2. Auch Green beschreibt diese Form der Zusammenarbeit, nennt hier jedoch ausschließlich Künstlerpaare die in einer intimen Beziehung zueinander stehen, wie Ulay und Marina Abramović sowie Gilbert & George oder Christo und Jeanne Claude. Vgl. Green 2001, S. 1. Ich folge der These, dass eine *artist-to-artist collaboration* die am häufigsten auftretende Formierung ist, möchte aber hier im Gegensatz zu Green (Liebes)-Paare grundsätzlich ausschließen, da diese hinsichtlich ihrer Sichtbarkeit eher Künstlergruppen mit einer gemeinsamen künstlerischen Position zugeordnet werden können und eben nicht mindestens zwei individuelle Positionen darstellen. Zur genauen Begründung des Ausschlusses siehe Kapitel 1.3.

dem aus sich selbst schöpfenden Genie auf der einen, und der kollektiven Autorschaft auf der anderen Seite, sowie die Fragen nach Autorschaft in temporären Kollaborationen betreffend – stellen den Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung dar.¹⁰ Das Forschungsvorhaben soll sich der Forderung widmen, eine differenzierende theoretische Analyse der Autorenform in künstlerischen Zusammenarbeiten zu erstellen.

Der Fokus soll dabei auf das mögliche Potenzial im künstlerischen Prozess gelegt werden, welches vielleicht durch jene temporär gemeinsam handelnden Einzelkünstler und ihre unterschiedlichen, in der Kollaboration zur Diskussion gestellten künstlerischen Positionen in der Kooperation erschlossen werden kann. Ganz konkret soll daher gefragt werden, wie hoch die Anzahl der auszumachenden Autoren innerhalb einer Kollaboration ist. Vereinen sich diese zu einer Stimme, einer kollektiven Autorschaft, oder bleiben die mitwirkenden Künstler in ihren individuellen Positionen sichtbar? Und, wenn dem so ist, wie zeigt sich dann der Schöpfer, sprich der Autor, in den Kollaborationen? Sind künstlerische Zusammenarbeiten dazu imstande, ein kreatives Potenzial zu schaffen, das sie mehr werden lässt als die Summe ihrer einzelnen Teile? Anders, in eine mathematisch-metaphorische Formel übertragen, gesagt: Ergeben $1 + 1$ also 1, 2 oder gar 3?¹¹ Meine Arbeit soll zeigen, dass in temporären Künstlerkollaborationen der Nullerjahre Letzteres der Fall ist.

¹⁰ Auf ein mögliches Forschungsdesiderat im Hinblick auf die bisherige Reflexion bemerkt Rachel Mader: „Dennoch scheint sich gerade bei der Frage nach eine Theoretisierung kollektiver Kreativität eine erstaunliche Lücke zu offenbaren, beziehungsweise bezieht sich nahezu jede Reflexion auf die gesellschaftskritische Komponente eines solchen Handels, ohne das Potenzial dieser Sichtweise auf den kreativen Prozess und dessen Konstruktion im Rahmen der kunstwissenschaftlichen Narration selbst zu lenken.“ Vgl. Mader 2012, S. 13.

¹¹ $1+1=3$ ist als gedankliches Modell zu verstehen, welches das unsichtbare Potenzial der Zusammenarbeit verbildlichen soll. Das relevante Moment zeigt sich also im nicht sichtbaren $+1$. Bestehen Kollaborationen aus mehr als zwei Mitgliedern, ist die Gleichung gedanklich natürlich zu erweitern bzw. zu verändern. Im Falle des Kollektivs *3 Hamburger Frauen*, die im Folgenden untersucht werden, würde die Gleichung dann konkret $1+1+1=4$ lauten. Aus stilistischen Gründen wird jedoch durchgängig von $1+1=3$ gesprochen.

1.1 Forschungsinteresse und Zielsetzung

Neben der signifikanten Zunahme der Zusammenschlüsse zeitgenössischer Künstler untermauern Ausstellungen, Publikationen, Konferenzen und Symposien in den letzten Jahren die Vermutung, dass die künstlerische Kollaboration im 21. Jahrhundert ein zukunftsweisendes Thema ist.¹²

Bei der Recherche zu diesem Forschungsobjekt ist aber vor allem eine bestimmte Form von Zusammenarbeit in der zeitgenössischen Kunst in den Fokus gerückt: die temporäre Kollaboration. Diese Form wird sich als besonders spannungsreich vor dem Hintergrund der Autorschaft erweisen. Denn bei der vertieften Analyse temporärer zeitgenössischer Kollaborationen wird deutlich, dass Künstler, die bereits mit einer nachvollziehbaren Einzelkarriere und damit mit einer eindeutigen, singulären Position im Kunstgeschehen sichtbar sind, den Entschluss zur Zusammenarbeit getroffen haben.¹³ Damit unterscheiden sie sich von kollektiven Ansätzen künstlerischer Zusammenarbeit und stellen die Frage nach der Benennung der in diesen Fällen vorliegenden Form von Autorschaft.

Es ist davon auszugehen, dass diese Form der Zusammenarbeit von Künstlern mitunter auch insofern heikel ist, als jeder Künstler streng über das eigene Werk wacht und die eigene Position unverfälscht sehen möchte.¹⁴ Wie verhält sich die damit einhergehende Frage nach künstlerischer Authentizität? Kann diese vor diesem Hintergrund überhaupt unbeschadet existieren? Und wie starr kann, darf und muss der Begriff der Authentizität vor dem Hintergrund des

¹² So fand im Mai 2005 unter dem Titel *Kollektive Kreativität* eine Ausstellung in der Kunsthalle Fridericianum in Kassel statt. Als weitere Beispiele sind zu nennen: *Collaborative Practices Part 2* in der Shedhalle Zürich im April 2005 sowie *Get together: Kunst als Teamwork* in der Kunsthalle Wien 1999. Kollaborationen wurden schließlich zu einem so großen Trend, dass es Künstler gab, die sich sogar unsichtbare Kollaborationspartner ausdachten. So der Künstler Patric Brill, der sich als Pseudonym das fiktive Geschwisterpaar Bob und Roberta Smith erfand. Auch bei Walid Raad, der mit der fiktiven Künstlergruppe *Atlas Group* auf der Documenta XI 2003 in Kassel vertreten war, kann dieses Phänomen beobachtet werden.

¹³ Und damit gegenläufig zum Versuch der Erklärung kollaborativer Zusammenschlüsse als eine Art ‚Starthilfe‘ bei noch jungen und unbekanntem Künstlern, wie es bei den *YBAs* von Godfrey Worsdale beobachtet wurde. Vgl. Kapitel 2.3.

gemeinsamen Produzierens verwendet werden? Wie zeigt sich die persönliche künstlerische Position vor dem Hintergrund der Autorschaft in temporären Kollaborationen? Bleibt diese im Gemeinschaftswerk bestehen? An diese Überlegungen schließt sich die Frage an, ob sich vielleicht gerade grundlegende Unterschiede zu formell einheitlichen Zusammenarbeiten finden und ob Kollaborationen gar eine Neudefinition der Konzepte Künstler und Autor notwendig machen.

Genau hier will das Forschungsvorhaben ansetzen: Die Diskussion der Autorschaft in künstlerischen Zusammenarbeiten soll durch das Präzisieren bestehender und Einführen neuer Begrifflichkeiten perspektivisch erweitert und das kunsthistorische Verständnis für temporäre Künstlerzusammenschlüsse sensibilisiert werden. Die Autorschafts-Diskussion soll aus der beschriebenen Dichotomie gelöst und es sollen Begriffe etabliert werden, die die Form der Autorschaft in den für die Analyse gewählten Beispielen umfassend beschreiben.

Die Analyse der Autorschaft wird in der nachfolgenden Untersuchung ausschließlich auf aktuelle und zeitgenössische temporäre Kollaborationen bezogen. Dass diese Aktualität durch die fehlende objektive Distanz zu Schwierigkeiten führen kann, den Untersuchungsgegenstand kunsthistorisch zu beurteilen, ist mir bewusst. Auch wenn die Untersuchung gegenwärtiger Phänomene nur einen approximativen Wert haben kann, soll mit diesem Forschungsvorhaben der Versuch unternommen werden, den Blick auf die theoretische Reflexion von Autorschaft-Modellen in der zeitgenössischen Kunst zu schärfen und diese zugleich in der kunsthistorischen Forschung zu verorten.

1.2 Methodik und Struktur

Die Untersuchung temporärer künstlerischer Zusammenschlüsse in der zeitgenössischen Kunst fordert neue Sehgewohnheiten. So können grundlegende

Parameter wie Einheitlichkeit und stilistische Reinheit – bei der, mathematisch-metaphorisch formuliert, 1+1 stets 1 ergeben, und welche sowohl in den Einzel- als auch Gruppenarbeiten der vergangenen Jahrzehnte obsolet waren – dürfen in den temporären Kollaborationen nicht als vorausgesetzt angenommen werden. Den kollaborativen Werken soll folgende Definition zugrunde gelegt werden:

Unter Gemeinschaftsarbeiten werden hier solche Kunstwerke verstanden, bei denen die Formzeichen gleichzeitig – also nicht nacheinander – von mehr als einer Person auf der Basis grundsätzlicher künstlerischer Gleichberechtigung und der Möglichkeit wechselseitiger Einflussnahme gefunden und verabredet wurden.¹⁵

Diese Definition folgt einem heterarchischen Ansatz. Einen solchen zeigen auch die gewählten Beispiele der Zusammenarbeiten von Louise Bourgeois und Tracey Emin, der *3 Hamburger Frauen*, von Jonathan Meese und Albert Oehlen sowie von *Guyton\Walker*. Zudem rückt diese Definition die Möglichkeit der Potenzialentfaltung durch die wechselseitige Einflussnahme in den Fokus, wie sie bei der Zusammenarbeit zweier etablierter Einzelkünstler zu vermuten ist. Einzig die zeitliche Abfolge des Produktionsprozesses muss insofern geöffnet werden, als die Formgebung einen dialogischen Austausch fordert, der reine Werkprozess jedoch nach dem vorliegenden Verständnis auch getrennt voneinander und/oder temporal nacheinander erfolgen kann.

Um die Frage nach der Form der Autorschaft in temporären zeitgenössischen Kollaborationen beantworten zu können, werden Forschungsansätze aus der Kunstgeschichte und der Literaturwissenschaft, der Soziologie sowie der Wirtschaftswissenschaft miteinander in Beziehung gesetzt, in einem Gestaltungsrahmen zusammengeführt und anhand der ausgewählten Beispiele diskutiert.¹⁶ Grundlegender Rahmen der Untersuchung sind die Theorien zur Autorschaft, wie sie vornehmlich in der Literaturwissenschaft

¹⁵ Zimmer 2002, S. 98.

¹⁶ Dass man kollektives künstlerisches Schaffen unbedingt unter Beachtung seiner gesellschaftlichen und damit soziologischen Aspekte betrachten sollte, hat auch Tom Holert 2011 in seinem Artikel *Joint Ventures* betont. Vgl. Holert 2011, S. 158-161, hier: S. 161.

sowie, in deren Adaption, auch in der Kunstgeschichte diskutiert werden. Da der Titel der Arbeit die Autorschaft in Kollaborationen als inhaltlichen Schwerpunkt benennt, muss sie sich unweigerlich vorerst mit den Formen und dem Verständnis von ‚Autorschaft‘ und ‚Kollektiven‘ als Form der künstlerischen Zusammenarbeit im Kunstkontext beschäftigen.¹⁷ Die vorliegende Untersuchung orientiert sich wissenschaftstheoretisch an einem transdisziplinären Forschungsverständnis. Dies ist insofern naheliegend, als die Figur des Autors ein Begriff aus der Literaturgeschichte ist und damit auch die kritische Diskussion hier ihre Quellen findet. Daraus resultiert die folgende Vorgehensweise:

1. Erarbeitung des theoretischen und thematischen Kontextes
2. Zusammenführung verschiedener disziplinärer Aspekte und Formen von Autorschaft in der künstlerischen Praxis
3. Analyse der gewählten Kollaborationen unter dem Aspekt der Sichtbarkeit des Autors auf Basis der Prozesse in der künstlerischen Produktion sowie anhand von (sichtbaren) künstlerischen Verweisen, wie Signatur, Stil und künstlerische Authentizität, in den kollaborativen Werken.
4. Überprüfung der gesetzten Begriffe sowie der Formen von Autorschaft und daraus ableitend die mögliche Einführung einer neuen Form von Autorschaft

Zu den Begriffen muss gesagt sein, dass Termini wie Zusammenarbeit, Kooperation und Kollaboration bis auf Weiteres synonym verwendet werden, um im Nachgang der ikonologischen Analyse der Zusammenarbeiten und exemplarischen Gemeinschaftswerke auf Basis der gewonnenen Erkenntnisse

¹⁷ Zum genauen Verständnis von kollektiver Autorschaft siehe Kapitel 2.3.

überprüft zu werden.¹⁸ So sollen voreilige (Aus-)Schlüsse vermieden werden. Dabei verfolgt die Untersuchung nicht die Absicht, die in der bisherigen Diskussion verwendeten Begriffe zu kritisieren oder zu bewerten, sondern vielmehr auf den hier gesetzten Kontext hin zu überprüfen, Unterschiede zu schärfen und nach Bedarf umzuformulieren.¹⁹

Durch Analyse des (zeitgenössischen) Künstlertums und seiner aktuellen theoretischen Reflexion wurde ein begriffliches Gerüst erarbeitet, das in der vorliegenden wissenschaftlichen Untersuchung als Arbeitsgrundlage dient, um die umfassende Komplexität temporärer Künstlerkollaborationen zu strukturieren. Diese erarbeiteten Begriffe sollen aber nicht als Leitbegriffe verstanden werden, sondern vielmehr als rezeptionsästhetische und institutionelle Merkmale des Zusammenarbeitens.

Die Gliederung der vorliegenden Arbeit schließt an diese Erkenntnisse an. So beschreibt Kapitel 2 die semantische und historische Entwicklung des

¹⁸ Evoziert Kollaboration im Deutschen Vorstellungen, die eine Zusammenarbeit mit dem Feind meinen, wird der Begriff im Englischen freier gebraucht, wobei dieser letztere Bedeutungshintergrund auch hier thematisiert wird, vgl. Kester 2011, S. 2. Anzumerken ist auch, dass sich in Deutschland in den letzten Jahren eine neue Sichtweise zu entwickeln scheint. So findet sich der Begriff, vor allem in seiner populären Verwendung, bereits häufiger als noch zu Beginn der Nullerjahre. Vgl. hierzu Schneider 2006, S. 170. Dennoch erweist sich der Gebrauch des Begriffs ‚Kooperation‘ immer noch als signifikant höher. Vgl. beispielhaft eine nicht repräsentative Auswertung der Suchergebnisse im Online-Archiv des Magazins *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*: insgesamt 34 Nennungen von ‚Kollaboration‘ seit 2009. Zum Vergleich: ‚Kooperation‘ wird 118-mal seit 2009 genannt.

¹⁹ Neben Kooperation und Kollaboration könnten des Weiteren die Begriffe des Teams respektive des Teamworks produktiv Anwendung finden. Denn mit diesen werden oftmals auch konkrete Arbeitsabläufe von Zusammenarbeiten diskutiert. Darüber hinaus können Team oder Teamwork in einem ökonomischen Sinnzusammenhang gebracht werden, wie in einem Artikel von Beatrice von Bismarck zu kollektiven künstlerischen Arbeitsformen im *Begrifflexikon zu zeitgenössischer Kunst*, das 2014 von Hubert Butin herausgegeben wurde. Von Bismarck stellt fest, dass Teamwork eng mit dem Gedanken der Arbeitsteilung und der Gewinnmaximierung verknüpft ist. Da die Künstler und Künstlerinnen in den untersuchten Fällen sehr wohl auch durch Galerien sowie weitere Ausstellungsinstitutionen zur Zusammenarbeit motiviert wurden, wäre der ökonomischen Sinnzusammenhang ein weiterer Aspekt für die wissenschaftliche Untersuchung. Der Forschungsrahmen der vorliegenden Arbeit muss sich jedoch begrenzen und so soll sich der Blick ausschließlich auf den Forschungsgegenstand selbst und damit auf die Form der Zusammenarbeiten zweier oder mehrere Künstler richten.

Begriffs des Autors sowie dessen vermeintlich geforderten ‚Tod‘. Weiterhin wird die Herausbildung von Künstlergruppen ab den 1960er Jahren, die als propagierte Form der kollektiven Autorschaft einen Gegenpol bilden, analysiert, um die Entwicklung zur Öffnung der Autorschaft-Modelle hin zu pluralen Formen zu skizzieren. Vor diesem Hintergrund werden in der aktuellen Literatur aufgeführte neue Formen von Autorschaft diskutiert, wie die der Komplizenschaft und des kollaborativen Autors. Diese sollen dann hinsichtlich der Zuordnung der Autorschaft in temporären Kollaborationen überprüft werden. Die in Kapitel 2 beschriebenen Kategorien und Begriffe stehen dabei nicht isoliert, sondern sollen vielmehr einen Bedeutungshintergrund skizzieren.

Kapitel 3 verfolgt die Darlegung des Verständnisrahmens der Kategorien Signatur, Stil und künstlerische Authentizität, welche als grundlegende Parameter für den Nachweis einer (möglichen) Sichtbarkeit der Autoren in Kapitel 4 dienen. Hier werden der eigentliche Werkprozess und die Formfindung innerhalb der gewählten Beispiele anhand der Unterkapitel ‚Entschluss‘, ‚Raum und Zeit‘, ‚Temporalität‘ sowie ‚Interaktion und Dialog‘ abgebildet. Wie in Kapitel 2 noch ausführlich anhand der Geschichte von Autorschaft in der bildenden Kunst dargelegt wird, sind die eigene künstlerische Position und der Stil die Bedeutungsgrößen schlechthin in der Diskussion um Autorschaft und Authentizität;²⁰ daher organisiert sich die Gliederung in Kapitel 5 nach Künstlern bzw. deren Zusammenarbeiten. An dieser Stelle verfolgt die vorliegende Arbeit den Weg von der These über das Bild hin zur (möglichen) Antwort und möchte die eingangs aufgestellten Fragen zur Einordnung von zeitgenössischen temporären Kollaborationen in die Tradition der Autorschaft überprüfen und bei Bedarf neu verorten. Dies geschieht anhand exemplarisch gewählter Gemeinschaftswerke im Vergleich mit Einzelwerken der jeweiligen Künstler, deren künstlerische Positionen und individuelle Handschriften auf ihren Bestand in der Kollaboration hin untersucht werden. Die mögliche Sichtbarkeit der Autoren schafft die Grundlage für eine Überprüfung der Begriffe auf ihre

²⁰ Zur Problematik siehe dazu auch Holert 2002, S. 50-60.

Passgenauigkeit hin in Kapitel 5. Ausgehend von der Präzisierung der Begriffe und anhand der festgestellten Anzahl der sichtbaren Autoren im Gemeinschaftswerk kann und soll dann die Form der Autorschaft abgeleitet und definiert werden.

1.3 Auswahl und Ausschluss der Zusammenarbeiten

Die Erscheinungs- und Funktionsvielfalt von temporären Künstlerkollaborationen legt die Entscheidung nahe, die Struktur der vorliegenden Arbeit auf unterschiedliche konzeptuelle und institutionelle Aspekte von temporären Künstlerkollaborationen der zeitgenössischen Kunst zu gründen und zusätzlich eine zeitliche Einschränkung ab 1995 zu vollziehen.²¹ Das Forschungsvorhaben erhebt nicht den Anspruch auf eine umfassende Darstellung temporärer Kollaborationen, sondern konzentriert sich auf ausgewählte Zusammenarbeiten, die schwerpunktmäßig einen oder mehrere Aspekte im Kontext bildtheoretischer Reflexionen in den Fokus rücken. Vielmehr will die Forschungsarbeit ein Spektrum an verschiedenen Formen der Zusammenarbeit, die ausgeprägte Polyvalenz zeitgenössischer Künstlerkollaborationen sowie deren Möglichkeit zur Entwicklung einer semantischen Prägnanz abbilden.

Um den Bestand der eigenen Position und damit die Sichtbarkeit des Autors unter unterschiedlichen Bedingungen überprüfen zu können, wurden die Beispiele so gewählt, dass die projekthafte Zusammenarbeit in den jeweiligen künstlerischen Konzepten der Einzelkünstler stets eine unterschiedliche Gewichtung hat. So erfolgte die Zusammenarbeit als singuläres Ereignis, parallel zur Einzelkarriere oder sie kennzeichnet einen sich wiederholenden Moment in

²¹ Für Mitte der 90er Jahre hat Lind den *collaborative turn* markiert und damit einen Einschnitt skizziert, der hier als Ausgangspunkt des Untersuchungszeitraums gelten soll. Vgl. Lind 2007, S. 15, und auch Kester setzt den Beginn dieses Phänomens um 1995 an. Vgl. Kester 2011, S. 1.

der künstlerischen Praxis. Ebenso zuträglich für die Untersuchung sind die gesicherten Unterschiede der Parameter Ort und Zeit im künstlerischen Prozess und in der Werkgenese. Zweitrangig war bei der Auswahl indes die Anzahl der beteiligten Akteure, da das Bestreben der Forschungsarbeit eine grundsätzliche Perspektiverweiterung für temporäre Kollaborationen ist.²² Folgende Beispiele wurden gewählt:

1. Louise Bourgeois und Tracey Emin: Der Werkkomplex *DO NOT ABANDON ME* (2010) stellt eine Ausnahme für die französisch-amerikanische und die britische Künstlerin dar. Die Zusammenarbeit ist in dieser Form bis dato als einmaliges Ereignis in der Einzelkarriere der Künstlerinnen anzusehen.²³ Die geschaffenen Werke wurden von beiden Künstlerinnen zudem additiv und chronologisch gestaltet.
2. *3 Hamburger Frauen*: Die Kollaboration von Ergül Cengiz, Henrieke Ribbe und Kathrin Wolf wird als wiederkehrende Ergänzung zum individuellen Kunstschaffen verhandelt und betont vor allem das Moment des Temporären auf mehreren Ebenen. Die drei Künstlerinnen haben sich 2004 als *3 Hamburger Frauen* formiert und sind bis heute aktiv.
3. Jonathan Meese und Albert Oehlen: Bei dem deutschen Künstler stellen Zusammenarbeiten ein wiederkehrendes Element in der Einzelkarriere dar, bei welchen nicht nur die Kooperationspartner, sondern auch die Herangehensweise in der Umsetzung variiert. Dies soll anhand des kollaborativen Zyklus *Spezialbilder* (2001–2004) mit Albert Oehlen

²² Somit wende ich mich gegen den Ansatz von Krebber, die eingrenzend feststellt: „Die Auseinandersetzung mit kollaborativen Positionen – Multiplen, Gruppen, Kollektiven, Teams, die dezidiert aus mehr als zwei Mitgliedern bestehen – wird gerade deshalb relevanter, weil die Begriffe und Konzepte der Kollektivs und der Kollaboration eine gewandelte, juvenile Berücksichtigung erfahren.“ Vgl. Krebber/Meyer 2012.

²³ In der langen Karriere von Louise Bourgeois lässt sich keine weitere Kollaboration dieser Art finden. Tracey Emin schuf zwar während ihres Studiums ein Video mit Georgina Starr und Gillian Wearing in Form des Kurzfilms *English Rose*. Dieser wurde 1996 für die Gruppenausstellung *Life/Live* verwirklicht, die im *Musée d'Art Moderne* in Paris gezeigt wurde, aber eine malerische Kollaboration ging sie erst mit Louise Bourgeois ein. Im Anschluss daran kollaborierte sie 2013 hingegen noch einmal mit dem Maler Harland Miller.

abgebildet werden.²⁴

4. *Guyton\Walker*: Eine weitere strategische Herangehensweise an kollaborative Zusammenarbeiten zeigen die beiden amerikanischen Künstler Wade Guyton und Kelley Walker mit ihrer 2004 gegründeten ‚Entität‘ *Guyton\Walker*.²⁵ Diese lässt in den vergangenen Jahren eine Karriere erkennen, die parallel zu den Einzelkarrieren der beiden Künstler Bestand hat und als geschlossene Form ausschließlich in der Zusammenarbeit im gemeinsamen Atelier zum Ausdruck kommt. Die Zusammenarbeit wurde 2015 beendet.²⁶

Die Wahl der Beispiele folgte keiner kategorialen Erfassung, sondern stellte eine typologische Zuordnung dar. So sind die Beispiele als Fallstudien zu verstehen, deren Problemstellungen in diesem Sinne auch auf weitere Zusammenarbeiten übertragbar sind. Grundlegend war der Umstand, dass alle Kooperationen temporär sind, und so einen projekthaften Charakter aufzeigen – ein Hauptmerkmal künstlerischer Zusammenschlüsse im 21. Jahrhundert.²⁷ Zudem sind die Zusammenarbeiten nicht ohne Grund in ‚klassischen Disziplinen‘ wie der Malerei angesiedelt:²⁸ Während im Theater, im Film und im Tanz kooperative Arbeitsweisen an der Tagesordnung sind und das Gemeinsame integraler Bestandteil des künstlerischen Ausdrucks ist, neigt die Kunstgeschichte auf Basis von Analysen von Material und Sujet dazu, entweder das Individuum oder das Kollektiv im Werk herauszustellen. Daher sind die

²⁴ Weitere Zusammenarbeiten sind unter anderem das Projekt *Die Peitsche der Erinnerung* mit Daniel Richter (2006) sowie *MOR* (2006/2016) mit Tal R.

²⁵ Die vier genannten Beispiele sind als Fallstudien zu verstehen, anhand derer mögliche Perspektiven und Formen des Autorenbegriffs exemplarisch verdeutlicht werden können. Selbstverständlich gibt es zahlreiche weitere Zusammenarbeiten. Alleine Jonathan Meese hat auch Zusammenarbeiten mit Karlheinz Essl und Jörg Immendorff umgesetzt. Diese Beispiele für kollaborative Zusammenarbeiten der bildenden Kunst haben keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit, dennoch verdeutlichen sie bereits die Bandbreite des Themas.

²⁶ Gründe zur Trennung werden seitens der Galerie nicht offiziell genannt.

²⁷ Siehe dazu auch Kap. 4.3.

²⁸ Dass dies ein Novum im Vergleich zu künstlerischen Zusammenarbeiten der vorangegangenen Jahrzehnte sei, wird immer wieder in der Literatur betont. Vgl. Barret 2005 und bei Mayhew 2016, S.117-13, hier: S. 127. Dies unterstützte die Motivation der Auswahl zusätzlich.

gewählten Kooperationen alle im theoretischen Spannungsfeld zwischen Einzelkarriere und der Figur des ‚genuinen Autors‘ sowie ‚kollektiver Autorschaft‘ anzusiedeln.

Neben Künstlergruppen trat in der kunsthistorischen Auseinandersetzung auch immer wieder die Figur des Duos oder Künstlerpaars auf den Plan – ob Liebespaare, Geschwister, Männerpaare oder Frauenpaare. Künstlerpaare, wie etwa Christo und Jean-Claude oder Gilbert & George, zeichnen sich jedoch vor allem durch eine Verschmelzung der beteiligten Partner aus – gleichsam ein symbiotisches Zusammenwachsen – sowie durch eine enge emotionale Bindung und durch die Herausbildung einer charakteristischen Handschrift. Aus dem Ich und Du wurde ein Wir, das formell in den Vordergrund trat. So kann beobachtet werden, dass bei Paaren ein Kunstwerk entsteht, das gemeinsam entworfen und erarbeitet wurde. Es geht dabei um einen gemeinsamen Ausdruck, um eine gemeinsame künstlerische Position.²⁹ Damit stellen sich Künstlerpaare eher in die Tradition der kollektiven Autorschaft, der die Intention zuwiderläuft, herausfinden zu wollen, welcher Teil des Kunstwerks von welchem Part geschaffen wurde. Auch wenn sowohl Kooperationen als auch (Liebes-)Paaren ein gemeinsames provokatives Moment innewohnt, das die Kunstgeschichte vor die Herausforderung stellt, Einzelleistungen zuzuordnen, werden symbiotisch agierende (Liebes-)Paare, Kollektive und Künstlerkolonien aus der vorliegenden Untersuchung ausgeschlossen. Grundsätzlich ausgeklammert werden zudem partizipatorische Ansätze, wie Performances oder Happenings, da diese mit der Problemstellung der Frage nach Autorschaft im kollaborativen Bild keine Berührungspunkte zeigen.

²⁹ Laut Sollins und Castelli Sundell können Künstlerpaare oder Geschwister, die zu einer einzigen Einheit verwoben und zu einem gemeinsamen künstlerischen Ausdruck verschmolzen sind, unter dem Begriff des ‚Metakünstlers‘ gefasst werden. So schreiben sie: „working in an art world accustomed to value art as the expression of a single, powerful, and original ego (...) operate as metaartists.“ Vgl. Sollins/Castelli Sundell 2005.

1.4 Forschungsstand

Wie erwähnt, kann in der aktuellen Literatur ein verstärktes Aufkommen des Themas Zusammenarbeiten in der bildenden Kunst beobachtet werden. Doch auch wenn der Argwohn künstlerischen Zusammenschlüssen gegenüber, wie er noch zu Beginn der 1990er Jahre zu finden war, überwunden zu sein scheint, ist das Thema erst allmählich in den Fokus wissenschaftlicher Untersuchungen gerückt.³⁰ Eine der wichtigsten Publikationen im Hinblick auf das bearbeitete Forschungsfeld ist Charles Greens *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism* (2001). Green beschäftigt sich mit künstlerischen kollaborativen Strategien seit den 1960er Jahren und betont nicht nur die Notwendigkeit der Beobachtung unterschiedlicher Varianten der Autorschaft, sondern verweist als Erster auch auf das emergierende Potenzial, welches durch die Zusammenarbeit zweier oder mehrerer Künstler freigesetzt wird. Green beschreibt dieses Phänomen mit der Herausbildung einer „dritten Hand“. Diese Erkenntnis bekräftigte nicht nur das Ergebnis meiner bereits erwähnten Magisterarbeit, sondern auch den Ansatz, sowohl die Form der Autorschaft kritisch zu beleuchten als auch das Potenzial des kreativen gemeinsamen Prozesses in den Fokus zu rücken. In seiner Untersuchung diskutiert Charles Green die Anfänge der Zusammenarbeit in der internationalen zeitgenössischen Kunst anhand der Konzeptkunst der 1960er Jahre und stellt diese in die Tradition jener. Damit eröffnet er zwar eine theoretische Reflexion über die Entwicklung der Kollaborationen, er bleibt aber auch unkritisch, was Motivationen und Ausrichtungen der Zusammenarbeit vor allem auch im Hinblick auf eine mögliche Form der Autorschaft jenseits der kollektiven angeht.

³⁰ Zu nennen sei hier die 1991 von Florian Rötzer herausgegebene Ausgabe der *Kunstforum International* mit dem Titel: *Künstlergruppen. Von der Utopie einer kollektiven Kunst*. Bereits der Titel zeigt die Skepsis, die Kollaborationen entgegenschlägt, vgl. Rötzer 1991. Gar nur als „Phase persönlicher und schöpferischer Unsicherheit sowie zumeist geringer Berufserfahrung“ sieht der Soziologe Hans Peter Thurn Zusammenarbeiten in der Kunst und reduziert dabei das Forschungsfeld der gemeinsamen Ideenentwicklung auf ein Sich-Ausprobieren, gleichsam eine Selbstfindung. Vgl. Thurn 1991, S. 100-129, hier: S. 100ff.

Um das Phänomen der künstlerischen Zusammenarbeit zeitlich einzugrenzen, waren neben Green vor allem die Ausführungen von Maria Lind in *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* (2007) wegweisend. Hier werden die Beziehungen zwischen Künstlern und anderen Kulturproduzenten anhand konkreter Beispiele untersucht sowie auch aus Sicht der Künstler selbst. Das Buch vereint zudem konkrete Beispiele aus der künstlerischen Praxis mit theoretischen Reflexionen, wie es beispielsweise Katharina Schlieben in ihrer Untersuchung der ‚Sprache‘ in Zusammenarbeiten ausführt. Sie verwendet hier den Begriff der Polyphonie und eröffnet damit in ihrem Aufsatz *Polyphonus language and construction of identity: its dynamic and its crux* bereits einen reflexiven Rahmen, der die Mehrstimmigkeit in der Kollaboration fokussiert.³¹

Als weitere für die Forschungsfrage zentrale Publikation kann Grant H. Kesters *The one and the many* (2011) genannt werden. Kester befasst sich in seiner Untersuchung dezidiert mit einzelnen zeitgenössischen Zusammenarbeiten und bietet, angefangen bei umfassend rezipierten Gruppen und Künstlern bis hin zu den seltener publizierten Projekten, einen fundierten Einblick in deren Dynamiken und Positionen. Als einer der wenigen beschäftigt er sich zudem mit Zusammenarbeiten, die nicht auf dem europäischen oder amerikanischen Kontinent zu verorten sind.³² Kester argumentiert, dass Kollaborationen für einen Übergang in der zeitgenössischen Kunstpraxis symptomatisch seien, da sie konventionelle Vorstellungen von ästhetischer Autonomie neu definieren und verhandeln. Dabei diskutiert er jedoch die Zusammenarbeiten mit Blick auf die von ihm formulierten Anforderungen eines Gemeinschaftswerks hinsichtlich ihrer authentischen Geschlossenheit, wobei er hier unhinterfragt Sehgewohnheiten folgt, die sich aus der Tradition des genialen Einzelkünstlers speisen, und die ästhetische Neuverhandlung hier nicht in die Rezeption einfließen lässt.

³¹ Schlieben 2007, S 32-34.

³² Beispielhaft zu nennen sind auch *Huit Facettes Interaction* aus dem Senegal und *Dialogue* aus Zentralindien. Vgl. Kester 2011, S. 96-100 und S. 27-28.

Als eine der neuesten Publikationen fand der Sammelband *Collaborative Art in the Twenty-First Century* (2016) von Sondra Bacharach, Jeremy Neil Booth und Siv B. Fjærestad Eingang in die Diskussion. In diesem findet sich neben weiteren Belegen zur zeitlichen Einordnung auch eine Diskussion zu den Motivationen von künstlerischen Zusammenschlüssen der zeitgenössischen Kunst, welche die Ergebnisse der durch die Autorin geführten Interviews bekräftigen.

Eine weitere Quelle für eine Vielzahl von Abhandlungen, die sich vor allem mit den Perspektiven und dem Potenzial von Kollaborationen beschäftigen, fand sich auf <https://collabarts.org> (nicht mehr existent). Hier sind vor allem die Aufsätze von Susan Sollins und Nina Castelli Sundell: *Team Spirit*, Nikos Papastergiadis' *The Global Need for Collaboration* und David Barrets *Co-operating Then and Now* zu nennen. Dabei konnten viele gedankliche Anreize zu Überlegungen hinsichtlich der Motivationen und der Möglichkeiten von Zusammenarbeiten sowie ihrer Bedeutung und Manifestationen in der westlichen Kunstgeschichte der letzten 50 Jahre gefunden werden.

Auch wenn projekthafte künstlerische Zusammenarbeiten in allen angeführten Publikationen thematisiert wurden, lag der Fokus doch hauptsächlich auf kollektiv agierenden Gruppen. Eine Differenzierung von Autorschaften in den Zusammenarbeiten wurde nicht vorgenommen und auch eine theoretische Reflexion von Methodik und kreativem Prozess findet darin kaum bis gar nicht statt. Künstlerische Positionen werden lediglich auf die Frage hin, ob ihnen ein Modell der Kollaboration inhärent ist, diskutiert. Aspekte zur jeweiligen künstlerischen Position und Verhandlung der künstlerischen Identität werden dabei jedoch bisher ausgeklammert. Auch ein umfangreicher Begriffsapparat zu verschiedenen Formen und Konstellationen künstlerischer Zusammenarbeiten steht bisher nicht zur Verfügung. Folglich liegen auch keine Definitionen von Begriffen wie ‚Kooperation‘ oder ‚Kollektiv‘ respektive ‚Künstlergruppe‘ vor. Für wie wenig notwendig eine Differenzierung der Begriffe und Kontexte gehalten wird, zeigen Beispiele zum Thema Autorschaft oder präziser kollektiver

Autorschaft: So spannte jüngst Beatrice von Bismarck in ihrem Artikel zu *Teamwork und Selbstorganisation* einen thematischen Bogen von den Dadaisten³³ über Gilbert & George³⁴ und Kollektive wie *Art & Language*³⁵ bis in die 1980er Jahre zu Marina Abramović und Ulay³⁶ und stellt dabei pauschal fest, dass diese die „Ablehnung einer singulären, einem einzelnen Künstlerindividuum zuordenbaren Handschrift“³⁷ verfolgen – eine These, die es in jedem Fall zu überprüfen gilt.

Im kunsthistorischen Bereich existiert folglich auch kein Standardwerk, das Dynamiken oder Strategien künstlerischer Kollaborationen und die damit einhergehende Frage nach Form und Sichtbarkeit von Autorschaft diskutiert.

Des Weiteren ist auch der Untersuchungsgegenstand der kollektiven Autorschaft in der Kunsttheorie nur schwach theoretisch reflektiert worden. Eine breitere Forschung zum Phänomen der kollektiven Autorschaft, zu ihrem jeweiligen sozial- und kunsthistorischen Kontext, zu ihren Funktionsweisen und ihren Auswirkungen auf werkimmanente Strukturen sowie auf den Rezeptionsprozess steht bislang noch aus. Das Anliegen, eben dies nachzuholen, hat Rachel Mader in ihrem Sammelband zur kollektiven Autorschaft formuliert,³⁸ der auch als einzige theoretische Grundlage, die sich explizit mit dem Terminus der kollektiven Autorschaft in der Kunst auseinandersetzt, aufgeführt werden kann. Schon der Titel eröffnet die Perspektive, dass kollektive Autorschaft mehr ist als nur eine einseitige Abkehr vom Einzelautor, sondern als

³³ Als Dadaisten können Künstler bezeichnet werden, die sich der Kunstströmung des Dadaismus angeschlossen haben, welche ab 1916 beginnend in Zürich Ausbreitung fand. Als bekannte Vertreter können Hugo Ball, Kurt Schwitters sowie Tristan Tzara genannt werden.

³⁴ Das im Londoner Eastend ansässige britische Künstlerpaar bestehend aus Gilbert Prousch und George Passmore schloss sich 1969 zur künstlerischen Einheit Gilbert & George zusammen und machte sich selbst zum Gegenstand ihrer Kunst.

³⁵ Die konzeptuell arbeitende Künstlergruppe wurde 1968 in Coventry, England, von Michael Baldwin, David Bainbridge, Terry Atkinson und Harold Hurrell gegründet. 1970 schlossen sich der Kunsthistoriker und -kritiker Charles Harrison und der Künstler Mel Ramsden der Gruppe an.

³⁶ Marina Abramović und Ulay (Frank Uwe Laysiepen) sind zwei Performance- und Aktionskünstler, die von 1976 bis 1988 zusammen lebten und arbeiteten.

³⁷ Bismarck 2014, S. 327, sowie Lind 2007, S. 17.

³⁸ Vgl. Mader 2012, S. 14.

Alternative dazu völlig neue Verhandlungsräume bietet. Konkrete Konzepte, die als mögliche Antwort auf die Frage nach einer neuen Form der Autorschaft, einen Ausweg aus der Dichotomie der singulären und kollektiven Autorschaft bieten, und welche auf ihre Anwendbarkeit hin untersucht wurden, lassen sich im Sammelband in Thomas Rackolls Konzept des ‚kollaborativen Autors‘, skizziert in seinem Aufsatz *Auf Entdeckungsreise. Dynamiken kollaborativer Autorschaft*, sowie im Modell der ‚Komplizenschaft‘³⁹ von Gesa Ziemer, finden.

Dass Kollektivität und Kunst hingegen untrennbar seien und Kollektivität sogar die Grundlage eines jeden künstlerischen Prozesses sei, hat der amerikanische Soziologe Howard Becker bereits 1982 in *Art Worlds* erläutert. Jedoch ging es Becker weniger um den kreativen Austausch, den gemeinsamen künstlerischen Akt, als vielmehr um die Tatsache, dass für den künstlerischen Prozess die Zusammenarbeit verschiedenster Akteure notwendig ist: von den Herstellern der Werkzeuge, Leinwände und Pinsel über den Künstler, seine Vertriebswege, Galerien, Transporteure bis hin zu den Kritikern, die alle notwendig sind, um die materiellen und immateriellen Aspekte eines Kunstwerkes zu ermöglichen. Becker schließt sich damit eher den Überlegungen und Diskursen der Akteur-Netzwerk-Theorie an, welche im Beispiel von *Guyton\Walker* von Relevanz ist. Eine grundlegende Erarbeitung der relevanten Aspekte für die Anwendung der Akteur-Netzwerk-Theorie konnte bei Bruno Latour gefunden werden.⁴⁰

Die vorliegende Arbeit fokussiert als Hauptthese die Frage nach der Form der Autorschaft in temporären Kollaborationen und baut auf der umfangreichen Literaturlage zur Frage nach Autorschaft, ihrer Krise und ihrer Neuverhandlung in der zeitgenössischen Diskussion auf. War die Diskussion um die Rolle des

³⁹ Vgl. Ziemer 2012, S. 123-138.

⁴⁰ Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt/M. 2007 und Latour, Bruno: Drawing Things Together. Die Macht der unveränderlichen mobilen Elemente, in: Belliger, Andréa und David J. Krieger (Hrsg.): ANThology – Ein einführendes Handbuch, Bielefeld 2006, S. 259-307.

Autors/Künstlers und seine Infragestellung im Hinblick auf die Rezeption seiner Kunst in der Kunstgeschichte bislang kaum vorhanden,⁴¹ so greifen nun immer mehr Publikationen und Tagungen dieses Thema auf. Dies mag nicht zuletzt daran liegen, dass diese Impulse von den Künstlern selbst ausgehen und so eine theoretische Reflexion fordern.⁴² Eine Ausdifferenzierung verschiedenster Formen von Autorschaft, wie sie aktuell und vor dem Hintergrund der ‚neuen Medien‘ in der Literaturwissenschaft stattfindet, kann in der kunsthistorischen Theorie nur in Ansätzen gefunden werden.⁴³ Für die vorliegende Arbeit waren zudem auch die beiden der Diskussion um den „Tod des Autors“ zugrunde liegenden Texte von Roland Barthes *La mort d l’auteur* (1968) und Michel Foucaults *Qu’est-ce qu’ un autor* (1969/1974) relevant. Diese fordern dabei nicht die Negation des Autors als solchen, sondern legen ihren Fokus auf die Relation der Rolle des Autors für die sinnstiftende Funktion im ästhetischen Prozess. Hilfreich war hierfür auch der 2000 von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko herausgegebene Sammelband *Texte zur Theorie der Autorschaft*, der beide Texte enthält und mit einem kritischen Vorwort versieht sowie zahlreiche Ansätze zur Diskussion der Figur des Autors vereint.

Um die Figur des Autors, seine semantische und historische Begriffsentwicklung zu begreifen und schließlich zu skizzieren, war die umfangreiche Darstellung von Michael Wetzel „Autor/Künstler“ im ersten Band des lexikalischen Verzeichnisses zu ästhetischen Grundbegriffen hilfreich.⁴⁴ Wie sich Fragen nach Originalität und geistigem Eigentum zum Wandel der Figur des Autors

⁴¹ Vgl. Schiesser 2007, S. 20-33, hier: S. 29.

⁴² Zu nennen ist hier die Tagung „Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung“, die von Verena Krieger, Alexis Joachimides und Sabine Fastert vom 4. bis 6. März 2010 in Wien gehalten wurde. Krieger liefert zudem in ihrem Werk *Was ist ein Künstler – Genie – Heilsbringer – Antikünstler*, 2007, einen historischen Rekurs zur Künstlerrolle.

⁴³ Vgl. dazu Block/Nollert 2005, S. 21 sowie Zimmer 2002, S. 15-25.

⁴⁴ Wetzel 2001, S. 480-544.

verhalten, kann bei Martha Woodmansee nachgelesen werden.⁴⁵ Hier wird nicht nur deutlich, wie jung die Figur des alleinigen Schöpfers in der Literaturgeschichte tatsächlich ist, sondern auch, dass die Wandlung seiner Form und Funktion auch das konkrete Produzieren beeinflusst hat.

Als eines der aktuellsten Werke, die sich mit Autorschaft und speziell mit Autorschaft im kunsthistorischen Kontext auseinandersetzen, sei schließlich *Autorschaft in den Künsten* von Corina Caduff und Tan Wälchli von 2008 genannt.

Um die Frage nach der Autorschaft anhand sichtbarer und rezipierbarer Kategorien beantworten zu können, werden in Kapitel 3 Begriffe wie Signatur Authentizität und Stil skizziert. Der Begriff der Signatur sowie die Begriffe der Identität und Authentizität finden in der Wissenschaft seit einigen Jahren große Beachtung. Für den Begriff der Signatur war die Untersuchung von Karin Gludovatz *Fährten legen - Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz* von 2011 grundlegend und aufschlussreich. Ebenso lieferte der Beitrag von Deborah Cherry mit dem Titel *Autorschaft und Signatur. Feministische Leseweisen der Handschrift von Frauen* wichtige Hinweise aufgrund seiner umfassenden Darstellung der historischen Problematik und kunstwissenschaftlichen Diskussion als Grundlage für das Unterkapitel 3.1 zur Signatur.

Anhand von Regina Wenningers Forschungsergebnis zu „Künstlerische Authentizität“ von 2009 sowie den Beiträgen *Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs* von Susanne Knaller und *Artefaktualität: Zum Verhältnis von Authentizität und Autorschaft* von Michael Wetzl von 2006 wurde ein Verständnisrahmen für künstlerische Authentizität und ihr Verhältnis zur Autorschaft gebildet. Da in der bildenden Kunst der Begriff der Authentizität vor allem in der ikonologischen Zuschreibung eines Werks zu seinem Urheber

⁴⁵ Woodmansee 2000, S. 298-314.

Verwendung findet, ist für Kapitel 6 der Aufsatz von Claus Grimm *Die Frage nach der Eigenhändigkeit und die Praxis der Zuschreibung* von 1993 bearbeitet worden.

Zur Künstlerkooperation von Louise Bourgeois und Tracey Emin konnte auf meine Magisterarbeit als die erste umfassende eingehende Darstellung zu diesem Thema zurückgegriffen werden. In deren Rahmen wurden bereits erste Überlegungen im Hinblick auf Identität und Autorschaft in künstlerischen Kooperationen angestellt, die die gedankliche Grundlage für den Vergleich weiterer ausgewählter Kooperationen sein wird. Zur Kollaboration *DO NOT ABANDON ME* von Tracey Emin und Louise Bourgeois wurde der Ausstellungskatalog mit dem gleichnamigen Titel publiziert, der Informationen zu Technik und Format liefert. Bis zum jetzigen Zeitpunkt liegen keine wissenschaftlichen Untersuchungen zur Kollaboration vor. Als Literaturgrundlage konnte ausschließlich auf den Ausstellungskatalog sowie auf populärwissenschaftliche Zeitschriften, auf Beiträge in den Feuilletons einzelner Tageszeitungen sowie auf Rezensionen in Print- und Onlinemedien zurückgegriffen werden. Zur Verifikation und als Grundlage der wissenschaftlichen Untersuchung habe ich daher einen Fragebogen entwickelt, der bereits 2010, allerdings nur fragmentarisch, von der Assistenz Tracey Emins sowie einer Mitarbeiterin von *Hauser & Wirth* Zürich, der ehemaligen Galerie von Louise Bourgeois, beantwortet wurde.⁴⁶ Erneut Fragen an Tracey Emin zu richten, war leider nicht möglich, da die Künstlerin, im Anschluss an ihre Ausstellung in Hong-Kong, im Frühjahr 2016 bis zum Ende 2017 ein *Sabbatical* in Anspruch nahm und sich auf Reisen begab.

Um sich der zu untersuchenden Frage nach der Authentizität der künstlerischen Identität innerhalb der Kollaboration unter Berücksichtigung der bearbeiteten Themen und des verwendeten Materials zu nähern, wurde außerdem

⁴⁶ Aufgrund der nur bruchstückhaft geleisteten Antworten wurde darauf verzichtet, den Fragebogen in den Anhang aufzunehmen.

auf Literatur zu den Einzelwerken zurückgegriffen. Die Thematik der Schwangerschaft wurde hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Künstlerin Tracey Emin bisher nur notizenhaft untersucht. Diesbezügliche Rückschlüsse wurden anhand von Anmerkungen bei Neal Brown in *Tracey Emin* von 2006, aber auch in dessen Aufzeichnungen *Ich brauche die Kunst, wie ich Gott brauche. Interview mit Tracey Emin*⁴⁷ von 1998 sowie anhand des Œuvres der britischen Künstlerin gezogen.

Im Hinblick auf ikonologische Bedeutungen kann ein fundierter Überblick für Louise Bourgeois durch Ann Coxons *Louise Bourgeois* von 2010 gewonnen werden. Ebenfalls dienlich waren die Aufsätze von Christiane Meyer-Thoss *Louise Bourgeois. Konstruktionen für den freien Fall* und Andrea Jahns *The Artist giving Birth to Herself. Louise Bourgeois' schwangere Körper*. Dieser Aufsatz ist im Sammelband *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert* zu finden, welcher 1997 von Kathrin Hoffmann-Curtis und Silke Wenk herausgegeben wurde. Wertvolle Erkenntnisse zur Beobachtung des gemeinsamen Materials konnten in Germano Celants Artikel *Dressing Louise Bourgeois* im Ausstellungskatalog zu *The Fabric Works* (2010) im Hinblick auf das Verhältnis und die Verwendung von Textilien in den Arbeiten von Louise Bourgeois gewonnen werden. Für das Verständnis und die Verortung von Textilien im Œuvre Tracey Emins wurde aufgrund fehlender wissenschaftlicher Untersuchungen auf Darstellungen des Gesamt-Œuvres – etwa im Band *Tracey Emin, Works 1963–2006*, welcher 2006 in New York von Honey Luard und Peter Miles publiziert wurde – zurückgegriffen.

Grundlage für die Analyse der kollaborativ entstandenen Bilder von Wade Guyton und Kelley Walker war der 2012 in Bregenz erschienene Katalog *Wade Guyton Guyton\Walker Kelley Walker* zur gleichnamigen Ausstellung. Die Bedeutung der Ausstellungsarchitektur sowie zahlreiche wichtige Informationen zum Aufbau der Präsentation können in den Aufsätzen des damaligen

⁴⁷ Vgl. Brown 1998, S. 55-63.

Museumsdirektors Yilmaz Dziewior nachgelesen werden. Komplementiert wird der Katalog neben zahlreichen Abbildungen der Bregenzer Ausstellung durch Aufsätze von Sam Pulitzer *Idylle eines auserwählten XXXXXX*, Quinn Latimer *Durchlaufen: Felder Dateien, Fragmente, Stille und andere flache Dinge dieser Welt* sowie *Suppe zu Kokosnüssen* von Jack Bankowsky. Die Autoren reflektieren die Dynamik der Zusammenarbeit von *Guyton\Walker* aus ihrer persönlichen Sicht und geben Einblicke in die konkrete Zusammenarbeit. Ein kurzes Telefoninterview mit Yilmaz Dziewior 2014 konnte zudem als gedanklicher Anreiz für die Auseinandersetzung mit *Guyton\Walker* genutzt werden.

Um die Dynamiken der Zusammenarbeit und die Genese der künstlerischen Produktion und Position von *Guyton\Walker* zu analysieren, war auch das aufgezeichnete Gespräch mit Rainald Schumacher *Was steckt in einer Dose? – Ein Gespräch via E-Mail mit Wade Guyton und Kelley Walker* vom April 2006 aufschlussreich, welches im Katalog *Imagination Becomes Reality. Ein Ausstellungszyklus zum Bildverständnis aktueller Kunst* der Sammlung Goetz München 2006 erschien. Um die Anfänge von *Guyton\Walker* zu beleuchten, waren zudem der Katalog *The Failever of Judgement* (2004) anlässlich der ersten Ausstellung sowie die in ihm erschienenen Aufsätze und Interviews besonders wertvoll.

Zu Albert Oehlers und Jonathan Meeses *Spezialbilder* konnte ein Katalog der Galerie Max Hetzler sowie einige wenige Interviews der beiden Künstler – wie etwa mit Johanna Adorján anlässlich der Ausstellung *Rheingold III* in Mönchengladbach 2004 – zur Zusammenarbeit der beiden Künstler herangezogen werden. Diese gaben erste Hinweise zu deren Entschluss zur Kooperation und zur Herangehensweise. Weitere Hinweise, um die Motive und den Stil in Bezug zu den individuellen Positionen einzuordnen, lieferten für

Albert Oehlen Ralf Beil⁴⁸ in zwei veröffentlichten Gesprächen – zu finden im Katalog *Albert Oehlen. Peintures/Malerei 1980-2004* – sowie Helmut Draxler in *Grundmythos mit Kausalzusammenhang. Materialien zur Historisierung der „Bande“*⁴⁹ und Diedrich Diederichsen in *Virtuelle Maoismus. Das Wissen von 1984.*⁵⁰ Für Meese war vor allem der Artikel *Über Jonathan Meese. Messianismus* von Pamela Scorzin im *Kritischen Lexikon der Gegenwartskunst* von 2006 und Harald Falkenbergs *Jenseits von Gut und Böse. Das Phänomen Meese* von 2002 relevant.

Für das Selbstporträt als Motiv wurden die Ergebnisse und Hinweise von Oskar Bätschmann⁵¹ und vor allem Karin Gludovatz⁵² herangezogen. In einem Aufsatz von van Rhijn⁵³ konnten wiederum Rückschlüsse auf das Motiv im Œuvre bei Jonathan Meese und für Albert Oehlen bei Rainald Goetz⁵⁴ gewonnen werden.

Für die Analyse der Gemeinschaftswerke der *3 Hamburger Frauen* waren vor allem ein ausführliches persönliches Interview sowie mehrere Telefonate mit Ergül Cengiz sehr aufschlussreich. Hier konnten tiefe Einblicke in den Entschluss zur Zusammenarbeit, die kollaborative Praxis, die Motivfindung und auch die Verortung der Kollaboration im Hinblick auf die Einzelkarrieren gewonnen werden; die transkribierten Antworten finden sich im Anhang. Um einen Überblick über die gemeinschaftlichen Werke zu erhalten, war zudem der Ausstellungskatalog zu *Mach Schau!* von 2011 relevant. Auch die Beobachtungen von Burcu Dogramaci in ihrem Aufsatz *Ornamente, kein Verbrechen – Zur Malerei von Ergül Cengiz* im Katalog *Flat Line*, der anlässlich

⁴⁸ Beil, Ralf: Die Gier nach Farbe, S. 15-16 und Beil, Ralf: Rotlichtbezirk, S. 25-40, beide in: *Peintures/Malerei 1980-2004*, Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, Zürich 2004.

⁴⁹ In Kat. Ausst. *Malen ist Wahlen*, Kunstverein München 1992, Ostfildern-Ruit 1992, S. 7-12.

⁵⁰ Ebd., S. 31-38.

⁵¹ Bätschmann, Oskar: Der Künstler als Erfahrungsgestalter, in: Jürgen Stöhr (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, Heft 249, S. 248-281.

⁵² Gludovatz, Karin: *Fährten legen - Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München 2011.

⁵³ Rhijn, Lynne van: *The Meesiah. The ‚self‘ in Jonathan Meese’s oeuvre*, in: Kat. Ausst. *Jonathan Meese. Totalselfportrait*, GEM Museum of Contemporary Art, Den Haag 2011, S. 191-194.

⁵⁴ Goetz, Rainald: *Selbstporträt mit offenem Mund. Neue Gespräche über Malerei. 2001/2002*, in: Kat. Ausst. *Albert Oehlen – Self Portrait*, Skarsted Gallery, New York 2002, S. 46-83.

einer Einzelausstellung von Cengiz 2015 erschien, lieferte Belege für die Herangehensweisen der Frauen in der Kollaboration. Unterstützend wurden die Webpräsenzen der *3 Hamburger Frauen*, der jeweiligen Künstlerinnen und der Galerie Françoise Heitsch in die Recherche miteinbezogen.

Zur explorativen Unterstützung der Literaturlage wurde ein Fragebogen entwickelt, welcher, je nach Bereitschaft der befragten Künstler in seinem Umfang variierend, zur schriftlichen Beantwortung an Jonathan Meese, Albert Oehlen, Kelley Walker und Tracey Emin im Januar 2015 versendet wurde. Tracey Emin hat diesen nicht beantwortet.

Zwecks begrifflicher Präzisierung wurde für die vorliegende wissenschaftliche Untersuchung auf relevante Theorien zu Arbeitsorganisation und Emergenzforschung aus der Wirtschaftswissenschaft zurückgegriffen. Da hier bereits eine ausführliche Differenzierung von – in der Kunst- bzw. den Geisteswissenschaften bisher durchweg synonym verwendeten – Termini wie ‚Kooperation‘ und ‚Kollaboration‘ geleistet wurde. Hier waren für ein umfassendes Verständnis vor allem die Werke *Emergenz. Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen* (2011) von Greve und Schnabel und Schrages *Shared Minds: The New Technologies of Collaboration* (1995) aufschlussreich. Hartig-Perschkes *Anschluss und Emergenz. Betrachtungen zur Irreduzibilität des Sozialen und zum Nachtragsmanagement der Kommunikation* (2009) sowie Roschelles *The construction of shared knowledge in collaborative problem solving* (1995) schufen durch die präzisen und nachvollziehbaren Begriffsdefinitionen eine fundierte Basis für den Transfer in den kunstgeschichtlichen Kontext.

2 Theoretischer Rahmen: Autorschaft nach dem *collaborative turn*

Es lässt sich erahnen, dass eine klassische Dichotomie – Kollektiv vs. Einzelkünstler – aktuell nicht mehr zutreffend erscheint.⁵⁵

Künstlerische Zusammenarbeiten, die seit Ende des 20. Jahrhunderts verstärkt auftraten, manifestieren sich im 21. Jahrhundert und fordern auch in der theoretischen Reflexion neue Konzepte. So werden „[i]n der Kunsttheorie [...] seit den neunziger Jahren neue Positionen formuliert, die von der Kollaboration aus denken.“⁵⁶ Maria Lind bezeichnet diese Entwicklung der neuen „zweite[n] Welle“⁵⁷ der kollaborativen Kunstformen in ihrem gleichnamigen Aufsatz als *collaborative turn* und setzt damit die Reihe der Umbrüche in den Kultur- und Geisteswissenschaften fort, die durch den *iconic turn* eingeleitet wurde.⁵⁸ Vor dem Hintergrund temporärer Kollaborationen ist für die vorliegende Forschungsarbeit schließlich die Frage nach Autorschaft zentral, denn diese steht heute synonym für Authentizität und Originalität, wobei diese Parameter immer noch an Wert zu verlieren scheinen, sobald die Autorschaft geteilt oder multipliziert wird.

Die bisherige Diskussion um die Autorschaft bewegt sich zwischen den folgenden zwei Polen: Auf der einen Seite steht das aus sich selbst schöpfende Subjekt, das mit seiner künstlerischen Position ‚unverfälscht‘ Bestand hat, sich dadurch seinen Wert in der institutionellen Bewertung sichert und die Authentizität des Künstlers verbürgt. Auf der anderen Seite stehen Künstlergruppen, die als Autorenkollektive bewusst einheitlich agieren; die einzelnen Künstler treten zugunsten eines gemeinsamen Ausdrucks zurück und verneinen eine individuelle Autorschaft, weshalb subjektzentrierte oder

⁵⁵ Krebber/Meyer 2012.

⁵⁶ Terkessidis 2005, S. 174f.

⁵⁷ Die erste Welle sieht Lind im Zuge des Erstarkens kollektiver Kunstformen in den 1960er Jahren. Vgl. Lind S. 15; ebenso bei Green 2001.

⁵⁸ Vgl. Lind 2007, S. 15f.

institutionelle Modelle des originären Künstlers auf solche Zusammenarbeiten nicht mehr angewendet werden können.⁵⁹ Diese Kollektive können im Hinblick auf die Sichtbarkeit von Autorschaft durch die folgende mathematische Gleichung symbolisiert werden: $1 + 1 = 1$.

Auch Mader subsumiert die kollektiven Ansätze künstlerischer Zusammenarbeit unter einem Ziel: „Kollektive Zusammenschlüsse als ein Kommentar auf ein veraltet und nicht mehr adäquat empfundenes Autorenverständnis zu begreifen[,] erscheint folgerichtig, wie unterschiedlich die Zusammenarbeit auch ausfiel.“⁶⁰ Doch hier tritt insofern ein Trugschluss zutage, als die von Mader attestierten Unterschiede vermuten lassen, dass es auch differierende Konzeptionen, Strategien und Sichtbarkeiten geben könnte. Temporäre Kollaborationen des 21. Jahrhunderts sind damit nicht *per se* deckungsgleich mit genuinen Künstlerkollektiven. Es stellt sich folglich die Frage, wie hoch die Anzahl der sichtbaren Autoren in den Kooperationen der Gegenwart sein muss, um diese eben nicht in der Tradition der kollektiven Autorschaft von Künstlergruppen, samt ihren Zielen und Beweggründen, zu verorten.

Um sich der Frage nach der Autorschaft grundlegend zu nähern, werden im Folgenden die Entwicklung des Autorbegriffs und damit die die Figur des Autors konstituierenden Anforderungen und Funktionen skizziert. Dies soll aber nicht als ‚Chronologie des Autorbegriffs‘ verstanden werden, vielmehr sollen die selektiv gewählten historischen Momente für den beständigen Wandel der Autorfigur, für ihre Bedeutungsräume sowie für ihr historisches, mitunter diskrepantes, Selbst- und Fremdverständnis sensibilisieren.

Da temporäre zeitgenössische Künstlerkollaborationen zumeist in der Tradition der ab den 1960er Jahren entstandenen Künstlergruppen stehen, werden

⁵⁹ Vgl. hierzu auch Billing/Lind/Nilsson 2007, S. 8.

⁶⁰ Mader 2012, S. 11.

ausgehend von diesen die unterschiedlichen ‚Wellen‘ der künstlerischen Zusammenschlüsse im 21. Jahrhundert sowie deren jeweilige Motivationen analysiert. Im Anschluss wird anhand des kulturphilosophischen Modells der *Multitude* von Michael Hardt und Antonio Negri eine neue Perspektive auf das Zusammenwirken von Subjekten entworfen. Denn dieses Denkmodell bereitet den Boden für das, was der vorliegenden Studie zugrunde liegt: der Wunsch nach „Relativierung und/oder Kontextualisierung der Kategorie Autorschaft.“⁶¹ Die Kontextualisierung von Autorschaft sowie die Diskussion über mögliche neue Formen machen sich auch die Modelle der kollaborativen Autorschaft sowie der Komplizenschaft zur Aufgabe, die im Folgenden analysiert werden, um ihr mögliches Potenzial als neue Modelle der Autorschaft zu überprüfen

2.1 Was ist ein Autor?⁶² – semantische und historische Begriffsentwicklung

Um eine differenzierte Auseinandersetzung und Einordnung der Autorschaft zu ermöglichen, soll zunächst der Begriff des Autors diskutiert werden.⁶³ Hierfür ist es notwendig, die semantische und historische Entwicklung der Figur des Autors in der bildenden Kunst zu analysieren, wobei vor allem die Aspekte der Autonomie, der Authentizität und des Selbstverständnisses des

⁶¹ Mader 2012, S. 13.

⁶² *Was ist ein Autor?* (im französischen Original: *Qu'est-ce qu'un auteur?*) ist der Titel des Textes, den Michel Foucault im Rahmen eines Vortrags im Februar 1969 vor der *Société française de philosophie* hielt. Die deutsche Erstübersetzung erschien 1974.

⁶³ Wie bei Schiesser 2008, S. 21, bereits aufgezeigt, werden die Figur des Autors sowie der Begriff der Autorschaft im deutschsprachigen Raum in den letzten Jahrzehnten vorrangig in der Literaturwissenschaft verwendet und diskutiert. Erst in den letzten Jahren kann ein verstärktes Aufkommen der Figur im Zusammenhang mit der bildenden Kunst beobachtet werden. Diese Trennung ist insofern verwunderlich, als der Aufsatz *La mort de l'auteur* von Barthes (1968) erstmalig in englischer Übersetzung unter dem Titel *The Death of the Author* 1967 im *Aspen Magazin*, einem nordamerikanischen Kunstmagazin, veröffentlicht wurde. Zudem wiesen bereits Barthes und Foucault in ihren Texten, über die Literaturwissenschaften hinaus, auf die Musik und Kunst hin.

Künstlers im Mittelpunkt stehen werden.⁶⁴ Denn der Autor und das Subjekt stehen bereits bei Foucault in einem Zusammenhang, und nicht nur für jenen „ist der Begriff des Autors der Angelpunkt für die Individualisierung in der Geistes-, Ideen- und Literaturgeschichte, auch in der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte.“⁶⁵

Um sich der Figur des Autors zu nähern, lohnt ein Blick in die Rechtsprechung, da diese durch die gegenwärtige Gesellschaft konstituiert wird, hinsichtlich deren Verständnisses auch die Figur des Autors in den gewählten Beispielen verhandelt wird. Autorschaft meint im Gesetzestext grundsätzlich zunächst die „(geistige) Urheberschaft“ und damit das Eigentumsverhältnis zwischen einem Urheber – ob Autor oder Künstler – und seinem (künstlerischen) Werk. Nach dem deutschen Recht ist ein Autor als Schöpfer einmaliger künstlerischer, geschützter Werke definiert, die durch das geistige Eigentumsrecht in ihrem Originalitätsstatus geschützt werden.⁶⁶ So ist hier juristisch festgeschrieben, was auch in der Kunstgeschichte Tradition hat: die Figur des originären Erschaffers und Genies,⁶⁷ die, der *creatio ex nihilo* entsprechend, ihr einmaliges kreatives Potenzial ausschöpft.⁶⁸

⁶⁴ Vgl. Billing/Lind/Nilsson 2007, S. 8: „For some this (collaboration) offers an alternative to the individualism that dominates the art world. It is understood as a way of questioning both artistic identity and authorship.“

⁶⁵ Foucault (1969/1974) 2000, S. 198-229, hier: S. 202.

⁶⁶ Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 1 des Gesetzes vom 20. Dezember 2016 (BGBl. I S. 3037) geändert worden ist. Vgl. <http://www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/urhg/gesamt.pdf> [Abrufdatum: 12.05.2017].

⁶⁷ Der Begriff des Genies verweist immer auf eine männliche Schöpfungskraft, die dabei nicht nur geistige Produkte schaffen kann, sondern auch im Sinne der physischen Zeugungskraft verstanden wird. Dem zugrunde liegt die griechische Eros-Mythologie. Geniemodelle meinen dabei aber nicht nur Genieauffassungen, sondern implizieren auch das Göttliche. Vor allem im indogermanischen Kulturkreis geht mit dem Geniebegriff immer auch ein Schöpfungsmoment einher. So zeigt sich der „deus artifex“, der Schöpfer-Gott, der das Universum schuf und den Menschen aus Lehm formte, als Analogie zum Künstler, der ebenso Neues aus dem Nichts erschafft. Vgl. von Bismarck, S. 327.

⁶⁸ Dass die „Forderung nach Innovation“ die einzige Realität ist, die in der Kultur zum Ausdruck gebracht wird, problematisiert Boris Groys, vgl. Groys 1999, S. 12. Sabine Kampmann bemerkt in diesem Zusammenhang, dass der Künstler, ebenso wie der Wissenschaftler, dabei aber nicht durch Neues eine Innovation hervorbringt, sondern vielmehr durch das „Umwerten bereits existierender Werte“, vgl. Kampmann 2003 S. 43-66, hier: S. 65. Das Umwerten und

Etymologisch leitet sich das Wort „Autor“ von lat. *auctor* ab, was mit „Urheber“ bzw. „Verfasser“ übersetzt werden kann.⁶⁹ Doch da das Wort *auctor/auctoritas* nicht nur auf das reine Handeln (*agere*), sondern auch auf die Möglichkeit des Mehrens, Förderns, Vergrößerns (*augare*) verweist, kommt der Figur des Autors, schon etymologisch begründet, eine „gewisse Potenzialitäts-Semantik“⁷⁰ zu.⁷¹

Die Vorstellung, die schöpferische Anstrengung als ein Produkt der singulären Vorstellungskraft zu verstehen, ist in der kunsthistorischen Diskussion fest etabliert. Dabei war dieser Gedanke eher ein „Nebenprodukt der literaturromantischen Anschauung“,⁷² wie es Martha Woodmansee formuliert. Die Idee, dass durch das Schreiben etwas „Originales“ geschaffen werden soll, wurde 1759 in Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* postuliert, um dann vom Stand der Berufsschriftsteller in die Praxis umgesetzt zu werden.⁷³ Zuvor definierten sich Wert und Autorität von ‚Geschaffenem‘, wie etwa einem Buch, aus seiner Anschlussfähigkeit an vorausgegangene und bereits formulierte Gedanken. Auch die Kunstgeschichte, in der Kooperationen – sei es in Ateliers, Manufakturen, Werkstätten oder in Manifesten – durchaus eine Rolle spielen, zeigt, dass die Annahme einer Tradition des singulären Genies nicht haltbar ist.

das Wiederverwerten hatten zudem vom Mittelalter bis zur Renaissance einen wesentlich höheren Stellenwert als das Schaffen von Neuem. Die Idee, dass Dinge also aus einem gemeinschaftlichen Antrieb heraus weiterentwickelt werden sollen, der *creatio ex traditio*, war jahrhundertlang fest verankert. Vgl. Woodmansee 2000, S. 301. Manovich hebt sogar hervor, dass „kollektive Autorschaft“, historisch gesehen, keine Ausnahme, sondern eher die Regel war. Vgl. Manovich 2005, S. 7.

⁶⁹ Spoerhase 2007, S. 60-62, hier: S. 60.

⁷⁰ Ebd., S. 60.

⁷¹ Vgl. Wilpert 2001, S. 62. Vor dem Hintergrund dieser erweiterten Autorfunktion lassen sich auch die Inschriften in Kirchen, Denkmälern und Bauwerken des 11. bis 13. Jahrhunderts lesen, auf denen oftmals nicht nur der eigentlich schöpferische Erschaffer, sondern auch beteiligte Familienmitglieder, Förderer und sogar Bezugsorte des Materials genannt und in einen kooperativen Zusammenhang gebracht wurden; ähnlich auch in der Literatur, wenn der Schriftsteller zu einem Handwerker herabgestuft wird (nachzulesen in „Allgemeines Oeconomisches Lexicon“ von 1753, Sp. 442). Hinzu kommt, dass im antiken und mittelalterlichen Verständnis der Name des Autors ein reiner Verweis auf den Ausführenden, nicht aber auf den kreativen Schöpfer war.

⁷² Woodmansee 2000, S. 300.

⁷³ Ebd.

In einer Analyse von künstlerischen Zusammenschlüssen richtet Angelika Nollert ihr Augenmerk auf die Nazarener, die sich 1810 in Rom mit der Motivation der Lösung der Einzelkünstler aus ihren Zünften gründeten.⁷⁴ Dem Bedürfnis, nicht mehr im Rahmen normierter Produktionsvorgaben und individueller Förderung zu arbeiten, wurde damit Ausdruck verliehen. Die gemeinschaftlichen Produktionsweisen wurden zwar angelehnt an die Zünfte übernommen, dabei aber aus der hierarchischen Organisation gelöst und weiterentwickelt. Loslösung stellt aber nicht nur ein Bedürfnis der künstlerischen Zusammenschlüsse des 19. Jahrhunderts wie der Nazarener und auch der Präraffaeliten⁷⁵ dar, deren Kritik sich vor allem gegen die Akademielehre richtete, sondern lässt sich auch in vielen Künstlergruppen der darauffolgenden Jahrzehnte als gemeinstiftendes Moment wiederfinden.⁷⁶

Die eigentliche Frage nach der Legitimität des Autors und des Künstlers stellt sich erst ab der Neuzeit im Zusammenhang mit dem Erstarren der schöpferischen Autonomie und der Subjektivität. Erst seither gehen mit den Figuren des Autors und des Künstlers Qualitäten wie Originalität und Innovation einher.

Die Frage nach Autor und Künstler stellt sich überhaupt erst im thematischen Zusammenhang der Legitimität neuzeitlicher Subjektivität, deren Genese sich im Bedeutungswandel des Ästhetischen [...] auch an der geistigen Nobilitierung des Künstlers als Vertreter der zuerst von den Autoren beanspruchten „artes liberales“ ablesen lässt.⁷⁷

Die neutrale Bezeichnung des Künstlers „potenzierte [sich zum] Expertentum individueller Begabung und Berufung“.⁷⁸ Die Begriffe des Künstlers und des

⁷⁴ Vgl. Nollert 2005, S. 21. Die Anfänge der Nazarener gehen bis ins Jahr 1804 zurück, als sich eine Gruppe von Studenten, die an der kaiserlichen Akademie der bildenden Künste in Wien studierten, zusammenschlossen und 1810 schließlich nach Rom übersiedelten.

⁷⁵ Die Gründungsmitglieder lernten sich Mitte des 19. Jahrhunderts an der *Royal Academy* in London kennen und präsentierten sich 1849 das erste Mal mit ihren Gemeinschaftswerken einer Öffentlichkeit. So signierten sie die für die Ausstellung im Salon der *Royal Academy* eingereichten Bilder mit dem Kürzel *P.R.B.*, was für *The Pre-Raphaelite Brotherhood* stand. Vgl. Lottes 1984, S. 75.

⁷⁶ Vgl. Nollert 2005, S. 21.

⁷⁷ Heinich 1990, o. A., hier: S. 27, bei Wetzel 2001, S. 480.

⁷⁸ Wetzel 2001, S. 481.

Autors wurden verdichtet und der „Geist des Autors [...] divinatorisch verewigt“.⁷⁹ Folglich veränderte sich auch die Bedeutung der Signatur auf einem Kunstwerk: Der Eigename bürgt ab jetzt für eine ästhetische Qualität, ist zudem klarer Verweis auf die schöpferische Kraft, welche hinter dem Kunstwerk steht, und wird in der Moderne zu einem Synonym für Originalität.⁸⁰ Durch diese Hinwendung zum Künstlerbegriff werden schließlich auch die Authentizität des Künstlers sowie die Autonomieästhetik merklich aufgewertet.⁸¹

Durch die Industrialisierung und die damit einhergehenden tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen wurde die gewonnene Selbstverständlichkeit des Künstlers jedoch erneut dekonstruiert, und so

erfährt das Autor-/Künstlerbild eine tiefe Spaltung: Einerseits läßt sich eine revolutionäre Potenzierung ästhetischer Autonomie im Typus des absolutistischen Genies als Urheber des Gesamtkunstwerks beobachten, andererseits vollzieht sich eine Abwertung künstlerischer Arbeit durch Massenkonsum, Epigonentum und Dekadenz.⁸²

Eine zentrale Rolle spielten dabei auch die Möglichkeiten der einfachen Vervielfältigung und die erhöhte Publizität von Ausstellungskatalogen. Im 19. Jahrhundert, vor Entstehung des Buch- und Kunstmarktes, waren diese oftmals losgelöst von einem „ästhetischen Moment“⁸³ und dienten somit auch der Distribution der Kunstwerke. Ende des 19. Jahrhunderts aber entwickelten sich die Kataloge zu einem Werkzeug, das auf das Kunstwerk rückwirkte.⁸⁴ Vorgaben und Abgrenzungen von Zeit- und Epochenstilen wurden hinterfragt und Begrifflichkeiten, wie etwa die Einheit von Stilen, kritisch diskutiert.⁸⁵ So wurde der künstlerische Wert nicht mehr allein durch die ästhetische Erfahrung legitimiert, sondern geriet immer stärker in Abhängigkeit eines Markts, der von drei Regulativen beherrscht wurde: erstens von staatlichen Institutionen wie

⁷⁹ Zons 1983, S. 104-127, hier: S. 117.

⁸⁰ Wetzel 2001, S. 481.

⁸¹ Wenninger 2009, S. 30.

⁸² Wetzel 2001, S. 524.

⁸³ Ebd., S. 483.

⁸⁴ Vgl. ebd.

⁸⁵ Vgl. Götz 1977, S. 49-57.

Akademien; zweitens vom Ausstellungs- bzw. Verlagswesen; und drittens von der Macht der Kritiker, die die Publikumsvorlieben zu relativieren und die Kunst damit aus der „Gefahrenzone des Geschmacks“⁸⁶ zu entheben suchten.⁸⁷ All dies sind Faktoren, die bis heute bestimmend sind, wenn es um die Rezeption eines künstlerischen Werks geht. Zugleich wurde der handwerkliche Anteil in der künstlerischen Produktion durch die Möglichkeiten der Industrie minimiert und die Rolle des Künstlers auf eine „ästhetische Perspektive“⁸⁸ reduziert, indem dieser „Spezialist für das Schöne“⁸⁹ wurde. Diese Reduktion legte wiederum das Fundament für die *l'art-pour-l'art*-Bewegung, die die Unabdingbarkeit des singulären Ausdrucks, der eindeutigen künstlerischen Position in der Eigenleistung, betonte, und den Begriff der Authentizität maßgeblich prägte.⁹⁰ Diese Emphase auf die Kunst um ihrer selbst willen war etwa bei den Pariser Impressionisten besonders ausgeprägt, die sich gegen den festen akademischen Kunstbegriff auflehnten und stattdessen den individuellen Ausdruck in den Vordergrund rückten. Die „künstlerische Kreativität“⁹¹ entwickelte sich damit im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer Kategorie für den „Wert des Autors“.⁹² Das Werk als Ausdruck einzigartigen kreativen Potenzials wurde als „expressive[n] Selbstverwirklichung“ zum „Prinzip einer als Lebensform auftretenden Kunst“.⁹³ Diese Betonung der individuellen Kreativität mündete um die Jahrhundertwende in der Auflösung des „stillschweigend gehaltene[n] Pakt[s] zwischen Subjekt und Objekt als ein zwischen Autor/Künstler und Werk bestehendes Ausdrucksverhältnis.“⁹⁴ Mit der Autonomisierung des Künstlers bei gleichzeitiger Autonomisierung seines Materials entwickelten sich in der „ästhetischen

⁸⁶ Bättschmann 1997, S. 52ff.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Wetzel 2001, S. 524.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. Bättschmann 1997, S. 75.

⁹¹ Wetzel 2003, S. 230.

⁹² Bourdieu 1999, S. 271.

⁹³ Habermas 1985, S. 28.

⁹⁴ Wetzel 2001, S. 536.

Moderne“⁹⁵ parallele Strömungen, die die Verhältnisse von Autor und Werk neu ordnen und den von Barthes proklamierten „Tod des Autors“ bereits antizipierten.⁹⁶

Das Selbstverständnis des Künstlers im 20. Jahrhundert kann, Wetzel folgend, anhand der Positionen von Paul Cézanne und Marcel Duchamp skizziert werden: Die Betonung des Materials, wie sie sich Ende des 19. Jahrhunderts bereits abgezeichnet hat, lässt sich besonders gut anhand von Cézanne veranschaulichen, der den Künstler lediglich als *réalisateur* betrachtet, womit die Autorschaft auf eine objektive Bearbeitung des Materials begrenzt ist. Die Aufgabe des Künstlers besteht laut Cézanne darin, nach dem Studium der Natur die „Wahrheit des Sichtbaren“⁹⁷ wiederzugeben und diese als Registrator⁹⁸ festzuhalten.⁹⁹

Duchamp wiederum sieht den Künstler als autonomes Subjekt, das sich in seiner Vorstellung des „intellektuellen Konzeptualisten programmatisch konsolidiert“¹⁰⁰ – „im Sinne einer Aktivität als Ingenieur des Immateriellen.“¹⁰¹ Damit ist Kunst mehr als der ästhetische Eindruck, zumal nach Duchamp Künstler durchaus auch Nicht-Kunst schaffen können und *vice versa* Nicht-Künstler Kunst.¹⁰²

Der Fokus wird, wie bei Duchamps *ready-mades*, weg vom Werk und hin zum künstlerischen Prozess sowie zur Ausführung durch den Künstler gelenkt,

⁹⁵ Wetzel 2003, S. 229-242, hier: S. 230.

⁹⁶ Vgl. Vietta/Kemper 1998, S. 31, bei Wetzel 2001, S. 536.

⁹⁷ Wetzel 2001, S. 537.

⁹⁸ „L'artiste n'est qu'un réceptacle de sensations, un cerveau, un appareil enregistreur“, aus Doran 1978, S. 28, bei Wetzel 2001, S. 537.

⁹⁹ Diese Unterordnung des Künstlers unter die materiellen Begebenheiten und den Produktionsprozess gelten auch für die Gruppierungen des Bauhauses, der neuen Sachlichkeit und des Konstruktivismus. Der Dadaismus sowie der Surrealismus hingegen betonen laut Wetzel die Autorschaft und die künstlerische Subjektivität sowie deren Inszenierung. Vgl. Wetzel 2001, S. 539.

¹⁰⁰ Ebd., S. 537.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Vgl. Vogt 2012, S. 45-61, hier: S. 49. Vogt befasst sich in seinem Aufsatz zudem ausführlich und erstmalig mit den zahlreichen ‚Produzenten‘ von Duchamps *Porte-bouteilles*. So geht etwa die Inschrift auf Duchamps *ready-made* auf die konkrete Zusammenarbeit Duchamps mit seiner Schwester Suzanne zurück, wie es ein Briefwechsel belegt.

wobei sich Duchamp hier durchaus auch kooperativen Ansätzen aufgeschlossen zeigte. Des Weiteren spielt auch der Rezipient bei Duchamp bereits eine konstitutive Rolle.¹⁰³ Duchamp antizipiert damit eine „prinzipielle Erweiterung der künstlerischen Konventionen der Kollaboration“¹⁰⁴ und der Autorschaft. Diese Abkehr vom Schöpfermythos auf der konzeptuellen Ebene zeigt sich auch in der Weise, in der Duchamp die Signatur seiner Werke verweigert oder *ad absurdum* führt, etwa durch unterschiedliche Pseudonyme. Durch die Erfindung seines weiblichen Alter Egos ‚Rose Sélavy‘¹⁰⁵ unterläuft Duchamp zudem den patriarchal ausgerichteten Schöpfermythos.

Die angeführten künstlerischen Positionen beschreiben die diametral entgegengesetzten Konzepte des Künstler-Werk-Verhältnisses und machen deutlich, warum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Absage an das Konzept der Autorschaft bei gleichzeitigem Aufleben des Künstlersubjekts möglich wurde.

In den künstlerischen Zusammenschlüssen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist der Blick auf den Autor noch durchaus konservativ, denn diese folgen vordergründig der Tradition und artikulieren den Wunsch, ihren eigenen Kunstbegriff gegen den bestehenden durchsetzen zu wollen. Zu beobachten ist, dass – ob im Fall des Kubismus von Picasso und Braque, des Bauhauses oder der Futuristen – die beteiligten Künstler zwar gemeinsame Stilmerkmale hatten und einen gemeinsamen Ausdruck formulierten, der künstlerische Prozess und das Werk selbst jedoch eigenständig blieben. Originalität und die individuelle Position konnten also gewahrt und das subjektzentrierte Künstlerbild unangetastet bleiben. Gleichzeitig wurden die Foren der Gruppenbildung vielfältiger und erhielten mit den *Fauves*, den *Kubisten* und *Futuristen*, den *abstrakten Expressionisten*, den Künstlern des *Informel* sowie mit der Gründung des *Bauhauses* eine immer stärkere gesellschaftspolitische Ausrichtung.

¹⁰³ Wetzel 2001, S. 538.

¹⁰⁴ Vogt 2012, S. 49.

¹⁰⁵ Rose Sélavy bei Wetzel. Da der Name jedoch als Paronomasie gelesen werden kann – „Eros, c’est la vie“ – ist diese Schreibweise vorzuziehen. Vgl. Heinich 1990, S. 27.

Wie in diesem Kapitel deutlich geworden ist, hat der Wandel des Autorbegriffs, ebenso wie die Kritik an ihm, eine lange Tradition. Als zentrale Parameter in der Diskussion zeigten sich die Sichtbarkeit des Autors sowie Fragen nach Originalität und Authentizität. Durch seine Verschiebung innerhalb des Autor-Werk-Gefüges konnte das Subjekt gleichsam ‚überleben‘. In dem angeführten neuen Künstlerbild wechselt das Subjekt vom Urheber zum Organisator ästhetischer Prozesse, denn die künstlerische Produktion zielt „nicht auf die Herstellung eines Werkes, sondern auf die Auflösung eines Erfahrungsprozesses mittels einer Vorrichtung oder mittels Objekte[n].“¹⁰⁶ Folglich ist der Autor weniger durch das Prinzip der *poiēsis* (altgriech. „machen“) bestimmt als vielmehr durch die Wahrnehmung *aísthēsis* (altgriech. „Wahrnehmung“, „Empfindung“).¹⁰⁷ Auf dieser Grundlage hatte sich ein Selbstverständnis des Autors etabliert, das in der grundsätzlichen Infragestellung des Schöpfergedankens im 20. Jahrhundert mündet.

2.2 Der (tote) singuläre Autor

Der zeitgenössische Künstler produziert in der Regel nicht mehr unter dem Deckmäntelchen der individuellen Autorschaft.¹⁰⁸

Die theoretische Ausgangslage der Diskussion um den Autor begründen die Schriften *The Death of the Author* (1967)¹⁰⁹ von Roland Barthes und *Qu'est-ce qu'un auteur* (1969/1974) von Michel Foucault. Beide Texte gelten immer noch als Zentrum des Diskurses, obgleich die aktuellen Bestrebungen der Literaturwissenschaft darauf abzielen, die Thesen der beiden Denker zu widerlegen, etwa in den Publikationen *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung*

¹⁰⁶ Bättschmann 1996, S. 254f.

¹⁰⁷ Vgl. Wetzel 2001, S. 484.

¹⁰⁸ Zit. nach Zimmer: Nicolaus Schafhausen in der Süddeutschen Zeitung vom 15.9.1998, S. 14.

¹⁰⁹ Die französische Übersetzung *La mort de l'auteur* erschien 1968.

*eines umstrittenen Begriffs, Rückkehr einer Scheinleiche und Den Tod des Autors begraben.*¹¹⁰ Um sich dem Konzept des Autors zu nähern, folgt eine Analyse der zentralen Aussagen der genannten Texte von Barthes und Foucault. So wird ein Ausgangspunkt geschaffen, der eine Verortung des Autors ab dem 20. Jahrhundert ermöglicht und den Weg für eine Erweiterung der Perspektive auf den Autorbegriff ebnet.

„Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors“.¹¹¹ Dieses Fazit gerann in den letzten Jahrzehnten zur Essenz der von Barthes vorangetriebenen Diskussion um die Dekonstruktion des Autors. Damit wird aber der wichtige Umstand unterschlagen, dass Barthes keineswegs den Tod des Autors, sondern vielmehr einen kritischen Blick auf dessen Vorherrschaft fordert.

Der Mythos des genialen und originären Schöpfers, welcher aus sich selbst und losgelöst von jeglichem Kontext sein Werk erschafft, soll bei Barthes zugunsten des Rezipienten dekonstruiert werden. Barthes' Kritik richtet sich aber nicht gegen die Existenz des Autors und seine mögliche Sichtbarkeit, sondern vielmehr gegen den etablierten Diskurs der Literatur- und Kunstwissenschaften, welcher starr auf das ‚Genie‘ fokussiert ist. Barthes fordert ein, Abstand zu nehmen von der Gleichsetzung des Autors mit seiner Person. Roland Barthes wendet sich damit ab vom Biografismus als literaturwissenschaftlicher Methode und macht sich dafür stark, den Text als solchen und nicht das Leben des Verfassers in Augenschein zu nehmen.

Der Schriftsteller selbst entsteht bei Barthes als Autor erst im Text und durch den Leser, und zwar als eine sprachliche Figur, die sich aus Zitaten und Verweisen diskursiver Praktiken zusammensetzt.¹¹² Dies gilt ebenso für den Text: „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der

¹¹⁰ Jannidis u. a. 1999, darin: Nieberle 1999 sowie Wuggenig 2004.

¹¹¹ Barthes (1967) 2000, S. 193.

¹¹² Vgl. ebd., S. 186.

Kultur.“¹¹³ Dieser zeigt sich damit, ebenso wie die Sprache die ihn bedingt, bei Barthes als offener Raum. In diesem Raum, in dem sich „verschiedene Schreibweisen (*écritures*), von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen,“¹¹⁴ konsolidiert und manifestiert sich schlussendlich erst das, was als Werk eines Autors wahrgenommen wird.

Die entstandene Leerstelle des schöpferischen Autors besetzt Barthes mit der Figur des modernen Schreibers (*scripteur*), der „keine Passionen, keine Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich birgt, sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt, die keinen Aufenthalt kennt.“¹¹⁵ Stimmungen und sinnstiftende Eindrücke werden dem Text durch den Rezipienten, dem „Mensch[en] ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie“,¹¹⁶ hinzugefügt. Die Einführung der Begriffe *écritures* und *scripteur* soll dem geforderten kritischen Blick Vorschub leisten und eine von determinierten Denkmustern befreite sowie unvoreingenommene Diskussion eröffnen.

Einer von Barthes' Kritiker war Michel Foucault, ebenfalls ein Vordenker des Konzepts vom „Tod des Autors“, obwohl er in seinem Vortrag *Qu'est-ce qu' un auteur?* deutliche Einwände gegen die Thesen Barthes' anführt. In seiner Rede bezieht sich Foucault zwar an keiner Stelle direkt auf Barthes, dennoch zeigen sich klare argumentative Bezüge zu den von Barthes aufgestellten Thesen.¹¹⁷ „Foucault legt in seiner Rede den Grundstein zu einem Forschungsvorhaben, welches Barthes' Vorhaben in historischer und systematischer Hinsicht erweitert, differenziert und transformiert.“¹¹⁸ Für Foucault ist das ‚Verschwinden des Autors‘ bereits eingetreten.¹¹⁹ Zudem steht für ihn weniger die Verabschiedung des Begriffs als vielmehr dessen Problematisierung und

¹¹³ Barthes (1967) 2000, S. 186.

¹¹⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁵ Ebd., S. 189f.

¹¹⁶ Ebd., S. 192.

¹¹⁷ Vgl. Wilson 2004, S. 344.

¹¹⁸ Schiesser 2008, S. 26.

¹¹⁹ Foucault (1969/1974) 2000, S. 204.

Diskussion im Vordergrund.¹²⁰ Termini wie ‚Werk‘ und ‚Schreiben‘, die die Figur des Autors relativieren sollen, bezeichnet Foucault als Blockaden, da sie der Dekonstruktion im Wege stehen und zugleich das eigentliche Problem, das „Privileg des Autors“,¹²¹ unangetastet lassen.¹²² Foucault lässt den Begriff des Autors zwar bestehen, beschränkt jedoch insofern seine Vorherrschaft, als er ihm vier Modalitäten zuweist, die im Folgenden kurz skizziert werden sollen, und deren Gewichtung sich sowohl historisch als auch hinsichtlich der Textsorte variabel im Umgang mit dem Autor zeigt.

Erstens wirkt der Autor für ihn als Wertniveau, aufgrund dessen Charakteristika des Werks im Rückgriff auf die Autobiografie des Autors erklärt werden können. Zweitens eröffnet der Autor den Hintergrund, vor dem der begriffliche und theoretische Zusammenhang, der die Annahme einer Einheit des Werks begründet, gelesen werden kann. Drittens stellt der Autor eine stilistische, stets wiedererkennbare Einheit dar.¹²³ Konkret beschrieben wurde diese letzte Funktion von Autorschaft bereits 1976 von Felix Vodička in *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, wo es heißt:

Neben dem literarischen Werk, das ein Objekt der Bewertung und des ästhetischen Erlebnisses ist, wird oftmals auch zwischen dem ‚Autor‘ und der sich entwickelnden literarischen Struktur eine Beziehung hergestellt. Wir denken hier nicht an den Autor als ein psycho-physisches Wesen, sondern an den Autor in metonymischer Bedeutung, an die Einheit, die die Werke eines bestimmten Autors in ihrer Gesamtheit bilden. Komponenten dieser Struktur [...] sind Einzelwerke genauso wie bestimmte Konstanten, die sich aus dem Vorgehen des Autors bei der Bearbeitung seines Materials ergeben. [...] Die Neigung, das Werk eines einzelnen Autors als Gesamtheit zu betrachten, entspricht einer schlichten Leseerfahrung. Wenn wir ein neues Werk eines Autors lesen, der uns bereits aus manchen seiner früheren Werke bekannt ist, so nehmen wir ganz instinktiv übereinstimmende oder auch von früheren Erfahrungen abweichende Zeichen wahr, und alle erfassten Eigenschaften [...] bilden eine verallgemeinerte, aus dem Werk existierende Autor-Konkretisierung.¹²⁴

¹²⁰ Vgl. Wilson 2004, S. 339-363, hier: S. 342.

¹²¹ Foucault (1969/1974) 2000, S. 204.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Vor allem diese Funktion ist im vorliegenden Kontext interessant, denn die Möglichkeit der Werkabgrenzung durch den Autor müsste auch im kollaborativen Werk bestehen bleiben. Vgl. ebd.

¹²⁴ Vodička 1976, S. 114.

Viertens hat der Autor bei Foucault eine geschichtliche Verweiskfunktion inne, indem er Ereignisse thematisiert, die außerhalb seiner Person, aber in seinem historischen Kontext liegen. Der Autor zeigt sich vielmehr als ‚Schnittstelle geschichtlicher Ereignisse‘, die er beschreiben, aber auch antizipieren und verändern kann, und sie so eine Transformation und Deformation erfahren lässt.¹²⁵

Weder Barthes noch Foucault fordern den Tod des Autors; vordergründig sind bei beiden vielmehr die Diskussion, Problematisierung und Dekonstruktion des originären Autors in seiner Ursprungsgestalt, wobei insbesondere die Verschiebung vom Werk hin zu dessen Entstehungsprozess betont wird, was auch in der Kunstgeschichte anhand der Position von Duchamp deutlich wird. Text und Autor werden getrennt, und die Autorität des Texts/des Werks erhält eine neue Gewichtung, ohne dass dabei die Autorität des Autors vollkommen aufgehoben wird. Dieser wird vielmehr zum Medium der Sprache und der Schrift. Die Erweiterung der Autorschaft um eine neue Ebene, aufbauend auf gegebenen Strukturen, wurde zu einer zentralen Denkfigur des 20. Jahrhunderts.¹²⁶

Auch wenn der Begriff des Autors unter dem Blickwinkel verschiedenster Lesarten diskutiert werden kann, zeigt sich die Figur des Autors im vorliegenden Kontext nicht zwingend als originäre Quelle des Werks, sondern vielmehr als eine Autorität. So kann man Schiesser folgen, der schreibt: „Individuelle Autorschaft wird dadurch keineswegs abgewertet oder gar ausgeschlossen, sie wird lediglich befreit von der Aura originalen künstlerischen Schöpfertums“.¹²⁷ Der Autor hat als kontextgebende und -gebundene Figur eine Position inne, die

¹²⁵ Vgl. Foucault (1969/1974) 2000, S. 215.

¹²⁶ An dieser Stelle soll auch auf Emmanuel Lévinas’ „Dritte Person“ verwiesen werden: Lévinas geht davon aus, dass Menschen sich nicht nur austauschen und miteinander in einen Dialog treten, sondern, dass sie sich begegnen und durch diese Begegnungen eine „dritte Person“ geschaffen wird, die „die ganze Ungeheuerlichkeit, die ganze Maßlosigkeit, die ganze Unendlichkeit des absolut Anderen darstellt.“ Vgl. Lévinas bei Terkessidis 2005, S. 218.

¹²⁷ Schiesser 2008, S. 33.

sowohl in dem von ihm eröffneten Diskurs als auch im Werk sichtbar bleibt – und dies nicht nur in der Einzel-, sondern auch in der Gemeinschaftsarbeit.¹²⁸

Dieses Verständnis des Autors als Hintergrund und Diskursgeber, der das Werk in der Kollaboration zur Disposition stellt, soll in der vorliegenden Arbeit maßgeblich sein. Dabei soll dem Begriff des Autors die Definition von Paisley Livingston zugrunde liegen, der den Autor als Handelnden versteht, welcher intentionale Äußerungen erzeugt, die auf künstlerischen Selbstaussdruck oder auf eine (Anschluss-)Kommunikation abzielen:¹²⁹ „author = (def.) an agent who intentionally makes an utterance, where the making of an utterance is an action, an intended function of which is expression or communication.“¹³⁰ Diese Definition wird zum einen der komplexen Figur des Autors gerecht und rückt zum anderen den künstlerischen Ausdruck sowie das diskursive Potenzial in den Fokus, die für eine künstlerische Zusammenarbeit zentral sind.

2.3 Kollektive (Autorschaft) in der Kunst

Die Diskussion um den dekonstruierten Autor manifestierte sich ab den 1960er Jahren im ‚Gegenmodell‘ – in Form der kollektiven Autorschaft‘ bzw. des ‚Autorenkollektivs‘, wie es in Form von Künstlergruppen zum Ausdruck kam – des aus sich selbst heraus erschaffenden Autors.

Kollektive Autorschaft in ihrer reinsten Form ist die Schaffung eines künstlerischen Werks oder Textes durch eine Gruppe von Autoren. Entscheidend dabei ist, dass die kollektive Autorschaft keine individuellen Identitäten befördert, sondern, dass vielmehr das Zurücktreten des Einzelnen hinter einem gruppenübergreifenden Stil propagiert wird.

Vielmehr wird sie [kollektive Autorschaft] als Phänomen aus dem Umfeld der künstlerischen Praxis politisch und/oder gesellschaftskritisch, dabei durchaus als

¹²⁸ Vgl. auch Gover 2016, S. 65-76, hier: S. 70.

¹²⁹ Vgl. Livingston 2005, S. 63-75.

¹³⁰ Ebd., S. 69.

Kritik am traditionellen Verständnis des Künstlers als ‚Einzelkämpfer‘ im Feld der ‚Solitären‘, interpretiert.¹³¹

Diese Umschreibung kommt der soziologischen Definition eines Kollektivs nahe. In der Beschreibung, wird unter einem Kollektiv eine „gemeinsam arbeitende und handelnde, von gemeinsamen Übereignungen und Zielvorstellungen getragene Gruppe, in der alle frei sind von egoistisch-individuellem Antrieb und Zwecksetzungen“, verstanden.¹³² Diese Definition liegt dem hier vorliegenden Verständnis von kollektiver Autorschaft in Künstlergruppen zugrunde, welches den Gegenpol zum singular wirkenden und aus sich selbst schöpfenden Genies in der Diskussion um Autorschaft bildet.¹³³ Kollektiv(e) (Autorschaft) meint folglich das Produzieren eines Werkes durch eine Gruppe von Autoren, die nicht individuell sichtbar, also die Positionen der einzelnen beteiligten Autoren nicht mehr kenntlich sind. Der Einzelne tritt in diesem Fall zugunsten eines gemeinsamen Ausdrucks hinter dem Werk zurück.

Auch wenn sich die Ansätze gemeinschaftlicher Arbeit in den Künstlergruppen der 1960er Jahre als unterschiedlich erweisen, gibt es dennoch basale Gemeinsamkeiten. Nach Zimmer konnten Künstlergruppen der 1960er Jahre zwar nicht immer einer klaren politischen Position zugeordnet werden, grundsätzlich waren sie aber im linken Spektrum angesiedelt. „Links“ zu sein bedeutete in der westlichen Kultur der 1960er Jahre, eine klare Abgrenzung zu allem Faschistischen vorzunehmen und sich dezidiert in die Tradition der

¹³¹ Mader 2012, S. 11. Ebenfalls kritisch bei Glauner, wenn dieser künstlerische Strategien, wie Partizipation und Kooperation, gleichsetzt und ein Defizit des künstlerischen Angebots und der theoretischen Reflexion feststellt: „Die neuen partizipativen Angebote wurden nun zwar wie zu erwarten von einer Vielzahl an Texten sekundiert. Dennoch bildet sich kein Diskurs heraus, der einen nachhaltigen-kritischen Umgang mit dem Phänomen der Partizipation erlaubte.“ Glauner 2016, S. 30-55, hier: S. 35.

¹³² Hartfield 1982, S. 386.

¹³³ Eine soziologische Klärung des Begriffs „Künstlergruppe“ ist in der Literatur nicht erfolgt. Vgl. Thum 1991, S. 100-129, hier: S. 127. Die Künstlergruppe wird daher nicht weiter definiert. Dies ist insofern haltbar, als sich der theoretische Rahmen auf den Aspekt der Autorschaft bezieht und temporäre Kollaborationen nicht als Gegenposition zu Künstlergruppen verhandelt werden.

Antifaschisten zu stellen. Für die Künstlergruppen der damaligen Zeit bedeutete es aber ebenfalls, sich in die Tradition jener Künstler zu stellen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts der kommunistischen Idee angeschlossen hatten.¹³⁴

Sozialkritische Aspekte und die Kritik an neoliberalen Strukturen bildeten einen der theoretischen Ansätze für den Zusammenschluss zu einem Künstlerkollektiv. Kollektive Produktion verweist schon aus sich heraus auf die Notwendigkeit, das gemeinsame Schaffen in einen Bezug zur Gesellschaft zu setzen, in der es entsteht. Der ‚kollektive Prozess‘ weist sowohl auf die aktivistische Ausführung als auch auf neoliberale Arbeitssysteme hin – zwei völlig unterschiedliche Kontexte, die jedoch beide Eingang in den Diskurs der kollektiven Praktiken und Konzepte in der Kunst gefunden haben.¹³⁵ Vor dem Hintergrund der Arbeiterbewegung ist der Zusammenschluss zum Kollektiv ein Mittel, um einen gemeinsamen Protest für ein bestimmtes Ziel zu artikulieren. Die Idee kollektiver Arbeitsprozesse stellt zudem einen Protest gegen neoliberale Arbeitsstrukturen dar, in denen das gemeinsame Schaffen mit den Aspekten der Effizienz sowie des Netzwerkens verknüpft ist. Netzwerken ermöglicht es, an jedem relevanten Punkt Unterstützung und Know-how von Kooperationspartnern abzurufen und eine wechselseitige Unterstützung zu erhalten. Die Ziele müssen in Netzwerken jedoch nicht zwangsläufig übereinstimmen, sondern können sich an individualistischen (wirtschaftlichen) Bedürfnissen orientieren. Künstlerische Kollektive positionieren sich sowohl hinsichtlich der Kritik an neoliberalen Arbeitsstrukturen als auch vor dem Hintergrund eines möglichen positiven Nutzens durch Netzwerken, denn zum einen befinden sich viele Künstler in prekären Arbeitssituationen und können durch die Zusammenarbeit mit anderen neue Ressourcen gewinnen; und zum anderen ermöglichen ihnen Zusammenschlüsse in kollektiven Arbeitsformen, neoliberale Arbeitsstrukturen zu unterwandern.¹³⁶

¹³⁴ Vgl. Zimmer 2002, S. 129.

¹³⁵ Vgl. Schlieben 2007, S. 32.

¹³⁶ Vgl. ebd.

In den Zusammenschlüssen der 1960er Jahre fanden neben den politischen Aspekten auch die gesellschaftskritischen Bestrebungen der Avantgarde große Beachtung,¹³⁷ die sich gegen ein als antiquiert befundenes, vorherrschendes Autorverständnis positionierten. Diese Gegenposition bestimmte auch die Entwicklung der kollektiven Autorschaft und damit die „tendenzielle Anonymisierung des Schöpferischen“.¹³⁸ Eine zentrale Motivation vieler Künstlergruppen bestand darin, ein neuzeitliches Kollektiv gegen die Hegemonie des bürgerlichen Subjekts auszuspielen. Beatrice von Bismarck sieht in dieser Motivation vor allem den Wunsch, „Alternativen zu bestehenden Ordnungssystemen“¹³⁹ zu finden.

So hatte die Herausbildung von Gruppen zur Folge, dass avantgardistische Zielsetzungen enorm einflussreich waren. Mit einem anonymisierten Künstlersubjekt konnte das subjektzentrierte Kreativitätsmodell unterlaufen und eine anthropologische, geniekritische Auffassung von Kreativität verfolgt werden. Als Beispiele können hier die Künstlergruppen *CoBRA*¹⁴⁰ und *ZERO*¹⁴¹ angeführt werden. Beiden Zusammenschlüssen war der formale Ansatz des Kollektivs gemein, das sich gegen den Genius eines aus sich heraus agierenden Künstlersubjekts richtete: Das Individuum verschwand zugunsten des Werks hinter einer formellen Einheit und ging in der kollektiven Autorschaft auf. Für diese kollektiven Zusammenschlüsse waren neben der Findung einer neuen Ästhetik vor allem eine gewisse Dauer und Kontinuität in der Zusammenarbeit zentral.¹⁴²

¹³⁷ Der Begriff der Avantgarde, der sich aus dem militärischen Kontext gelöst hat (Avantgarde meint die „Vorhut“) und in den künstlerischen Kontext transferiert wurde, ist hier zentral. Vor allem Vertreter des utopischen Sozialismus, die in der Tradition von Charles Fourier und Claude Henri de Rouvroy Saint-Simon standen, waren an dieser Bedeutungsverschiebung beteiligt. Vgl. Bürger (1974) 2017, S. 70.

¹³⁸ Krieger 2003, S. 117-148, hier: S. 127.

¹³⁹ Bismarck 2014, S. 327.

¹⁴⁰ Das internationale Kollektiv wurde in Paris gegründet und hatte von 1948 bis 1951 Bestand.

¹⁴¹ Die Künstlergruppe wurde offiziell von Heinz Mack und Otto Piene in Düsseldorf gegründet und bestand von 1958 bis 1966.

¹⁴² Vgl. WHW (What, How & for Whom) 2005, S. 10-13, hier: S. 10.

Ende der 1970er Jahren entwickelten sich differenziertere Positionen, die die Problematisierung und die Kontextualisierung von Autorschaft beförderten.¹⁴³ Mit der Gründung des feministischen Kollektivs der *Guerilla Girls* artikuliert sich in den 1980ern ein Künstlerinnen-Kollektiv, das auf subversive Weise mit (multipler) Autorschaft experimentiert. Die Gruppe gründete sich 1985 und bestand zu Beginn aus über 55 Mitgliedern, die verschiedenen Ethnien, Altersklassen und Geschlechtern angehörten und bis heute mit noch einigen der Gründungsmitglieder aktiv ist.¹⁴⁴ Eines der Hauptanliegen besteht seit ihrer Gründung darin, auf die vorherrschenden geschlossenen und auf ein männliches Künstlergenie ausgerichteten Strukturen des Kunstbetriebs aufmerksam zu machen, die den Ausschluss und die Diskriminierung von Frauen, aber auch von bestimmten Ethnien begünstigen bzw. bedingen. Die *Guerilla Girls* stellen geniekritische Fragen nach dem Subjekt und seiner Identität. So wählen sie als Pseudonyme oftmals Namen von verstorbenen Künstlerinnen wie etwa Frida Kahlo. Die Wahl der Pseudonyme dient neben der Verschlüsselung ihrer eigenen Identitäten ebenso der Erinnerung an die verstorbenen Künstlerinnen.

Beispielhaft wurde die Frage nach der Identität auch an den ‚Gemeinschaftsbildern‘ in den 1980er Jahren durch die sogenannten *Neuen Wilden* proklamiert. Die *Neuen Wilden* oder auch *Jungen Wilden* sind Bezeichnungen für eine Gruppe von Malern, die sich an den Anfang des 20. Jahrhunderts experimentierenden *Fauves* orientierten – von diesen Vorbildern leitet sich auch der Name der Gruppierung ab –, und deren Mitglieder alle um 1950 geboren sind.¹⁴⁵ In Deutschland formierten sich Gruppierungen unter dieser Bezeichnung vor allem in Berlin, Köln und Hamburg. In Berlin unter anderem die Maler Reiner Fetting und Bernd Zimmer dazu, die von Künstlern wie Georg Baselitz oder Markus Lüpertz beeinflusst waren, welche sich schon in den 1960er Jahren einem neuen figürlichen Expressionismus verschrieben hatten.

¹⁴³ Vgl. Kester 2011, S. 4.

¹⁴⁴ Vgl. De Wachter 2017, S. 23.

¹⁴⁵ Die Gruppierung war neben Deutschland auch in Italien, der Schweiz und Österreich aktiv.

Besonders in Erscheinung trat in den Jahren 1980 bis 1982 auch die Kölner Gruppe *Mühlheimer Freiheit*, der Walther Dahn und Jiří Georg Dokoupil angehörten, und welche sich nach der Atelieradresse (Mühlheimer Freiheit 110) benannte. Zu den in Hamburg im Stil der *Jungen Wilden* tätigen Malern werden Werner Büttner, Martin Kippenberger sowie Albert und dessen Bruder Markus Oehlen gezählt. Die Hamburger Künstler setzten sich mit sozialen Themen, wie etwa des Alltags oder des Arbeiterlebens, auseinander.¹⁴⁶

Die Gruppierung entwickelte eine Formensprache, die sich durch expressive, in spontanem Duktus und mit raschen, breiten Pinselstrichen gemalte, farbkraftige Bilder auszeichnete. Die gewählten Sujets muteten dabei oft banal an. Grelle Farben sowie eine Figuration aus eher angedeuteten, abstrakten Gestalten erwiesen sich als stilistische Charakteristika der *Jungen Wilden*. Bei Oehlen gipfelte dies in den 1980ern mit seinen *Bad Paintings* sogar in der Absicht, ‚schlecht‘ zu malen. Ziel war es, zu einem spontanen und unvermittelten Ausdruck zu gelangen.

Sowohl von den Berliner *Jungen Wilden* als auch von den Malern der *Mühlheimer Freiheit* gibt es Gemeinschaftsbilder. Diese gemeinsam geschaffenen Werke wurden von den Malern der *Neuen Wilden* als fester Bestandteil ihres künstlerischen Ausdrucks angesehen.¹⁴⁷ Vor allem Künstler wie Walter Dahn, Albert und Markus Oehlen sowie Martin Kippenberger betrieben diese Form der künstlerischen Zusammenarbeit, deren Prinzip zum einen in der Kenntnis gemeinschaftlicher Produktionen im Bereich Musik, Film oder Performance und zum anderen in einer ‚Anti-Haltung‘ der Generation der *Neuen Wilden* wurzelte. Ihre Motivation zur Zusammenarbeit war auf persönlicher Ebene situiert und vor allem in den Freundschaften der Künstler begründet. Persönliche Zielsetzungen im beruflichen wie im privaten Bereich vereinten die

¹⁴⁶ Vgl. dazu Burchard 2014, S. 13.

¹⁴⁷ „Ein spezielles, bisher kaum beachtetes künstlerisches Phänomen in der Neuen Malerei der jungen Deutschen, das für die gegenwärtige Ästhetik von enormer Bedeutung ist [...]. Die Gemeinschaftsarbeiten [...] geben Aufschluss sowohl über ein sich änderndes Selbstverständnis der Künstler wie auch über einen sich wandelnden Kunstbegriff. Sie irritieren hartnäckig wiederholte Klischees.“ Faust 1983, S. 25-87, hier: S. 25.

jungen Maler und verbanden sie zu einer Art Interessengemeinschaft, die der gemeinsamen Haltung auch malerischen Ausdruck verleihen wollte.¹⁴⁸ Doch ist durch diese Zusammenarbeiten gerade auf der Ebene des persönlichen Kontakts, jenseits von Strategien und Kunstbegriffen, die Frage nach der künstlerischen Identität deutlich geworden: „Die Zusammenarbeit kompliziert den Bereich des Subjektiven in der Kunst. Sie treibt die Identitätsproblematik voran. Sie sucht Neuland und nicht eine Bestätigung tradierter Identitätsbegriffe.“¹⁴⁹

Die unterschiedlichen Konzeptionen der künstlerischen Zusammenschlüsse der *Neuen Wilden* im Vergleich zu traditionellen Künstlerkollektiven wurden in der damaligen Rezeption jedoch übergangen, und man verortete die Kollaborationen in der Tradition der Kollektive der 1960er Jahre. Die drei Künstler Büttner, Oehlen und Kippenberger, welche 1992 gemeinsam im Kunstverein in München ausstellten, werden von Helmut Draxler im Ausstellungskatalog ‚Malen ist Wahlen‘ als Kollektiv behandelt.¹⁵⁰ Die Zusammenarbeit der drei Künstler war indes weder besonders eng, noch beschrieben sie sich selbst als Gruppe, und auch der Name *Hetzler-Gruppe*, welcher sich auf die gemeinsame Galerie bezog, wurde der Formierung bezeichnenderweise von den Medien verliehen.¹⁵¹

¹⁴⁸ Unter dem Motto „Feste Arbeit, fester Wohnsitz, feste Freundin“ – so bringt Falckenberg die gemeinsame private Zielsetzung auf den Punkt – beschlossen die Freunde Werner Büttner, Martin Kippenberger und Albert Oehlen sich eine perspektivreiche Basis zu schaffen; bei Falckenberg 2010. Dieses gemeinsame Motto mündete nicht zuletzt auch in einem künstlerischen Zusammenschluss, der nach Draxler auch als eine Art ‚Überlebensstrategie‘ im „Konkurrenzschaubühne der pluralistischen Achtziger“ darstellte; bei Draxler 1992, S. 7. Faust sieht die Gründe des Zusammenschlusses ebenfalls in der persönlichen Motivation, differenziert jedoch, dass das gemeinsame Arbeiten keinem starren Konzept folgte: „Gemeinsam ist den verschiedenen Perspektiven, daß sie Ausgangspunkt / Folge enger persönlicher Beziehungen der Künstler untereinander sind, die in eine gemeinsame Kunstpraxis münden. Sie sind keinesfalls Ergebnis einer theoretischen Programmatik, einer festgeschriebenen Gruppenideologie oder eines definierten Kunstkonzeptes.“, Faust 1983, 26.

¹⁴⁹ Faust 1983, S. 27.

¹⁵⁰ „Immer wenn also ein kollektives Produkt erfolgreich ist [...] und seine breite Anerkennung als das findet, was zu einem gegebenen Zeitpunkt eben zu tun war, dann sind die individuellen Künstlerkarrieren nicht mehr fern.“ Bei Draxler 1992, S. 7-12, hier: S. 9.

¹⁵¹ Diederichsen 1992, S. 32.

Als Konsequenz der steigenden Anforderungen an die Künstler können auch Zusammenschlüsse wie etwa im Umfeld der jungen Kunstszene um die *Young British Artists (YBA)* in Großbritannien angesehen werden.¹⁵² Godfrey Worsdale, der 1996 bereits die Ausstellung *Co-operators* in der Southampton City Art Gallery kuratierte, erkannte innerhalb der *YBA* den Trend, in Paaren zu arbeiten.¹⁵³ Den Grund für die auffällige Häufigkeit von künstlerischen Zusammenarbeiten sah Worsdale in der Ablehnung, der die jungen Künstler der *YBA* ausgesetzt waren. Das Zusammenarbeiten sei „ein Akt des Widerstands“,¹⁵⁴ da sich die Interessen der britischen Gesellschaft an neuer Kunst erst allmählich herauskristallisierten.¹⁵⁵ Dass Gemeinschaftsarbeiten ein Reflex sind, um gegen Unsicherheiten und Unwägbarkeiten eines neuen Kunstverständnisses zu reagieren, bestätigt auch Wolfgang Max Faust.¹⁵⁶ Doch auch dieser interpretiert Kooperationen einzig als Antwort auf gesellschaftliche und/oder politische Fragen und verortet sie somit in der etablierten Tradition der Künstlergruppen – ein Phänomen, das auch bei den Kooperationen der *Neuen Wilden* zu beobachten war. Diese einseitige Rezeption ist auch verantwortlich dafür, dass Formen der künstlerischen Gemeinschaftsarbeit der letzten fünf Jahrzehnte bis heute immer wieder einseitig unter dem Oberbegriff der kollektiven Autorschaft zusammengefasst wurden, und auch nicht zwischen Kooperationen oder Kollektiven respektive Künstlergruppen unterschieden wurde.

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass die Anerkennung des originären, genialen Autors als erster Schritt auf dem Weg zu einer erstarkenden gemeinschaftlichen Kunstpraxis betrachtet werden kann.¹⁵⁷ In den letzten 50 Jahren entwickelten sich zudem aus den Grundideen der Künstlergruppen der

¹⁵² Diederichsen 1992, S. 32.

¹⁵³ Mit den teilnehmenden Künstlern Henry Bond und Liam Gillick, Jane und Louise Wilson, Jake und Dinos Chapman, Alan Kane und Jeremy Deller, Langlands und Bell, Sarah Lucas und Tracey Emin sowie Critical Decor waren die wichtigsten Mitglieder der *YBA* vertreten.

¹⁵⁴ Barret 2005, S. 1.

¹⁵⁵ Vgl. Barret 2005, S. 1.

¹⁵⁶ Vgl. Faust 1983, S. 84.

¹⁵⁷ Vgl. auch Bacharach/Booth/Fjærestad 2016, S. 4.

1960er Jahre, die die kollektive Autorschaft als Alternative zur Einzelleistung propagierten, unterschiedliche Positionen innerhalb künstlerischer Kooperationen. Diese agierten jenseits von Ideologien und deuteten bereits eine Bewegung an, die weg von einer kollektiven und hin zu einer pluralen Autorschaft führte.

2.4 Neue Formen der Autorschaft

Die Radikalität der [...] zeitgenössischen Kunstschaffenden besteht gerade darin, dass sie ihre schöpferischen Visionen jenseits von klischeehaften Vorstellungen der Individualität umsetzen.¹⁵⁸

Die Tatsache, dass Kooperationen in der zeitgenössischen Kunst von Künstlern eingegangen werden, die bereits eine eigene Karriere und vor allem eine eigene künstlerische Position nachweisen können, markiert einen Unterschied zur Idee der kollektiven Autorschaft im Allgemeinen und zu den Motivationen der Zusammenschlüsse der letzten Jahrzehnte im Besonderen. Denn im Gegensatz zu diesen verfolgten die den Gruppenarbeiten der 1960er Jahre angehörigen Künstler in der Regel keine Einzelkarrieren. Kollaborationen der Gegenwart scheinen zudem nicht mehr (nur) rein sozial oder politisch motiviert zu sein. Auch der Akt des Widerstands gegen herrschende Systeme und Vorstellungen wird nicht mehr zelebriert.¹⁵⁹ Das politische Moment zeigt sich indes weniger im Kampf für eine neue Gesellschaft, sondern in der Konstruktion neuer, kleiner Gesellschaften.¹⁶⁰ Während auch die Kooperationen der *YBA* in den 1990er Jahren in der Paar- oder Gruppenbildung noch eine Möglichkeit der gemeinsamen und damit verstärkten Schlagkraft auf dem damaligen Kunstmarkt gesehen hatten, arbeiten zeitgenössische Künstler nun nicht mehr nur aufgrund

¹⁵⁸ Vgl. Gisbourne/Meyer zu Kuenigdorf 2007, S. 12.

¹⁵⁹ Gregory Sholette hat Kollektiven wie *Derraindrop* sogar einen unterhaltenden Charakter attestiert, mit welchem diese die kollektive Kunst aus ihrer Verstrickung mit dem politischen Aktivismus befreien würden.

¹⁶⁰ Vgl. Strunk 2008, S. 218-231, hier: S. 225.

einer Abwehrhaltung zusammen. Vielmehr sehen sie in einer Kollaboration eine bewusst gewählte Möglichkeit:¹⁶¹ „[I]t also makes collaboration, for the very first time, a choice for any individual artist, at any time, under any circumstances.“¹⁶²

Künstlerische Kollaborationen der Gegenwart hinterfragen als Alternative zum individuellen Autor die gesetzten Kategorien von Autorschaft, wie die Wertung von Eigenleistung sowie die Quellen des kreativen Potenzials, ebenso wie es auch die Form der kollektiven Autorschaft tut. Sie betonen dabei aber vor allem auch die Frage nach der (künstlerischen) Identität und deren Verortung in der Zusammenarbeit. Kooperationen erfordern nicht *per se* die Verneinung des einzelnen Subjekts. Vielmehr werden in den temporären Kollaborationen die Stärken des Einzelnen potenziert.¹⁶³ Dieser bleibt in seiner Individualität bestehen und diffundiert nicht ins Feld des Nur-Gemeinsamen. „In der Frage nach dem Subjekt hat eine Verschiebung stattgefunden: Das Subjektsein bestätigt sich nicht mehr im Bewahren von einmal gelernten Tugenden oder Idealen, sondern im Bewähren des Verschiedenen.“¹⁶⁴ Charles Green stellt fest: „I contend [...] that the demands of contemporary art changed the artist. Artists examined the shape and limits of the self, redefining artistic labor through collaborations.“¹⁶⁵ An die Suche nach der Rolle und Funktion des zeitgenössischen Künstlers schließt sich die Notwendigkeit einer Neuordnung und Erweiterung der Fragen nach Authentizität und Autorschaft an, da diese, wie

¹⁶¹ Dass Zusammenarbeiten ihre spezifische Form nicht mehr aus politischen oder ressourcenbedingten Notwendigkeiten beziehen, bezeichnen Bacharach, Booth und Fjærestad als absolutes Novum und Kennzeichen der Kollaborationen des 21. Jahrhunderts. Vgl. Bacharach/Booth/Fjærestad, 2016, S. 1f.

¹⁶² Bacharach/Booth/Fjærestad, 2016, S. 1.

¹⁶³ Vgl. Nollert 2005, S. 5.

¹⁶⁴ Strunk 2000, S. 120.

¹⁶⁵ Green 2001, S. 7.

dargestellt, eng mit der Figur und dem (Selbst-)Verständnis des Künstlers in Verbindung stehen.¹⁶⁶

Sucht man nach Form und Grenzen des Subjekts, ist der Bezug zur Gesellschaft, in der es lebt, ein wichtiges Moment.¹⁶⁷ Denn der Bezugsraum der gegenwärtigen Gesellschaft ist nicht mehr nur auf die unmittelbare lokale Umgebung, das soziale Umfeld oder die eigene Generation begrenzt, sondern eine Gesellschaft kann sich heute auf Basis deutlich ausdifferenzierterer, neuer Parameter, wie persönlicher Interessen oder gemeinsamer privater wie gesellschaftlicher Ziele, zusammensetzen. Auch die zeitgenössische Kunst wird damit nicht mehr von einem „große[n] gesellschaftspolitische[n] Entwurf“ geprägt, sondern durch „gemeinsame, selbst entworfene Praxis.“¹⁶⁸

Eines der bedeutendsten Konzepte, die das Verständnis der neuen Dynamik auf einer Makroebene beschreiben, ist das der *Multitude* von Michael Hardt und Antonio Negri, das in ihrer Publikation *Empire* erstmals dargelegt wurde.¹⁶⁹ Darin beschreiben die beiden Autoren den Versuch, sich dem ‚Empire‘, einer neuen dezentrierten, exterritorialiserten Weltgesellschaft nach Ende der Nationalstaaten, gesellschaftswissenschaftlich und zugleich politisch-analytisch zu nähern. Die *Multitude* stellt insofern den Widerpart des ‚Empire‘ dar, als sie dieses nicht nur geschaffen hat, sondern auch beständig reproduziert. In der deutschen Ausgabe der Publikation wurde *Multitude* mit ‚Menge‘ übersetzt, doch kann das Wort auch als Vielheit oder Vielfalt von Personen, Subjekten, ‚Singularitäten‘ gelesen werden. Mit dem Begriff der *Multitude* bezeichnen Hardt und Negri einen Ersatz für Konzepte wie Volk, Arbeiterklasse oder ‚Masse‘ – Einheiten, denen sich das singuläre Subjekt unterordnen muss, um an ihnen teilhaben zu können. Für das vorliegende Forschungsvorhaben ist Hardts

¹⁶⁶ Vgl. Mader 2012, S. 11, Lind 2007, S. 16 oder auch Bismarck 2014, S. 327. Eine ausführliche Diskussion erfolgt in Kapitel 3.

¹⁶⁷ Vgl. Strunk 2000, S. 124.

¹⁶⁸ Ruhsam 2011 (b).

¹⁶⁹ Vgl. Hardt/Negri 2003.

und Negris Definition von *Multitude* maßgeblich: „Singularitäten, die gemeinsam handeln.“¹⁷⁰ Ihre *Multitude* ist ein Zusammenschluss singularär handelnder Subjekte, samt ihrer Vielfalt an Differenzen.¹⁷¹

Auch die *multitude* kann deshalb als ein Netzwerk aufgefasst werden: als ein offenes und breit angelegtes Netzwerk, das es zulässt, jegliche Differenz frei und gleich auszudrücken, ein Netzwerk das die Mittel der Begegnung bereitstellt, um gemeinsam arbeiten und leben zu können.¹⁷²

Diese Definition betont gerade die Unterschiede der Singularitäten und wird denjenigen Modellen gegenübergestellt, in denen der Einzelne sich zurücknehmen muss, um dem Gemeinsamen zu dienen. Hardt und Negri sehen Kollaboration als eine zentrale Methode in der Entwicklung immaterieller Arbeit der letzten Jahrzehnte an.¹⁷³ Künstlerische Zusammenschlüsse können daher als eine Antwort auf das dezentrierte Subjekt gelesen werden, das sich heute im Bild der gemeinsam handelnden Singularitäten wiederfindet. „Der Schlüssel zu dieser Definition liegt in der Tatsache, dass es hier keinen konzeptionellen und keinen tatsächlichen Gegensatz zwischen Singularität und Gemeinsamkeit gibt.“¹⁷⁴

Dieser Verständnisrahmen ermöglicht die Kontextualisierung von Autorschaft und begünstigt zugleich die Findung eines neuen Terminus. Denn die gemeinschaftliche Produktion der Singularitäten kann weder dem reinen Zusammenfinden zweier genuiner Einzelautoren noch der kollektiven Autorschaft zugeordnet werden. Dieser neue Verständnisrahmen der temporären kollaborativen Praktiken lässt erahnen, dass diese eine „Reihe neuer Modelle von Autorschaft mit sich [bringen], die alle unterschiedliche Formen der Zusammenarbeit beinhalten.“¹⁷⁵ Diesen Anforderungen haben sich die Ansätze der kollaborativen Autorschaft oder der Komplizenschaft zu stellen, die im Folgenden analysiert und diskutiert werden sollen. Diese beiden Modelle wurden

¹⁷⁰ Hardt/Negri 2004, S. 123.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 10.

¹⁷² Ebd., S. 9.

¹⁷³ Vgl. Hardt/Negri 2004, S. 125.

¹⁷⁴ Ebd., S. 123.

¹⁷⁵ Manovich 2005, S. 7.

gewählt, weil sie das produktive Moment der Zusammenarbeit in den Fokus rücken und ihnen darüber hinaus die Kontextualisierung der künstlerischen Singularität innerhalb der gemeinschaftlichen Produktion inhärent ist.

2.4.1 Komplizenschaft

Ein Modell, das die Produktivität der Kollaborationen der zeitgenössischen Kunst beschreiben soll, ist der von Gesa Ziemer eingeführte Begriff der Komplizenschaft,¹⁷⁶ der von Ziemer anhand des Schweizer Strafrechts veranschaulicht wird. Eine echte Komplizenschaft bestehe dann, wenn der gefasste Beschluss, die Planung sowie die Durchführung einer Tat in gleichen Teilen zusammen erfolgen.¹⁷⁷ Hier grenzt sich diese Form der Zusammenarbeit von weiteren verwandten Strukturen, wie die des Teams oder Netzwerks, ab. Die Komplizenschaft weist darüber hinaus vor allem das Moment des Temporären auf. „Ist das Ziel erreicht, lösen sich Komplizenschaften wieder auf und sind nicht ohne weiteres wiederholbar.“¹⁷⁸ Temporalität erweist sich zudem als ein manifester Parameter in den für die vorliegende Forschungsarbeit gewählten Beispielen.¹⁷⁹

Zudem schreibt Ziemer der Komplizenschaft ein Potenzial zu, das sich erst in der Begegnung entfaltet, indem sie sich an den Begriff „Posse“¹⁸⁰ von Antonio Negri und Michael Hardt anlehnt. Diese legen anhand von Rap-Formationen dar, dass das Potenzial von Zusammenarbeiten Einzelner zu etwas Neuem führen kann, das nicht planbar ist und somit neue Möglichkeiten eröffnet.¹⁸¹ „Genau darin liegt die Stärke, die es möglich macht, singulär zu bleiben und doch als Kollektiv zu agieren.“¹⁸² Weitere Eigenschaften zeigt

¹⁷⁶ Ziemer 2012, S. 124.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Caduff/Wälchli 2008, S. 135.

¹⁷⁹ Vgl. Kap. 4.4.

¹⁸⁰ Hardt/Negri 2003, S. 413.

¹⁸¹ Ziemer 2012, S. 128.

¹⁸² Ebd.

Zierner anhand des Künstlerkollektivs Janez-Janša-Projekt auf,¹⁸³ das sich aus drei Künstlern aus Ljubljana zusammensetzt, die sich 2007 nach dem damaligen Präsidenten der Slowenischen Demokratischen Partei benannt haben. Damit machten sich die drei Künstler zu Komplizen und schufen gleichzeitig eine unverwechselbare kollektive Identität.

Nach Zierner ist Komplizenschaft durch folgende Eigenschaften definiert: „Erstens experimentierte die Aktion kollektiv an alltäglichen politischen Praktiken, durch die sich das Trio Gefahren aussetzte.“¹⁸⁴ So lebten die Künstler nach eigenen Angaben in ständiger Angst vor Sanktionen seitens der Regierung. Elementar ist für die Komplizenschaft auch das Moment der Täterschaft und damit des Illegalen und des Grenzübertretts. Diesen Aspekt erachtet Zierner auch als zentrales Moment der kollektiven Autorschaft in der Kunst, wobei sie Illegalität hier im Hinblick auf die innovative Kraft der Komplizenschaft verortet. So wohnt beiden Begriffen, dem der Komplizenschaft ebenso wie der der kollektiven Autorschaft, die Infragestellung der Norm inne, was für Zierner den Berührungspunkt zwischen Komplizenschaft und kollektiver Autorschaft darstellt.

Beide setzen, wenn auch mit anderen Zielen, Regeln außer Kraft – seien diese rechtlicher, sozialer oder ästhetischer Natur. Die einen tun dies, um verbrecherisch eine Bank auszurauben, die anderen[,] um sich im Namen der Innovation künstlerisch zu artikulieren.¹⁸⁵

Bisher wurde konstatiert, dass Kooperationen der zeitgenössischen Kunst die vorhandenen Strukturen hinterfragen; ob sie dabei aber auch tatsächlich geltende Regeln außer Kraft setzen, soll in den folgenden Kapiteln untersucht werden.

Ein zweites Charakteristikum für Komplizenschaft ist die „Aktion einer initialen Aktivität“,¹⁸⁶ die im Falle der Kooperationsbildung in der zeitgenössischen Kunst im Entschluss zur Zusammenarbeit oder – konkreter –

¹⁸³ Vgl. hierzu ausführlich ebd., S. 130ff.

¹⁸⁴ Zierner 2012, S. 130.

¹⁸⁵ Ebd., S. 134.

¹⁸⁶ Ebd.

im Moment der Namensgebung begründet sein kann – wie etwa bei der Namensänderung der Künstler des diskutierten Kollektivs Janez-Janša-Projekt. Drittens gründet sich bei Ziemer die Komplizenschaft – am Beispiel des Janez-Janša-Projekts – weniger auf lokalen Bezügen oder gemeinstiftenden Institutionen, sondern vielmehr auf persönlichen Verbindungen. Auch die Kooperationen der Gegenwart strukturieren sich nicht aus einer Notwendigkeit heraus, sondern aufgrund individueller und persönlicher Motivation. Bei der Wahl der Partner spielen auch hier weniger lokale Bezüge eine Rolle, sondern die Wahl erfolgt ausschließlich auf inhaltlicher Ebene. Das betonen auch beispielhaft Künstler wie Ergül Cengiz und Jonathan Meese in dem für das vorliegende Forschungsvorhaben geführten schriftlichen Interview.¹⁸⁷

Viertens „verwies die Aktion als Kunstprojekt über das Berufsfeld der Kunst hinaus auf eine soziale Realität, indem die drei mit dem immer wieder neu verhandelnden Bedürfnis nach Autonomie und Gemeinschaft von Individuen in der Gesellschaft spielen.“¹⁸⁸ Dass die Frage nach dem Individuum im Kontext seiner Gesellschaft eine der dringlichsten in der künstlerischen Praxis der zeitgenössischen Kunst ist, wurde bereits gesagt.

Komplizenschaft zeigt sich anhand der Charakteristika der initialen Aktivität und der nicht strategischen Verbindung durchaus als mögliche Form der Autorschaft in temporären Kollaborationen. Dennoch werden in der Beschreibung von Ziemer relevante Parameter, wie inhaltliche Zusammenarbeit und konkrete Umsetzung im künstlerischen Prozess, nicht differenziert genug abgebildet. Daher bleibt offen, ob sich temporäre Kooperationen wirklich unter der Form der Komplizenschaft als Formen der Autorschaft subsummieren lassen.

¹⁸⁷ Auf die Frage zu Beweggründen und zum Entschluss für eine künstlerische Zusammenarbeit antwortet Meese: „Der Impuls der Zusammenarbeit geht immer von beiden aus und erfolgt ‚evolutionärst‘“ Interview Meese 2016. Auch Ergül Cengiz betonte dies wiederholt im persönlichen Gespräch.

¹⁸⁸ Ziemer 2012, S. 130.

2.4.2 Kollaborative Autorschaft nach Rackoll

Neben kollektiver Autorschaft gibt es in der Diskussion auch den synonymen Begriff des kollaborativen Autors,¹⁸⁹ der vorrangig in einen Bezug zur digitalen Textproduktion gesetzt wird.¹⁹⁰ Im kunsthistorischen Diskurs erörtert Torsten Rackoll dieses Modell,¹⁹¹ dessen grundlegende Unterscheidung zwischen kollektiven Gruppen, „die durch soziale Bindungen Konsens zu erzielen versuchen“,¹⁹² und kollaborativen Konstellationen, die „zweckorientiert, in dem Sinne, dass der Fokus der Suche nach Problemlösungen auf die optimale Lösung zielt“,¹⁹³ agieren, sich als überfällig erweist. Rackoll umreißt den Terminus der kollaborativen Autorschaft anhand unterschiedlicher Kriterien: Die kollaborative Autorschaft hat eine Stimme, die den Betrachter/Zuhörer/Leser mit Informationen versorgt und zugleich Rückschlüsse auf die kollaborative Autorschaft ermöglicht. Diese Stimme wird durch die Existenz der Gruppe evoziert und bildet sich schließlich als eine gemeinschaftliche, kollektive Stimme aus. Folgt man diesen Ausführungen Rackolls, würde die kollaborative Autorschaft in der im ersten Kapitel eingeführten Gleichung $(1+1=)$ 1 ergeben und sich so dem Modell der kollektiven Autorschaft anschließen.

Die Position der kollaborativen Autorschaft wird ebenfalls durch die Gruppe herausgebildet und kann sich nur durch diese artikulieren. „Was zunächst wenig spektakulär klingt, bedeutet jedoch, dass allein der Entschluss zur kollaborativen Zusammenarbeit eine zusätzliche, vorher nicht-existente Position in einen

¹⁸⁹ Vgl. Mathez 2002, S. 2.

¹⁹⁰ Vgl. hierzu Hartling 2009: Hartling versteht unter dem Begriff ‚kollaborative Autorschaft‘ das gemeinschaftliche Schreiben eines Textes und weist darauf hin, dass er als ‚collaborative authorship‘ aus dem Englischen übernommen wurde, wo er im Gegensatz zum deutschen Sprachraum nicht negativ konnotiert ist. Mehr dazu in Kapitel 1.2.

¹⁹¹ Rackoll erweitert den Begriff zwar und eröffnet Kategorien, die seiner Meinung nach eine kollaborative Autorschaft bedingen und auszeichnen, gleichzeitig wendet er aber ein: „Daher wäre eine besser geeignete Bezeichnung für das Phänomen kollaborativer AutorInnenschaft angebracht. Der Einfachheit halber werde ich diesen Begriff im Folgenden jedoch weiterverwenden.“ Vgl. Rackoll 2010, S. 133.

¹⁹² In der Anmerkung bei Rackoll 2010, S. 137.

¹⁹³ Ebd.

Diskurs einführt.¹⁹⁴ Diese neue Position kann als Novum begriffen werden. Als ein neues Kriterium wird diese Möglichkeit der Bildung einer neuen Position jedoch bisher weder bei der Komplizenschaft noch bei der kollektiven Autorschaft aufgezeigt. Zudem unterliegt dem Phänomen der kollaborativen Autorschaft ein Zweck, dessen sich die Gruppe bewusst ist. „Der Zweck muss nicht zwangsläufig von allen Mitgliedern formulierbar sein, ist jedoch in der Form der kollaborativen AutorInnenschaft manifest.“¹⁹⁵ Die Funktion der kollaborativen Autorschaft ist auf einen Zweck, auf die Lösung einer Aufgabe, ausgerichtet. Dies gilt für temporäre Kollaborationen insofern, als dem Zusammenschluss die Intention und damit der Zweck des gemeinsamen Schaffens vorausgegangen sein müssen.¹⁹⁶ Ob sich die beteiligten Autoren mit der Stimme der kollaborativen Autorschaft identifizieren können oder sollten, lässt Rackoll allerdings offen – wenngleich er der Kollaboration eine größere Wirksamkeit bei einer Identifizierung zuschreibt.¹⁹⁷ Dass eine Identifikation mit den geschaffenen Werken die Grundlage für eine temporäre Zusammenarbeit ist, und dass diese Form der Kollaboration nicht in ungeklärten Zuschreibungs- und Veräußerungsfragen münden muss, muss an dieser Stelle vorausgreifend gesagt werden. Abschließend nennt Rackoll noch ein weiteres Charakteristikum der kollaborativen Autorschaft: Er erweitert die Stimme der kollaborativen Autorschaft, welche sich aus den Mitgliedern der Gruppe zusammensetzt, um den Rezipienten sowie das soziokulturelle Umfeld. Wie diese Erweiterung stattfinden kann und warum sich hier die Grenzen zwischen Autor und Rezipient völlig auflösen, wird von Rackoll leider nicht weiter ausgeführt. In seinem den Artikel abschließenden Ausblick schreibt er:

Würde die Kunst Methodiken kollaborativer Arbeitsweisen zu ihrer Kopplung

¹⁹⁴ Rackoll 2010, S. 134.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Auf die Freiwilligkeit der Kooperation jenseits von ressourcenbedingten oder sonstigen Notwendigkeiten habe ich bereits zu Beginn des Kapitels hingewiesen.

¹⁹⁷ An dieser Stelle weist Rackoll dann jedoch auf eine seiner Meinung nach bestehende Gefahr hin, dass „es bei einer Gruppe im Zuge starker Identifizierung mit dem Werk zu Rechtsfragen kommen wird. Es bleibt zu diskutieren, wer z. B. im Falle eines Verkaufs diesen regelt, und wie mit dem Kaufwert verfahren wird.“ Rackoll 2010, S. 134.

mit anderen Bereichen, z. B. der Wirtschaft oder der Politik[,] anwenden, dann hätte die Kunst (genau genommen: wir) die Möglichkeit, herauszufinden, was Kollaborationen hervorzubringen in der Lage wären. Die Kunst wäre darüber hinaus in der Lage, nicht nur sich selbst, sondern auch diese dritte, neu kreierte Position zu reflektieren. Das kann ich persönlich nur als Gewinn verstehen.¹⁹⁸

Dieses Zitat ist insofern bemerkenswert, als die zentrale These der vorliegenden Arbeit exakt an diesem Standpunkt ansetzt. So wird eben im vorliegenden Forschungsvorhaben das Potenzial von künstlerischen Kollaborationen in Form von neuen Positionen reflektiert, und untersucht, ob die Gleichung 1+1 in den ausgewählten temporären Zusammenarbeiten 2 oder 3 ergeben kann.

Gemein ist allen vorgestellten Modellen, dass sie bereits eine Öffnung hin zur Möglichkeit gemeinsam handelnder Singularitäten zeigen, und dass Autorschaft in der Zusammenarbeit nicht *per se* aberkannt wird. Zudem weisen die Modelle auf etwas hin, das als neues Potenzial bei Ziemer oder als weitere Stimme bei Rackoll zutage tritt. Die neuen Formen der Autorschaft zeigen bereits Lösungswege aus der dichotom geführten Diskussion auf und bedingen eine offenere Diskussion um die Figur des Autors. Darüber hinaus markieren sie die erweiterten Möglichkeiten der Zusammenarbeit. Um sich der Frage nach der Autorschaft zu nähern, werden im Folgenden Parameter bestimmt, anhand derer die Untersuchung der Sichtbarkeit der Autoren erfolgen kann.

¹⁹⁸ Rackoll 2010, S. 134.

3 Sichtbarkeit von Autorschaft in temporären Kollaborationen

Der Diskussion um den Autor liegen Schlüsselbegriffe wie Originalität, Stil und Authentizität zugrunde. Diese Aspekte konstituieren jedoch nicht nur die Figur des Autors, sondern formieren sich auch zu einer signifikanten Position oder Stimme, wie Rackoll es formuliert, entweder eines individuellen Künstlers oder aber auch einer Kollaboration. Folglich können diese Parameter auch als Werkzeuge verstanden werden, anhand derer Autorschaft sichtbar gemacht werden kann – ganz gleich, ob in einem Einzel- oder in einem Gemeinschaftswerk.

Die der vorliegenden Forschungsarbeit zugrunde liegende Definition des Begriffs des Gemeinschaftswerks wurde in Kapitel 1.2 bereits dargelegt. Die Juroren der Ausstellung *JUNGE KUNST* in Baden-Baden, in der ausschließlich Zusammenarbeiten von Künstlern gezeigt werden sollten, definierten 1971 Gemeinschaftswerke zudem wie folgt: „Zugelassen sind bis zu drei Arbeiten von zwei oder mehreren Künstlern, die deutlich eine Kooperation erkennen lassen“.¹⁹⁹

Verbindet man diesen Hinweis auf die Sichtbarkeit der Kooperation, wie es auch die neue Stimme nach Rackoll meint, mit der grundlegenden Definition, dass sich eine Gemeinschaftsarbeit durch eine gemeinsame Formfindung sowie durch die Möglichkeit wechselseitiger Einflussnahme konstituiert, stellt sich folglich die Frage, wie eine Kooperation in einem Werk erkennbar werden kann.

Grundsätzlich müssten die einzelnen Kooperateure respektive Künstler sichtbar sein, um das Gemeinsame auszuweisen und so die Differenz zum Werk eines einzelnen Künstlers offenzulegen. Dies wäre der Fall, wenn die Künstler, den Kategorien von Foucault folgend, als individuelle Wertniveaus sowie anhand ihres Stils wahrnehmbar blieben. Um das Werk als ‚echte‘ Einheit – in Form des geschlossenen Gemeinschaftswerks – auszuzeichnen, müsste darüber

¹⁹⁹ Kat. Baden-Baden 1971, S. 3. Hier wird auch das Problem der ungenauen Begriffsbestimmungen deutlich. So werden im Katalogtext die Begriffe Gemeinschaftsarbeit, Kooperation und Gruppe synonym gesetzt. Vgl. ebd.

hinaus auch das kooperierende Moment deutlich werden. Dies könnte – der Forderung Foucaults folgend – erreicht werden, indem die Künstler als Autoren einen kooperativen Hintergrund entstehen lassen, vor dem das Werk als Einheit wahrgenommen werden kann. Diese Funktion von Autorschaft(en) würde einen konsistenten Sinnzusammenhang im Werk herstellen, diesen sichern und die Autoren als Diskursgeber sichtbar werden lassen. Je nach Anzahl der sichtbar gemachten Singularitäten könnten dann Differenzierungen im Hinblick auf die konkrete Form von Autorschaft in temporären Kooperationen erfolgen, und es könnte überprüft werden, ob die Form der kollektiven, einer additiven, singulären Autorschaft zuordenbar sind oder ob sie vielmehr eine neue Beschreibung bedingen.

Auf Basis dieser Überlegung wurden drei Ebenen festgelegt, die eine Sichtbarmachung von Autorschaft und darüber hinaus der dem Werk zugrunde liegenden Kooperation ermöglichen könnten.

Als erste Ebene wird die Signatur als Möglichkeit des formalen Verweises auf den Autor eingeführt.²⁰⁰ Um die Bedeutung der Signatur im Rahmen der Autorschaftsfrage ermessen zu können, soll eine Begriffsdefinition zu dieser sowie zur „klassifikatorische[n] Rolle“²⁰¹ des Autornamens erfolgen.

Als zweite Ebene wird die Zuschreibungsmöglichkeit anhand des Stils in den Blick genommen. Der Stil – in Form der individuellen künstlerischen Position – kann auf formaler und inhaltlicher Ebene die Sichtbarkeit der Autoren in der Kollaboration nachweisen. Als letzte Ebene wird die Frage nach der künstlerischen Authentizität gestellt und dargelegt, was es bedeutet, wenn ein Werk als ‚echt‘ und damit als einem Künstler oder einer Kollaboration

²⁰⁰ Auch wenn ein künstlerisches Werk nicht nur anhand der Signatur einem Künstler zuschreiben ist, Signaturen, etwa bei Rembrandt, zudem auch auf Werken im erweiterten Kreise seiner Werkstatt auftauchen, sowie subversive Strategien, die Signatur als handschriftlichen und eindeutigen Verweis hinterfragen, kann die Signatur in ihrem ursprünglichen Sinn, sofern sie in den vorliegenden Beispielen auftaucht, als ‚klassischer‘ Verweis gewertet werden.

²⁰¹ Cherry 1997, S. 44-57, hier: S. 44.

zuschreibbar angesehen wird. Auch wenn diese Ebenen analytisch voneinander getrennt wurden, bedingen und beeinflussen sie sich gegenseitig.

3.1 Signatur

Signierte Werke sind in der Kunstgeschichte bereits seit der Antike bekannt, doch vor allem seit dem 12. Jahrhundert traten diese „schriftlichen und/oder bildlichen Manifestationen“²⁰² gehäuft auf. Abgeleitet wird das Wort ‚Signatur‘ aus dem mittellateinischen *signatura* (lat. *signare* – einprägen, bezeichnen, kenntlich machen). Zu Beginn des Mittelalters waren sie oft Ausdruck eines Künstlerlobs sowie Kennzeichnungen mit devotionaler Konnotation.²⁰³

Die Signatur kann im kunsthistorischen Kontext in vielen Varianten erfolgen. Unter einer Signatur werden sowohl der eigenhändig ausgeführte Name des Künstlers, seine Initialen, Monogramme oder Abkürzungen des Eigennamens sowie darüber hinaus auch bildhafte und emblemhafte Verweise, wie Signets und Siegel, auf einem Werk verstanden.

Die handschriftliche Ausführung, wie sie heute am gängigsten ist, wurde in der Malerei der Frühen Neuzeit im Zusammenhang mit dem wachsenden Kunsthandel und der durch höhere Preise artikulierten Würdigung von Originalität und Individualität eines Kunstwerks relevant. Dies mündete in einer immer stärkeren stilistischen Individualisierbarkeit der Signatur, die seit dem 17. Jahrhundert an Bedeutung gewonnen hat. Signaturen bezeugten – nach ihrer anfänglich begrenzten Bedeutung in der klerikalen Verwaltungssprache sowie in der Naturkunde – daher oftmals das Selbstbild und den Selbstdarstellungswunsch der Künstler.²⁰⁴ Im 17. Jahrhundert lassen sich erstmalig Signaturen finden, die kursiv ausgeführt wurden und nicht, wie in den

²⁰² Gludovatz 2011, S. 17.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Vgl. hierzu ausführlich Dietl 2009.

Jahrhunderten zuvor üblich, in Versalien. Dies spricht nach Gludovatz dafür, dass sich die ausführenden Künstler verstärkt mit ihrer Rolle und ihrem Selbstverständnis auseinandergesetzt haben; diese Auseinandersetzung schlug sich schließlich in neuen Ausbildungen des Signums nieder.²⁰⁵ Im Laufe der wachsenden Kommerzialisierung des Kunstbetriebs sowie der zunehmenden Vermarktung des Künstlernamens im späten 18. Jahrhundert erhielt die Signatur im kunsthistorischen Kontext Relevanz auch auf der Ebene der Zuschreibung sowie hinsichtlich der Frage nach dem Urheber. Durch die Diskussion der Urheberrechtsfrage bildeten sich folglich Prinzipien aus, anhand derer die Signatur schlussendlich ihre Legitimität und Rechtsgültigkeit erhielt, die bis heute gilt: Eine Signatur muss eigenhändig und handschriftlich erfolgen und sich zudem in einer formalen Wiederholung und damit als vergleichbares Element präsentieren.

Autorschaft und Signatur stehen dabei nicht in einem linearen Zusammenhang, sondern vielmehr in einem engen Geflecht reziproker Verweise. Ob ein Werk originär ist, kann sich im Nachweis des Autors zeigen, welcher durch die Signatur sichtbar wird.²⁰⁶ Die Signatur wird damit zum „auktoriale[n] Verweis, der das Kunstwerk erst zum Kunstwerk macht.“²⁰⁷ Gleichzeitig kann die Signatur den Autor immer wieder wiederbeleben oder, nach Gludovatz, in manchen Fällen auch erst konstruieren.²⁰⁸ Denn die Signatur zeigt auf, dass sich die Schöpferautorität erst durch die Schöpfung als solche konstituiert. Sie

²⁰⁵ Vgl. Gludovatz 2011, S. 18.

²⁰⁶ Dass die Anführung aller am Werk beteiligten Personen heute nicht mehr zwangsläufig dem Status der Originalität zuwiderläuft, zeigt sich beispielsweise bei dem japanischen Künstler Takashi Murakami, der seine Gemälde am Computer entwirft und von seinen Mitarbeitern ausführen lässt. Der ‚Schöpfer‘ signiert dabei selbst handschriftlich seine Werke, und darüber hinaus werden auch alle an der Produktion beteiligten Assistenten auf der Rückseite der Bilder namentlich aufgeführt.

²⁰⁷ Vgl. Wetzel 2001, S. 481.

²⁰⁸ Vgl. Gludovatz 2011, S. 11.

schreibt dem Werk seinen Ursprung im Eigennamen des Autors zu und gilt dabei als objektiver Beweis von Urheberschaft, Originalität und Individualität.²⁰⁹

Der Eigenname des Künstlers wird also zum Dreh- und Angelpunkt des Kunstmarktes sowie der kunsthistorischen Forschung.²¹⁰ Allein die Organisation von Bibliotheken verdeutlicht, dass der Parameter des ‚Künstlers‘ sowie dessen Name grundlegend für die Kategorisierung kunstwissenschaftlicher Literatur ist, indem dieser „kanonisiert, anthologisiert [und] institutionalisiert“²¹¹ wird.

Dieser Aspekt kann aber durchaus auch kritisch diskutiert werden, denn die Signatur bzw. die Ausführung des Autornamens auf einem Werk zeigt sich als Autoritätsverweis, der auch als „Markierung einer die Vielfalt der ästhetischen Erscheinungen synthetisierenden Herrschaftsform“²¹² gelesen werden kann.²¹³ Die Signatur impliziert folglich durch die individuelle Ausführung des Künstlernamens das „Versprechen einer dahinterstehenden Künstlerindividualität“²¹⁴.

Aufgrund der Tatsache, dass der Autor, oder mehr noch sein Name, oft gleichgesetzt wird mit seinem Werk, war es auch für die feministische Kunstwissenschaft unabdingbar, die Namen von Autorinnen zu etablieren, um deren Autorität zu beanspruchen. Dem zugrunde liegt die Ansicht, dass die „Vorstellung von Literatur in der Kultur des Alltags [...] tyrannisch auf den Autor, seine Person, sein Leben, seinen Geschmack, seine Leidenschaften [...] zentriert“²¹⁵ ist. So besteht die Problematik der feministischen

²⁰⁹ Vgl. Gludovatz 2011, S. 19.

²¹⁰ Benjamin 1988, S. 333.

²¹¹ Miller 1986, S. 102-120, hier: S. 104, zit. nach Cherry 1997, S. 44.

²¹² Wetzel 2001, S. 495.

²¹³ Diese Kritik lässt sich auch in zeitgenössischen Positionen, wie beispielsweise die von Hans-Peter Feldman und seinem Verzicht auf Signatur oder die emblemhafte Signatur von Anselm Reyle, welche von seinen Assistenten ausgeführt wird, wiederfinden. Beide Künstler unterlaufen die Prinzipien, die neben dem Ausweis des Autors und Urhebers, auch einen kommerziellen Wert des Kunstwerks bedingen. Und nicht zuletzt beanstandet Benjamin diese Fokussierung, wenn er sagt: „Der Fetisch des Kunstmarkts ist der Meisternamen“, bei Benjamin (1937), in: Ders. 1988, S. 333.

²¹⁴ Kampmann 2003, S. 60.

²¹⁵ Barthes 1985, S. 143, zit. nach Cherry 1997, S. 45.

Kunstwissenschaft darin, dass diese weiterhin mit dem Begriff des Autors respektive der Autorin arbeitet, ohne diesen bzw. diese jedoch zu dekonstruieren und/oder neu zu definieren. Denn dieser ‚tyrannische‘ Interpretationsansatz birgt das Risiko einer Verengung auf das Biografische, wodurch Kunst zum ‚Ausdruck‘ der eigenen Erfahrungen degradiert und nicht als eigenständige Kategorie angesehen wird. Tatsächlich ist der Terminus des Autors ideologisch aufgeladen, indem er primär vor dem Hintergrund einer ‚westlichen, elitären und maskulinen‘²¹⁶ Wissenschaft entstanden und im Rahmen ihrer Institutionalisierung sowie Professionalisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägt worden ist.

Eine der wichtigsten Debatten über die ‚Politik des Eigennamens‘²¹⁷ wird von Nancy Miller und Peggy Kamuf geführt. Für Miller ist das Geschlecht sowohl der Autorschaft als auch der Signatur von großer Bedeutung: Sie sieht einen Unterschied darin, ob eine Frau oder ein Mann einen Text verfasst hat, und hält dieses Wissen bei einer kritischen Interpretation für unabdingbar. Miller verbindet dabei die Probleme der Autorschaft mit der Frage nach Autorität. So ist für sie bedeutend, ‚wer schreibt und wer signiert‘,²¹⁸ womit sie eine Gegenposition zu Foucault vertritt. Peggy Kamuf wiederum sieht im Gegensatz zu Miller die Fokussierung auf das Geschlecht des Autors/der Autorin kritisch. Für sie zeigt diese Herangehensweise die Akzeptanz der ‚Struktur, [die] der Phallogentrismus in der Kultur verankert [hat]‘,²¹⁹ weshalb sie ‚die Beibehaltung des Humanismus durch den Feminismus‘²²⁰ fordert. Demnach sollte nicht zwischen einem weiblichen und einem männlichen Autor unterschieden werden, da diese Kategorien hinfällig seien. Vielmehr sollte sich der Fokus von der Autorin oder dem Autor hin zum Werk bewegen. ‚[E]ine Möglichkeit[,] eine solche Lesart zu beginnen, liegt darin, hinter die Maske des Eigennamens zu

²¹⁶ Cherry 1997, S. 45.

²¹⁷ Ebd., S. 47.

²¹⁸ Miller 1990, S. 113.

²¹⁹ Kamuf 1990, S. 106 bei Cherry 1997, S. 48.

²²⁰ Ebd.

sehen, hinter das Zeichen, welches unser patriarchalisches Erbe sichert: Vaters Name und Anzeiger sexueller Identität.“²²¹

Jacques Derrida spricht sich ebenfalls grundsätzlich gegen eine auf den Autor zentrierte Lesart aus, gesteht aber in *Ulysses Grammophon*²²² ein, dass das Unterzeichnen mit dem Eigennamen die Sichtbarwerdung des ‚Ichs‘ mit sich bringe, da dieser Akt die Zuordnung des eigenen Namens ermögliche.²²³ Die eigene Identität spielt somit eine tragende Rolle bei der Signatur, ohne jedoch limitierend auf das Werk wirken zu dürfen. Die Signatur zeigt sich bei Derrida als Grenzlinie zwischen dem Werk und dem Schreibenden (und seinem Leben). Er versteht sie als Ausdruck der gegenwärtigen Abwesenheit des Autors bei gleichzeitiger Behauptung seiner ehemaligen Anwesenheit und damit als leibliche Spur des Künstlers, die als Relikt die Verbindung von Werk und Künstler bewahrt. Damit betont Derrida den performativen Charakter einer Signatur, die als Abschluss eines Werkes gesetzt wird, somit auf die Distanz zwischen Werk und Autor verweist und zugleich diskursive Räume eröffnet. Diese Grenzlinien hält Derrida für elementar, denn sie sind es, die den Text oder das Werk in seiner Einheit und Ganzheit für den Rezipienten erst erfassbar machen.²²⁴

Auch Deborah Cherry sieht wie Derrida die offensichtlichste Verbindung zwischen Signatur und Autor in deren Körperlichkeit. So ist das Einschreiben ein körperlicher Akt: Der Körper des Künstlers hinterlässt Spuren im Körper des Kunstwerks. Dies betont also eine Hinwendung zum Werk. Nach Deborah Cherry ist der Künstler selbst zwar durch seine Signatur im Werk vertreten, doch zeigt sich die Signatur als eine sich permanent bewegende Grenze zwischen dem Körper des Signierenden und dem Werk selbst. Das Werk kann dabei als

²²¹ Kamuf 1980, S. 286 bei Cherry 1997, S. 48.

²²² Derrida 1988.

²²³ Ebd., S. 74.

²²⁴ „Wenn wir an einen Text herangehen [oder an ein Kunstwerk], muß er eine Begrenzung haben. [...] [D]as angenommene Ende und der Anfang eines Werkes, die Einheit eines Korpus, der Titel, die Ränder, die Signaturen, die verweisenden Bereiche außerhalb des Rahmens.“ Derrida 1991, S. 254-268, hier: S. 256.

Material, Korpus oder Œuvre des Künstlers angesehen werden. Da dem Körper des Signierenden Merkmale wie Geschlecht und ethnische Herkunft eingeschrieben sind, bewegt sich dieser innerhalb des sozialen Diskurses in einer ständigen Beschreibung des Autors und der Zuschreibung des Werks an seinen Urheber. Dennoch ermöglicht diese Definition der Grenzlinie die Trennung des Werkes vom Autor; und sie vermeidet eine Auslegungspraxis, die das Werk lediglich als Ausdruck des Charakters, der Interessen oder der Sexualität des Autors begreift.

Dass der Autor und das Individuum nicht gleichzusetzen sind und damit die Kategorie des Eigennamens ebenfalls keine starre Kategorie ist, betonte auch Foucault. Nach ihm ist der Autorenname ein Eigenname, der nicht zwingend deckungsgleich mit dem Namen des Künstlers sein muss. Foucault macht deutlich, dass ein Autorname eine verweisende Funktion hat, dass er „nicht einfach ein Element in einem Diskurs (der Subjekt oder Ergänzung sein kann, die von einem Pronomen ersetzt werden kann, usw.)“²²⁵ ist, sondern, dass er eine Ordnung aufweist. Das Verhältnis des Autornamens hinsichtlich der Produktion, des Textes als solchen und der Rezeption weitet sich über den Urheberverweis aus.:

Der Eigenname und der Autorenname liegen zwischen den beiden Polen der Beschreibung und der Bezeichnung; sie haben ganz sicher eine gewisse Verbindung zu dem, was sie benennen, aber weder ganz im Sinne der Bezeichnung noch ganz im Sinne der Beschreibung: es ist eine ganz besondere Verbindung.²²⁶

Sieht man die Signatur folglich als dynamische Linie, die weder innen noch außen zu sein scheint, verweist sie, wie bei Cherry, auf eine oszillierende Grenze, die abgrenzend wirkt, jedoch die Möglichkeit des In-Bezug-Setzens bestehen lässt und einen Diskurs eröffnet, in welchem zwei oder mehrere Autoren nicht in einen Widerspruch treten müssen, sondern durch eine gemeinsame Signatur einen demokratischen Anspruch auf Autorschaft

²²⁵ Foucault (1969/1974) 2000, S. 210.

²²⁶ Ebd., S. 208.

ausformulieren können. Diese Signaturen autorisieren dabei nicht die jeweilige eigene Identität als Schöpfer, sondern repräsentieren den gemeinsamen Diskurs und symbolisieren den demokratischen Anspruch.

An den dargelegten Bedeutungsebenen der Signatur wird deutlich, wie eng Autor und Werk miteinander verschränkt sind, und dass sie als Einheit ein dominantes Ordnungsprinzip der Künste darstellen, das alle anderen Kategorien wie Gattung überlagert.²²⁷ Die Autorität des Künstlers wird durch die Signatur dem Werk eingeschrieben; die Authentifizierung wird über den Produzenten und nicht über das Produzierte geleistet und die Auktorialität wird sichtbar auf das Werk übertragen.²²⁸

Durch Signatur wird Autorschaft gleichsam zur Werkherrschaft und kann auch nur im Zusammenhang mit dem Werk gelesen werden.²²⁹ Der Künstler autorisiert durch die Signatur ein Werk als sein eigenes. Umgekehrt bestätigt das Werk den Künstler als Schöpfer. Somit wird der Verweis auf den Autor zum Material des Werks.

Die Signatur manifestiert zudem die Vollendung des Werks. Damit versteht sich die Signatur auch als Siegel und schließt an die Definition des Werks als geschlossene Einheit an, die einem Urheber zuzuschreiben ist und mit dem zugrunde liegenden Bestreben des Erhaltens einhergeht.

Gerade die aufgeführte enge, wenn auch nicht lineare Beziehung zwischen Autor und Werk begründeten den Verzicht auf Signaturen, wie es

²²⁷ Vgl. Foucault (1969/1974) 2000, S. 202.

²²⁸ Dieser Vorgang wird bei Wetzel kritisch diskutiert, da die ‚signierende Hand‘ mit Auktorialität aufgeladen, die Autorschaft qua Authentizität zum Schöpfertum ‚verklärt‘ wird und damit alltägliche Dinge, wie Duchamps Ready-mades, eine kulturelle Autorität bekommen. Vgl. Wetzel 2006, S. 39.

²²⁹ Obgleich sich der Vorgang der ‚versiegelnden‘ Signatur in der künstlerischen Praxis nicht immer hermetisch zeigte, sind Überarbeitungen bereits signierter Werke sowie die Signatur noch nicht beendeter Werke belegt. Die Künstlergruppe kunstfreiheit.ch verlangt auf ihrer gleichnamigen Internetseite sogar, dass freier Zugang zu bestehenden Werken gewährt werden soll, um diese als Grundlage für neue Werke zu nutzen. Vgl. dazu auch Senn 2008, S. 240-251, hier: S. 240.

Künstlerkollektive in der Regel praktizierten, um den Schöpfermythos sowie das autorzentrierte Wertungsmuster des Kunstkanons zu unterlaufen. Wenn sich zeitgenössische temporäre Kollaborationen einer kollektiven Autorschaft zuordnen lassen, müssten deren Werke daher, wenn überhaupt, mit einem abstrakten ‚Gruppennamen‘, der die Zusammenarbeit betitelt, signiert werden, ohne dabei aber Rückschlüsse auf die einzelnen beteiligten Personen zuzulassen. Hier würden die einzelnen Autoren als Kooperateure nicht im Gemeinschaftswerk sichtbar werden – die Form der kollektiven Autorschaft bliebe auf diese Weise gewahrt.

Eine weitere, stärker kontextualisierende Möglichkeit bestünde darin, die Signatur mit einem abstrakten ‚Firmennamen‘ in Kombination mit den Namen der Künstler auszuführen, wie beispielsweise bereits bei Max Ernst und Hans Arp, deren *FATAGAGA*-Collage hier zu nennen ist. So wurde das Blatt „physiomythologisches diluvialbild“²³⁰ von 1920, das im Gegensatz zu den anderen Collagen dieser Reihe tatsächlich in Arbeitsteilung von Hans Arp und Max Ernst gefertigt wurde, wie folgt signiert: „legende par ARP Fabrikation Max ERNST“. Diese Signatur wurde dann jedoch nachträglich durchgestrichen und durch den Namen des Kollektivs „FATAGAGA FABrication de TAbbleaux GASométriques ‚GARantie‘ (Inhaber: Arp et Max Ernst)“ ersetzt.²³¹ Die Formierung unter *FATAGAGA* verschleiert damit den inhaltlichen Anteil der beiden Künstler; der Zusatz macht die Autoren als Urheber des Gemeinschaftswerks jedoch sichtbar.

Ebenfalls denkbar wäre eine Signatur mit den jeweiligen Künstlernamen der kollaborierenden Künstler. Eine solche würde zum einen eine heterarchische Herangehensweise vermuten lassen und zum anderen den demokratischen Anteil der Kooperation im Gemeinschaftswerk aufzeigen. Darüber hinaus würde diese Variante das diskursive Potenzial der Kollaborationen in den Fokus rücken und

²³⁰ Zimmer 2002, S. 59.

²³¹ Spies 1974, S. 66.

die immanente Dialogizität des kollaborativen Prozesses betonen.²³² Des Weiteren könnten neben den Autorennamen auch die Handschriften Rückschlüsse auf die jeweiligen Anteile am Werk sichtbar machen – denn die Art und Weise der Signatur eröffnet Rezeptionsmöglichkeiten. Somit zeigt sich die handschriftliche Form der Signatur als die effektivste Möglichkeit der Sichtbarmachung der Kooperateure sowie der Betonung der pluralen Autorschaft. Würden alle beteiligten Künstler, die Gemeinschaftsarbeit handschriftlich signieren, würde dies wiederum der Zuordnung des Werks zur kollektiven Autorschaft, wie auch zur singulären Autorschaft widersprechen. Denn die Kenntlichmachung aller beteiligten Autoren wird sowohl die Idee des aus sich selbst schöpfenden Genies als auch die Idee des übergeordneten Kollektivs, in dem der einzelne hinter das Werk zurücktritt, unterlaufen. Folglich würde eine Signatur aller beteiligten Autoren die Frage nach der konkreten Form der Autorschaft aufwerfen.²³³

3.2 Stil

Künstlerische Authentizität basiert nicht auf wahrhafter Selbstoffenbarung, sondern ist vielmehr davon abhängig, ob der Künstler seinen eigenen individuellen Stil hat;²³⁴

Auf formaler Ebene ist neben dem Verweis auf den Künstler anhand von Signatur und Namen die Frage nach Bestand und Sichtbarkeit der individuellen künstlerischen Position in Form des Stils von zentraler Bedeutung.

Doch was meint Stil eigentlich? Der gängigste Stilbegriff kann bei Wenninger gefunden werden, die Stil als Verbindung von taxonomischen und

²³² Vgl. dazu im Zusammenhang der Signatur als Bildinhalt bei Gludovatz 2011, S. 22.

²³³ Dass dies durchaus im Selbstverständnis kollaborierender Künstler verankert sein könnte, lässt sich bereits hier dadurch belegen, dass etwa *Guyton Walker* mit der Namensgebung der eigentlich eigenständigen Kollaboration einen eindeutigen Bezug zu den beteiligten Künstlern nehmen und so die Kooperation von individuellen Autoren bereits sichtbar wird.

²³⁴ Vgl. Wenninger 2009, S. 177.

generativen Kriterien skizziert.²³⁵ Stil wird so zum einen aus der Position des Betrachters konstruiert, der sich in seinen Überlegungen an der Einordnung der Stilmerkmale, wie Künstler, Strömung oder Epoche, orientiert. Diesen Weg schlägt auch die klassische ikonologische Analyse ein, wie sie im fünften Kapitel der vorliegenden Arbeit an den Werken der Kooperationen vorgenommen wird. Die generative Konzeption des Stilbegriffs verweist auf das idiosynkratische Moment des Künstlers, dessen ureigenen Stil. Dabei soll dieser Ansatz nicht ausschließen, dass der Stil auch erst gefunden werden und sich im Laufe einer Künstlerkarriere entwickeln und verändern kann. Auch das ‚(Eigen-)Plagiat‘ kann formal als Ausdruck des Stils gelesen werden.²³⁶

Der individuelle Stil findet somit als konzeptuelles Konstrukt Ausdruck in der Disposition, wie gemalt wird, und wie sich dies im Werk manifestiert. Dabei lässt sich ein Stil nicht nur an der individuellen Handschrift des Künstlers ablesen, sondern zeigt sich auch bei der Wahl und Bearbeitung von Material oder Sujet. Hierbei spielt auch die Einheit des Stils eine gewisse Rolle, der die künstlerische Authentizität zwar bedingt, aber nicht ausschließlich konstituiert.²³⁷

Um auf der Ebene des Stils eine Sichtbarkeit der Autoren zu erschließen, muss der Stil für die Künstler signifikant, im Kunstkanon bekannt und dabei unverwechselbar sein. So könnte der Ursprung im jeweiligen Künstlersubjekt nachvollziehbar gestaltet werden.²³⁸

Die Forderung eines charakteristischen Stils, anhand dessen die Zuschreibung des Werks zu seinem Künstler gewährleistet wird, ist den im Verlauf dieser Forschungsarbeit zu analysierenden Kollaborationen grundsätzlich zu eigen, da diese Zusammenarbeiten von Künstlern eingegangen

²³⁵ Vgl. Wenninger 2009, S. 48.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 47f.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 52ff.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 49. Darauf, dass dies nicht in jedem Fall als gesichert gilt, wenn z. B. die Form des Eigen-Plagiats als künstlerische Strategie Anwendung findet, sowie auf weitere Einschränkungen weist Wenninger in ihrer Untersuchung hin. Da diese jedoch in keinem der gewählten Beispiele Anwendung findet, wird im Folgenden am Gedanken der Authentifizierung aufgrund von stilistischen Merkmalen festgehalten.

wurden, welche mit ihrem signifikanten Einzelstil bereits rezipiert wurden. Wenn die beteiligten Künstler in der Kollaboration anhand ikonologisch analysierbarer stilistischer Merkmale im Gemeinschaftswerk sichtbar werden – das bedeutet konkret, wenn der Ausdruck anhand von Sujet, Technik oder Material der jeweiligen künstlerischen Position zuzuschreiben ist –, wäre bereits bewiesen, dass die analysierten Kollaborationen nicht der kollektiven Autorschaft zugeschrieben werden können, da die Künstler mit ihren eigenen Positionen im Werk sichtbar bleiben und nicht zugunsten eines gemeinschaftlichen Ausdrucks dahinter zurücktreten.

Der Ebene des individuellen Stils wohnt aber auch eine inhaltliche Dimension inne. Denn wenn es um Stil geht, geht es immer auch um das, was oftmals als ‚wahre Kunst‘ von ‚wahren Künstlern‘ verstanden wird. Ein solcher ‚wahrer‘ Künstler ist dabei nach Wenninger jemand, der mit einer großen Ernsthaftigkeit an sein Werk geht, einen eigenen Stil formuliert oder sich in seiner Kunst immer wieder mit der Findung neuer Wege und Problemlösungen auseinandersetzt und gerade nicht erprobte und erfolgsgarantierende Ausdruckweisen künstlerischer Darstellung vorzieht.²³⁹ Der individuelle Stil als ikonologischer Parameter verweist damit auf eine weitere inhaltliche Ebene die der Authentizität. Denn der individuelle Stil, die einzigartige künstlerische Position hat nicht nur künstlerische Relevanz, sondern wird auch als Ausdruck des ‚wahren‘ Künstlersubjekts gelesen, das sich künstlerisch authentisch zeigt.²⁴⁰

3.3 Künstlerische Authentizität

Ein Begriff, der sich in der Debatte um Autorschaft auffällig oft findet, ist der Begriff der Authentizität. Neben dem Ausrufen des ‚Zeitalter[s] der Authentizität‘²⁴¹ von Charles Taylor, Sozialtheoretiker und Philosoph, sowie der

²³⁹ Vgl. Wenninger 2009, S. 176ff.

²⁴⁰ Vgl. Schopenhauer (1851) 1947, S. 547 bei Wenninger 2009, S. 47.

²⁴¹ Vgl. Taylor 2007.

Forderung von Alessandro Ferrara, „Authentizität als Leitwort für das Projekt der Moderne in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“²⁴² zu setzen, lassen die in den letzten Jahren angeregt geführten Diskussionen um Authentizität und Echtheit darauf schließen, dass der Begriff Authentizität als Schlüsselbegriff der Postmoderne zu werten ist und dem Nachweis des sichtbaren Künstlers im Werk dienen könnte. Mehr noch: Nach Caduff scheint der Begriff der Authentizität die Leerstelle füllen zu müssen, die der Tod des Autors geschaffen hat.²⁴³ Wenninger hingegen sieht die Frage nach Authentizität als Weiterführung der Diskussion, die dort ansetzt, wo die Frage nach Autorschaft aufhört.

Authentizität und Autorschaft sind dabei aber keineswegs Kategorien, die unabhängig voneinander stehen, sondern durch ein zentrales Element verbunden werden: das der Autorität. Denn „Authentizität ist keine Frage der Faktizität oder Realität. Es ist eine Frage der Autorität.“²⁴⁴ Dieses bindende Glied zeigt auf, dass eine Diskussion sehr wohl über den Schöpfermythos hinausgehen kann, da eine Autorität nicht zwangsläufig nur von einem Autor in Anspruch genommen werden kann. Autorität kann hier vielmehr als Funktion und Anspruch des Diskursgebers gesehen werden, wie es auch von Foucault nahegelegt wurde, der zugleich forderte, dass eine nachvollziehbare Einheit durch die Funktion ‚Autor‘ geschaffen werden sollte, wie sie auch in der bildenden Kunst vorzufinden ist, wenn Authentizität für einen individuellen und authentischen künstlerischen Ausdruck und damit für den Künstler als Diskursgeber steht.²⁴⁵

²⁴² Vgl. Knaller/Müller 2006, S. 8.

²⁴³ Caduff 2008, S. 12.

²⁴⁴ Bei Wetzels 2006, S. 42.

²⁴⁵ Anzumerken ist, dass das Wort ‚Authentizität‘ seit Ende des 18. Jahrhunderts und bis heute im alltäglichen Sprachgebrauch synonym mit Originalität und Echtheit verwendet wird. Ein authentisches Werk meint ein Original und eben keine Kopie oder Fälschung. Die Frage nach Authentizität im Kontext der Zuschreibung und des Nachweises der ‚Echtheit‘ wurde im Kunstdiskurs durch Winckelmann eingeführt. Der Prozess der Authentifizierung meint gemeinhin die eindeutige Zuschreibung eines Bildwerkes zu einem bestimmten Künstler oder zu einer expliziten und definierten Epoche oder künstlerischen Strömung. Funk und Krämer folgern jedoch aus der postmodernen Problematik des Verlustes des tatsächlich Echten, wie sie Benjamin formuliert hat, dass die strikte binäre Trennung zwischen Original und Fälschung in der bildenden Kunst hinfällig wird. Vgl. Funk/Krämer 2010, S. 13.

Etymologisch kann das Wort Authentizität vom lateinischen *authenticus* abgeleitet werden, das „eigenhändig, verbürgt“ bedeutet. Darüber hinaus kann es auch auf das griechische Wort *authéntes* zurückgeführt werden, das „Ausführer, Selbstherr“ meint und seinerseits mit dem Wort „Urheber“ gleichzusetzen ist.²⁴⁶ Somit ist der Begriff der Authentizität auf die Gewährleistung der Echtheit einer schriftlichen Überlieferung zurückzuführen. Authentizität bestätigt also die Intention des Textes, die der des Urhebers entspricht. Sie verweist auf die künstlerische Position und ihre Nachvollziehbarkeit und stellt damit das unverfälschte Eigene in den Vordergrund.

Ein Künstler gilt als authentisch, wenn er sich nicht instrumentalisieren lässt, sondern in seinem Ausdruck und Stil ‚unhintergebar‘ bleibt.²⁴⁷ Damit müsste ein Künstler also auch im Gemeinschaftswerk seinem eigenen Stil ‚treu‘ bleiben und mit seiner individuellen Position, trotz des Kollektiven, in das er eintritt, Bestand haben. Zu betonen ist hier, dass die beiden Aspekte Künstler und Werk nicht polar entgegengesetzt, sondern voneinander abhängig sind: Ein Künstler, der in seinen Werken nicht die eigene Position zum Ausdruck bringen kann, verliert ebenso an Authentizität, wie es einem epigonalen Werk widerfährt. Künstlerische Authentizität in der ‚subjektiven Dimension‘²⁴⁸ könnte also nach Wenninger in der ‚Treue zum eigenen künstlerischen Selbst‘ und in einem integren Kunstschaffen liegen.

Dass sich die Wertung von Authentizität in der Gegenwart grundsätzlich ambivalent zeigt, kann anhand folgender Position der Diskussion veranschaulicht werden: Michael Wetzel gesteht Authentizität gar die Rolle einer Prämisse der Moderne zu, wenn er fordert, anzuerkennen, dass es „moderner“ Kunst grundsätzlich um absolute Originalität und Authentizität“ gehe.²⁴⁹ Doch dieser Meinung widerspricht das sich bei genauerer Analyse

²⁴⁶ Röttgers/Reinhard 2005, S. 40-65, S. 40.

²⁴⁷ Vgl. Funk/Krämer 2011.

²⁴⁸ Wenninger 2009, S. 37.

²⁴⁹ Ebd., S. 30.

zeigende Paradox, welches der Begriffsdefinition und -erklärung von Authentizität immanent ist. Echtheit würde in diesem Fall nicht mehr als mimetischer, konkreter und wahrer Abdruck der abgebildeten Wirklichkeitswelt begriffen, sondern als bewusstes ‚künstlerisches Konzept‘ verstanden werden.²⁵⁰ Dem Ansatz, dass Authentizität als ein ästhetisches Konzept einer Epoche ausformuliert und umgesetzt wird, kann nicht ohne Einwand gefolgt werden. Authentizität kann nicht als dedizierte Strategie eingesetzt werden, sondern ist als genereller ethischer Anspruch zu verstehen, der nicht zuletzt auch durch die Rezipienten formuliert wird, die ein ‚wahres‘ Werk erwarten. Der Künstler muss authentisch agieren, um authentische Werke zu schaffen. Diese Meinung formuliert auch Jochen Mecke, der die Ansicht vertritt, dass es unmöglich sei, „authentisch zu sein und gleichzeitig als solches zu erscheinen.“²⁵¹ Authentisch meint also mehr als nur Originalität und Unverwechselbarkeit, und ein authentisches Werk muss demzufolge mehr sein als nur ‚echt‘.²⁵² Authentizität kann vielmehr als selbstbestimmter Akt angesehen werden, bei dem sich die Künstler nicht vorherrschender Kategorien unterordnen, sondern etwas Originäres und Freies, im Sinne der eigenen Vorstellung und des eigenen Stils – ohne Einschränkungen durch auferlegte Reglements oder Trends –, schaffen wollen.

Diese Forderung nach dem ‚unverfälschten Eigenen‘ kritisiert wiederum Alessandro Ferrara,²⁵³ der ein Problem in der nicht vorhandenen Trennschärfe und Definition des Begriffs der künstlerischen Authentizität sieht. Durch dieses Defizit sowie seinen inflationären Gebrauch wird der Begriff „zum Relikt einer längst obsolet gewordenen Konzeption künstlerischen Schaffens, trivialisiert zu ästhetischer Folklore.“²⁵⁴

²⁵⁰ Dieser ‚Paradigmenwechsel‘ kann auch an Publikationen wie dem von Erika Fischer-Lichte herausgegebenen Sammelband *Inszenierung von Authentizität* abgelesen werden. Vgl. Fischer-Lichte 2007.

²⁵¹ Mecke 2006, S. 94.

²⁵² Vgl. Wenninger 2009, S. 177.

²⁵³ Vgl. ebd. S. 9.

²⁵⁴ Wenninger 2009, S. 9.

Diese Kritik kann auch als Reaktion auf den sich etablierenden Trend der bebilderten (Auto-)Biografien von Künstlern – die an *Home Stories* erinnern – gelesen werden. Diese sind neben Interviews in Kunstzeitschriften und Publikumsmedien in den letzten Jahren zum populären Mittel geworden, um dem Wunsch der Selbstdarstellung seitens der Künstler sowie ebenso dem Wunsch des Publikums, Einblicke in das künstlerische Schaffen oder gar in das ‚Innerste‘ eines Künstlers zu erhalten, zu entsprechen. Denn diese Einblicke könnten als Nachweis dafür dienen, dass der künstlerische Ausdruck tatsächlich unverfälscht und idiosynkratisch ist. Mit diesem Trend zu (auto-)biografischen Offenbarungen und Einblicken geht „das Selbstverständnis des neuzeitlichen Subjekts als – etymologisch gesprochen – ‚selbstgesetzgebendes‘ und ‚echt seiendes‘ Wesen einher.“²⁵⁵ Dass diese Art der Authentifizierung nicht unumstritten ist, zeigt auch die in den letzten Jahren in der Literaturwissenschaft entbrannte Debatte über die Qualitäten autobiografischer Werke, die indes die Gefahr aufzeigen, dass Authentizität mit Aufrichtigkeit gleichgesetzt wird und sich damit auf den reinen Selbstaussdruck reduziert. Hier zeichnet sich bereits eine reziproke Beziehung zwischen Kunst und Leben ab, also eine wechselseitige Beeinflussung zwischen dem Künstler und seiner künstlerischen Produktion. Es steht dabei vor allem die Frage nach der ‚Autonomie und Identität‘ in der Kunst im Mittelpunkt, da, nach Eberhard Ostermann, die zunehmende Ästhetisierung der Lebensbereiche einerseits und die Entgrenzung der Künste andererseits zu beobachten sind.²⁵⁶

In der kunsthistorischen Diskussion kann künstlerische Authentizität als rezeptionsästhetischer Wertbegriff Anwendung finden – auch wenn er weiterhin kritisch zu hinterfragen ist. Schiebt man den Fokus der Diskussion von Authentizität weg von der ‚authentischen Identität‘ des Künstlers hin zu einem ‚authentischen Werk‘, kann dies einen Raum eröffnen, der den Begriff von

²⁵⁵ Wetzel 1985, S. 7.

²⁵⁶ Vgl. dazu Ostermann 2002, S. 11.

seiner Subjektivität löst und den Fokus auf das künstlerische Objekt richtet. Denn die Authentizität eines Werks zeigt sich wiederum in der Möglichkeit der Zuordnung zu einem Künstler oder Autor. Dieser ist durch seine individuelle Position, seinen Stil und Ausdruck als ‚Authentizitätsgarant‘ gesetzt.²⁵⁷

Dabei fordert künstlerische Authentizität ein wichtiges Kriterium ein: die Treue zum Werk und zur künstlerischen Praxis. Damit ist gemeint, dass ein jeder Künstler bei der Schaffung eines Werkes stets auf die spezifischen Anforderungen – das heißt im vorliegenden Kontext: auf die künstlerische Auseinandersetzung mit einem Partner – eingehen muss und sich nicht einfach nach ‚Schema F‘ bewährter Stile und Gestaltungselemente bedienen soll, um so im Werkprozess als Künstler authentisch zu bleiben.²⁵⁸ Die Betonung der kreativen Autonomie funktioniert laut Wetzel auf Basis der Negation von „Nachahmung oder Mimesis, an deren Stelle die originell-kreative Bildungs- oder Einbildungskraft tritt“,²⁵⁹ welche im Werk sichtbar werden muss.

Bei der konkreten Umsetzung künstlerischer Zusammenarbeiten würde dies eine reine Addition der Stile bedeuten, die dann zwar Rückschlüsse auf die Autoren zuließe, jedoch nicht mehr als authentisch gewertet werden könnte. Denn Authentizität gelingt immer beiläufig, niemals als kalkuliertes Ergebnis.²⁶⁰ Wenninger schlägt hier das Hilfswort des *commitments* vor, was mit ‚übereinkommen‘ übersetzt werden könnte, und welches die schon beschriebene ‚Treue zur eigenen Position‘ sowie eine dezidierte Haltung zur künstlerischen Praxis beinhaltet.²⁶¹ Dies wäre also eine der Voraussetzungen für Kollaborationen, um damit der Echtheit der jeweils solitären Positionen Rechnung tragen zu können.

²⁵⁷ Vgl. Knaller 2006, S. 22.

²⁵⁸ Wenninger 2009, S. 22f.

²⁵⁹ Wetzel 2001, S. 494.

²⁶⁰ Vgl. Mecke 2006, S. 82-114, hier: S. 93.

²⁶¹ Wenninger 2009, S. 22.

Mit Blick auf die Formfindung betonte bereits Claus Grimm, dass Authentizität und Eigenhändigkeit dabei nicht deckungsgleich sein müssen.²⁶² Seit jeher gab es Bilder, die in Werkstätten in kooperativen und oftmals innerhalb des Schaffensprozesses in getrennten Arbeitsschritten entstanden sind, und die dennoch als authentisch sowie einem Maler zuordenbar galten. Wo es um Meisterwerke und ihre Zuschreibung geht, muss also dringend ein Umdenken stattfinden. Diese Forderung wird von Grimm zwar im Kontext der Zuschreibung von Werken zu einem einzelnen Maler angewandt, von der Problematik der ‚Eigenhändigkeit‘ ausgehend lassen sich aber dennoch Rückschlüsse auf das Verständnis von Authentizität in Kooperationen ziehen. Denn auch in der Kooperation kann eine Möglichkeit geschaffen werden, dass selbst die nicht eigenhändige Ausführung der Gesamtkomposition keine Kollision mit der authentischen Darstellung der künstlerischen Position verursacht, sofern die grundsätzliche gemeinsame Absicht der Kollaborationspartner in der Darstellung erkennbar bleibt.

Auch Arthur Coleman Danto stellt fest, dass ein kollaboratives Werk nicht aus einer Hand stammen muss und dennoch authentisch sein kann. Er entwickelte zudem eine formale Logik, anhand derer Arbeiten kategorisiert werden konnten, die aufgrund einer so engen Verzahnung zweier Künstlerindividuen nicht mehr unterschieden werden können. Eine Arbeit von Künstler A kann somit auch eine Arbeit von Künstler B oder von AB sein. Die Formeln lauteten:

$$(A \text{ oder } B)\text{s Arbeit} = \text{Arbeit [AB]}$$

$$A\text{s Arbeit} = \text{Arbeit [AB]}$$

$$B\text{s Arbeit} = \text{Arbeit [AB]}^{263}$$

Dabei muss ein Werk nicht einmal gleichzeitig gemeinsam erarbeitet werden, sondern allein die geistige Einheit reicht aus, um eine disjunktive

²⁶² Grimm 1993, S. 631-648, hier: S. 631.

²⁶³ Zimmer 2002, S. 97.

Gemeinschaftsarbeit zu schaffen.²⁶⁴ Denn den beteiligten Künstlern kommt in der Kollaboration eine Doppelrolle zu: Sie agieren zum einen als ausführende Autoren, und zum anderen bedingen die Interaktion sowie das Reagieren im Werkprozess auch in gewisser Hinsicht die Rolle des Rezipienten. Im Zusammenhang mit dem von Barthes und Foucault dekonstruierten Verständnis vom und postulierten Tod des Autors bleibt hinsichtlich der Darstellung oder Thematisierung des eigenen Ichs oder der eigenen Geschichte nur der Rückschluss, dass jedes kulturelle Produkt – ausgehend vom Text, aber auch in der bildenden Kunst – stets nur ein offener Vorschlag einer Lesart ist.²⁶⁵ So ist es der Rezipient, welcher – der Theorie des Tods des Autors folgend – die Authentifizierung sowohl einer generellen als auch einer (auto-)biografischen Darstellung vornimmt und bewertet.

In der Rolle des ‚Rezipienten‘ kann der ‚Mit-Autor‘ durch seine kognitiven Fähigkeiten eine ‚diskursive Welt‘ durch unterschiedliche Weisen der Symbolisierung sowie der Interpretation und Verwendung von Symbolen erzeugen. Das bedeutet, dass die beteiligten Künstler durch konzeptuelles und kreatives Handeln auch innerhalb eines gemeinsamen Diskurses weitere individuelle Bedeutungsrahmen erzeugen können, die nicht im Widerspruch zueinander stehen. Sie müssen auch nicht deckungsgleich und können dennoch wahr und authentisch sein. Authentizität wird erst durch den Betrachter oder eben durch den am Gemeinschaftswerk beteiligten Kooperationspartner und dessen Akzeptanz des Gezeigten legitimiert – was dem von Wenninger eingeforderten *commitment* entspricht.

Konjunktive Arbeiten hingegen sind nach Danto Werke, bei denen die Mitarbeit aller Beteiligten Voraussetzung ist: (A und B)s Arbeit = Arbeit [AB].²⁶⁶ Hier liegt also ein gemeinsamer Arbeitsprozess in einem gemeinsamen

²⁶⁴ Als Beispiel wird der enge Austausch zwischen Pablo Picasso und George Braque genannt, der schließlich zur Entwicklung des Kubismus führte. Vgl. ebd.

²⁶⁵ Vgl. Funk/Krämer 2011, S. 10.

²⁶⁶ Zimmer 2002, S. 97.

Raum zur gleichen Zeit am gleichen Werk vor. Inwiefern die Arbeiten der temporären Kollaborationen konjunktive oder disjunktive Arbeiten sind, soll Gegenstand der Kapitel 4 und 5 sein.

Die kollaborative Zusammenarbeit und das Einlassen auf den Tatbestand der Zusammenarbeit prägen also den Stil und verweisen gerade deswegen auf die Authentizität des Künstlers. Doch gerade das Kunstideal der Moderne steht im Widerspruch zu diesem Umstand, da es seinen Fokus stärker auf die Entstehung als den Ausdruck der Darstellung richtet.²⁶⁷ Grimm betont: „Als überzeitlich bis in die Gegenwart eindrucksvolle Kunstwerke sind gerade solche eines dichten und klaren Ausdrucks aufgrund einer möglichst bruchlosen gestalterischen Umsetzung empfunden worden.“²⁶⁸ Diese bruchlose Umsetzung kann dabei in einem formalen oder inhaltlich geschlossenen Werk zum Ausdruck kommen, an dessen Entstehung jedoch mehrere Hände beteiligt waren. Die Hände bleiben sichtbar und bilden so im Werk ein authentisches Hybrid, das Höller wie folgt definiert: „gemischt, aus Verschiedenem zusammengesetzt“ demnach entstehe ein Hybrid immer in Zwischenräumen von „Eigene[m]“ und „Andere[m]“.²⁶⁹ Dabei ist besonders hervorzuheben, dass sich Hybride, wie sie innerhalb der Tier- und Pflanzenzüchtung beobachtet werden können, gerade dadurch auszeichnen, dass sie Kombinationen aus Eigenschaften und Merkmale aufweisen, die als eigenständig identifizierbar und auf die jeweilige Quelle zurückführbar sind.²⁷⁰ Hybridisierung lässt sich als ein Prozess des Unterscheidens beschreiben, in dem beide Seiten zu Wort kommen. Es gilt in hybriden Werken von Kooperationen also eher das ‚Sowohl-als-auch‘ als das ‚Entweder-oder‘. Das gemeinschaftliche Arbeiten schafft so eine Verbindung von ursprünglich getrennten Kontexten und Bereichen zu einem Neuen, das gerade nicht die Auflösung der einzelnen Elemente bewirkt, sondern deren

²⁶⁷ Vgl. Grimm 1993, S. 631.

²⁶⁸ Vgl. ebd.

²⁶⁹ Höller 2014, S. 118-122, hier: S. 119. Bei Höller wird Hybridität im Kontext von Identitätsfindung im Bezugsrahmen des Kolonialismus diskutiert.

²⁷⁰ Schneider 1997, S. 13-66, hier: S. 18.

Verhältnis im Gesamtgefüge sichtbar macht und somit als ein geschlossenes und authentisches Werk Gestalt annimmt.²⁷¹ Jeder Künstler agiert authentisch und dennoch kann eine Diffusion der in der Kooperation agierenden Einzelkünstler stattfinden.²⁷² In der Kooperation heißt das, dass zwar ein jeder Künstler sichtbar bleibt, dabei aber das Moment der Zusammenarbeit auch in formaler, inhaltlicher oder materialästhetischer Art und Weise zum Ausdruck gebracht werden kann.

Authentizität ist also nicht zwangsläufig auf die reine Faktizität beschränkt; vielmehr stellt sich das ‚Gefühl des Authentischen‘ ein, ein offenes, aber nicht wahlloses Verhältnis zur Wirklichkeit. Dabei zeigt sich das Authentische auf intentionaler Ebene des Produzenten bzw. Künstlers und autorisiert damit das Produzierte als authentisch.²⁷³ Das Authentische ist das bindende Glied, „in dem gewissermaßen die Relation zwischen allgemeinen Prinzipien und individueller Repräsentation geregelt ist“.²⁷⁴

Im Hinblick auf den künstlerischen Aspekt wird vor allem die von Theodor W. Adorno vertretene Auffassung des Authentizitätsbegriffs relevant. So wird Echtheit zum Paradox zwischen „ästhetischer Kategorie, die auf künstlerischen Operationen beruht und zugleich Utopien des Ursprünglichen, Reinen, Wahrhaftigen und Originalen nährt.“²⁷⁵ Der konstruktivistische Aspekt ist hierbei entscheidend. Um authentisch zu sein, müssen die manifestierten Dispositive des Stils in einem signifikanten Anteil der Formfindung – sowohl im Einzel- als auch in einem Gemeinschaftswerk – zur Anwendung und zum Ausdruck kommen, um anhand eines Vergleichs Rückschlüsse auf die Authentizität der Einzelkünstler in kollaborativen Werken ziehen zu können.

²⁷¹ Vgl. Reck 1997, S. 91-117, hier: S. 91.

²⁷² Hiermit wird auch Wenningers Kritik gefolgt, nach welcher stilistische Unverwechselbarkeit keine notwendige Bedingung von Authentizität darstelle.

²⁷³ Vgl. Wetzel 2006, S. 41.

²⁷⁴ Wetzel 2001, S. 494.

²⁷⁵ Zeller 2010, S. 20.

Dieser sichtbare Nachweis würde eine authentische Position konstituieren, die, wie der Verweis durch die Signatur, zum einen die singuläre und zum anderen auch die kooperative Position oder Stimme ausbilden würde. Ob sich diese Positionen in den Gemeinschaftswerken der gewählten Beispiele als solche artikulieren, soll nun untersucht werden. So wird überprüft, ob sich Autorschaft in temporären Kollaborationen in einer pluralen Form gestaltet, und ob eine kollektive Autorschaft ausgeschlossen werden muss.

4 Kollaborative Kreativität: Der künstlerische Prozess der ausgewählten Zusammenarbeiten

Kollaboration bedeutet Geheimnisse untereinander auszutauschen.²⁷⁶

Im vorangegangenen Kapitel wurde dargelegt, auf welchen möglichen Ebenen Autoren in kollaborativen Werken sichtbar sein und werden können. Um sich vor allem der Frage nach der künstlerischen Authentizität zu nähern, ist neben der Untersuchung der Werke selbst auch der kollaborative künstlerische Prozess aufschlussreich, denn etwaige Absprachen, Regeln oder vorab bestimmte künstlerische Kompositionen könnten der Authentizität mitunter zuwiderlaufen. Daher wird im Folgenden überprüft, ob die beteiligten Künstler sichtbar und authentisch – im Sinne des geforderten *commitments* von Wenninger – im Werkprozess auftreten.

Aufgrund der hohen Komplexität und der Variantenvielfalt von temporären Künstlerkooperationen ist, wie bereits erwähnt, keine allumfassende Kategorisierung möglich. Um sich der Fragestellung nach Form der Autorschaft in temporären künstlerischen Zusammenarbeiten der zeitgenössischen Kunst jedoch zu nähern, wurden Kollaborationen gewählt, die in unterschiedlichen Modi bezüglich des Formfindungsprozesses agieren und verschiedene Aspekte von temporären Kollaborationen in den Fokus rücken.²⁷⁷ Die formale Analyse soll zudem zeigen, dass zwar die äußere Form der Kollaboration in allen Beispielen geteilt wird, diese jedoch auf prozessualer und inhaltlicher Ebene unterschiedliche künstlerische Positionen oder Strategien verhandeln, um so eine möglichst hohe Anschlussfähigkeit an die gewonnenen Forschungsergebnisse zu gewährleisten. Der Gang der Untersuchung folgt dabei vom Entschluss der Künstler zur Kooperation über die zeitlichen und räumlichen Bedingungen der Zusammenarbeit bis hin zur Analyse der Gewichtung, der Grenzen und des

²⁷⁶ Schneider 2008, S. 172.

²⁷⁷ Zur Auswahl siehe auch Kapitel 1.3.

möglichen Potenzials von Interaktion und Dialog in der zeitgenössischen Kollaboration sowie der Gewichtung der Temporalität im Werkprozess.

4.1 Zusammen ist man weniger allein: Der Entschluss

Die Gründe für einen Entschluss zweier oder mehrerer Künstler, sich zu einer temporären Kollaboration zusammenzuschließen, sind so verschieden wie die einzelnen Künstler selbst. Vorteile und Beweggründe für eine temporäre Kollaboration können neue Inspirationen durch das Interagieren mit einem Künstlerkollegen, der Wunsch nach einem Experimentierpartner oder das Zusammenlagern der Kräfte für die gemeinsame Durchsetzung einer künstlerischen Vorstellung sein.

Da die Zusammenarbeit von Künstlern, die Kollaboration mehrerer Identitäten und das kooperative künstlerische Produzieren im Hinblick auf die eigene künstlerische Handschrift mitunter aber problematisch sein können, ist es umso erstaunlicher, dass sich zwei ausgewiesene Individualistinnen wie Tracey Emin²⁷⁸ und Louise Bourgeois²⁷⁹ (Abb. 1) im Rahmen von *DO NOT ABANDON ME* zu einer künstlerischen Kooperation zusammengeschlossen haben.²⁸⁰ Die Künstlerinnen, die fast eine Generation trennt, wurden 2002 durch den gemeinsamen Freund und Kunstkritiker Stuart Morgan miteinander bekannt gemacht. Seit diesem ersten Treffen entwickelten sie einen losen freundschaftlichen Austausch, der bei Tracey Emin eine tiefe Bewunderung für

²⁷⁸ Geb. 1963 in Croydon, London; lebt und arbeitet in London.

²⁷⁹ Geb. 1911 in Paris; gest. am 31. Mai 2010 in New York.

²⁸⁰ Die Sonderstellung, die diese Kollaboration in der aktuellen Kunstgeschichte einnimmt, wurde auch bei der Durchsicht der Rezeption in Fach- und Publikumsmedien deutlich. So ist oftmals zu lesen, dass Emins Kunst durch Kooperationen geadelt werde, dass sie die künstlerisch deutlich „Unterlegene“ sei, und daher ihre Kunst an Seriosität gewinne, was noch vor einiger Zeit unvorstellbar gewesen sei. Sicherlich bildet die Seltenheit, mit der Louise Bourgeois Kooperationen mit anderen Künstlern eingegangen ist, ein Argument für diese Sichtweise. Es ist jedoch durchaus notwendig, das Verhältnis der beiden differenzierter zu betrachten, um die Bedeutung des kollektiven Schaffens und dessen Auswirkungen auf die beiden Künstlerinnen und ihre künstlerische Identität zu erfassen.

die ältere Louise Bourgeois auslöste.²⁸¹ Diese Bewunderung lässt sich in Emins Werk *The Older Woman* (2005) etwa in dem folgenden Satz wiederfinden: „I think my Dad should have gone out with someone older like Louise, Louise Bourgeois.“²⁸² Auch betonte Emin stets in Interviews, welche Ehre diese Zusammenarbeit für sie bedeute: „It’s an accolade as I feel Louise was holding a baton that I should take, in terms of passing the work on to me. Not many people want to collaborate with me.“²⁸³

Tracey Emin war das erste Mal 1995 im Zuge der von Stuart Morgan kuratierten Ausstellung *Rites of Passage* in der Tate Gallery auf Louise Bourgeois aufmerksam geworden.²⁸⁴ Sie vermutete zu dem Zeitpunkt jedoch noch, dass sich hinter dem Namen eine junge, aufstrebende Künstlerin verberge²⁸⁵ – und beschäftigte sich erst daraufhin näher mit Bourgeois und ihren Werken: „I looked at Louise Bourgeois’ work for years trying to work out what I really thought about it. Why is it so good? Because of the honesty.“²⁸⁶

Für Louise Bourgeois hingegen war der Artikel in der Zeitschrift *Parkett* aus dem Jahr 2008, in welchem Tracey Emin über sie schrieb, ausschlaggebend, ihr Interesse an einer Zusammenarbeit zu bekunden.²⁸⁷ Auch in diesem Artikel wurde deutlich, wie groß Emins Bewunderung für die französisch-amerikanische Künstlerin war.²⁸⁸ Bei einem Treffen 2009 in ihrem New Yorker Haus schlug Bourgeois der Britin schlussendlich vor, zusammenzuarbeiten, wobei zu diesem Zeitpunkt noch nicht festgelegt war, in welcher Art und Weise die Kollaboration inhaltlich und formal umgesetzt werden sollte. Die Zusammenarbeit *DO NOT*

²⁸¹ Storr 2008, S. 52.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Harris 2010, S. 84.

²⁸⁴ Tracey Emin hat in einem Interview von einer Ausstellung in der Tate Gallery gesprochen; es muss sich um die Gruppenausstellung *Rites of Passage* 1995 in der Tate Britain handeln, da diese die einzige Ausstellung Louise Bourgeois’ in der Tate Britain in den 1990er Jahren in London war.

²⁸⁵ Vgl. Mair, 2010.

²⁸⁶ Vgl. Akbar 2011, S. 18-19, hier: S. 19.

²⁸⁷ Vgl. Emin 2008, S. 28-33.

²⁸⁸ Vgl. Akbar 2011, S. 18f.

ABANDON ME wurde im März 2011 bei *Hauser & Wirth* in London und zuvor im Dezember 2010 im *Gallery Nitsch Project Room* in New York gezeigt

Enger und mannigfacher zeigt sich die Verbindung von Jonathan Meese²⁸⁹ und Albert Oehlen²⁹⁰ (Abb. 2), die neben einem freundschaftlichen Verhältnis – sie kennen sich seit 1999 – auch die gemeinsame Galerie *CFA Contemporary Fine Arts* in Berlin verbindet. Beiden ist das Zusammenarbeiten nicht neu. Jonathan Meese hat bereits als junger Künstler mit der Gruppe *Akademie Isotrop* Einblicke in die künstlerische Zusammenarbeit gewonnen und ist mit einer Vielzahl an Künstlerkollegen Kooperationen eingegangen, wie etwa mit Daniel Richter oder Tal R.²⁹¹ Es fällt auf, dass Meese als Kollaborationspartner häufig ältere, erfahrenere Kollegen wählt, denen er offenkundig tiefe Bewunderung zollt.²⁹² Diese ‚Heroen‘ sind für ihn:

Kapitäne auf Geisterschiffen. Man trifft sich auf dem Meer, tauscht Proviant aus und dann geht man wieder seiner Wege. Meistens haben sie irgendetwas dabei, irgendein Gewürz, das ich nicht kannte. Das schmeißen die dann rüber und ich kann es benutzen.²⁹³

Auch für Albert Oehlen sind Gemeinschaftswerke ein bekanntes Konzept, da solche im Umfeld der *Jungen Wilden* regelmäßig umgesetzt wurden. Oehlen arbeitete in den 1980er Jahren unter anderem mit Georg Herold und Martin Kippenberger zusammen. Nach Gabriele Feulner stehe die künstlerische Arbeitsweise von Oehlen sogar sinnbildlich „für eine Kooperation der Künstler

²⁸⁹ Geb. 1970 in Tokyo; lebt und arbeitet in Berlin.

²⁹⁰ Geb. 1954 in Krefeld; lebt und arbeitet in Gais.

²⁹¹ Welche Bedeutung Zusammenarbeiten im Einzelœuvre von Jonathan Meese haben, konnte in der Ausstellung *Mama Johnny* 2006 in den Deichtorhallen gesehen werden. Hier wurden an der Außenwand des Hallenraumes sowie in den seitlichen Kabinetten ausschließlich Gemeinschaftsarbeiten mit Künstlerfreunden gezeigt.

²⁹² Abzulesen etwa an dem Projekt *Sherwood Forest*, das eine 20-teilige Porträtserie Immendorffs zeigt, in nur drei Sitzungen von Meese gemalt, und in der dieser seinen Respekt und seine Huldigung für Immendorff zum Ausdruck bringt. Diese Bewunderung könnte sich auch in dem Titel der Zusammenarbeit mit Daniel Richter zeigen, „Die Peitsche der Erinnerung“, die sich möglicherweise an den Titel der LP *Die Rache der Erinnerung* anlehnt, die Albert Oehlen 1984 zusammen mit seinem Bruder Markus Oehlen, A.R. Penck, Martin Kippenberger, Jörg Immendorff und Werner Büttner aufgenommen hat.

²⁹³ Kat. Wien 2007, S. 22f.

und der Vernetzung der Künste untereinander und mit den ‚neuen Medien‘²⁹⁴. Auf die Frage, ob es in der Zusammenarbeit mit Jonathan Meese Unterschiede im Vergleich zu Zusammenarbeiten mit Martin Kippenberger oder Georg Herold gab, antwortete Oehlen im Interview: „Jawohl. Mit Georg Herold und Martin Kippenberger war es ein Experimentieren, während Meese und ich wussten, was zu tun war.“²⁹⁵

Die Idee der künstlerischen Zusammenarbeit von Meese und Oehlen entstand nach Angaben der beiden bereits bei einem ihrer ersten Zusammentreffen. Dieser Aspekt sowie die Aussage, dass Künstlerkooperationen „von Zeit zu Zeit für Meese geeignet“²⁹⁶ und so als wiederkehrendes Element Teil seiner eigenen Position geworden sind, sind insofern interessant, als sie der Vermutung Pamela C. Scorzins widersprechen, nach welcher eine Zusammenarbeit der beiden Künstler von der Galerie intendiert wurde und eben keine persönliche Verbindung zwischen den beiden bestehen würde, was der künstlerischen Authentizität zuwiderlaufen würde.²⁹⁷ Darüber hinaus ist es für Jonathan Meese zentral, dass sich die beteiligten Kooperateure gegenseitig Respekt zollen, und dass die Freiheit und die Möglichkeit der gemeinsamen Kunstausbübung nicht durch Strategien oder vorgesetzte Themen beeinflusst werden:²⁹⁸ „Das Thema ergibt sich immer aus der Tatsache, daß man gemeinsam spielt, loslegt und agiert. Manchmal weiß man metabolischst im Voraus, worum es gehen könnte, dann entwickelt es sich.“²⁹⁹

Für Jonathan Meese liegt der Mehrwert einer Kooperation vor allem in der Möglichkeit, das Spielerische in der Kunst mit einem Spielpartner zu entfalten, sich in ihm zu spiegeln und so die eigene Position zu hinterfragen und zu

²⁹⁴ Feulner 2010, S. 346.

²⁹⁵ Interview Oehlen 2016.

²⁹⁶ Interview Meese 2016.

²⁹⁷ „Etwas gezügelt hat ihn hier allein nur noch die – wohl durch einflußreiche Galeristen vermittelte und forcierte – jüngste Zusammenarbeit mit einem ‚Altmeister‘ jener Neuen Wilden“. Vgl. Scorzin 2006, S. 10.

²⁹⁸ Diese Prämissen zeigen sich auch in den Zusammenarbeiten mit Daniel Richter oder Tal R. Vor allem zu Daniel Richter pflegt Meese ein enges freundschaftliches Verhältnis und nicht zuletzt befinden sich die Galerien der beiden Künstler in direkter Nachbarschaft in Berlin.

²⁹⁹ Interview Meese 2016.

erweitern.³⁰⁰ Dies bestätigt auch Oehlen, wenn er den Schlüssel für eine gelungene Zusammenarbeit in den Freiräumen sieht, die die Künstler erst finden und gewähren müssen. Denn obwohl Oehlen und Meese einander kannten, es thematische Überschneidungen gab und das gemeinsame Schaffen von Bildinhalten für die beiden kein Novum darstellte, hatte Albert Oehlen zu Beginn gewisse Schwierigkeiten mit der Zusammenarbeit. So gab er in einem Interview zu, dass er nicht von Anfang an einen Bezug zur Kunst von Jonathan Meese herstellen konnte.³⁰¹ Nach Angaben von Oehlen und Meese war es ein längerer Prozess, bis ein gemeinsames Bild entstand, in dem beide Künstler ihre Positionen und Ansichten wiedergefunden haben:

Ich glaube, es hat ab dem Zeitpunkt angefangen zu funktionieren, wo wir uns gegenseitig eine Last abgenommen haben. Wo ich Jonathan die Möglichkeit gegeben habe, ein Ungeheuer in die Mitte der Landschaft zu setzen. Und wo mir die Möglichkeit gegeben war, Pimmel im Bild zu haben, ohne sie selber malen zu müssen.³⁰²

Dabei verlangt Jonathan Meese vollstes Vertrauen in das künstlerische Potenzial und in die Unantastbarkeit der Kunst. Die Frage, ob bestimmte Themen, wie Identifikation, eine Rolle in den Kollaborationen spielen, lässt Meese unbeantwortet und weist auf den Wunsch nach einem reinen künstlerischen Ausdruck hin, der den von ihm eingegangenen Kollaborationen zugrunde liegt:

Bei Meese weiß der Mitarbeitende, daß es nur um Kunst geht, also um Spiel. Meese trägt Masken und liebt das Maskenspiel. Meese erlaubt den Mitspielenden[,] jede Maske zu tragen. Kunst ist der Chef und verteilt Spielzeug, auch der Mensch ist Spielzeug der Kunst. Meese liebt die Erzrolle ‚Spielkunst‘. Bei Meese ist ‚Ideologielosigkeit‘ garantiert.³⁰³

³⁰⁰ Zum Spielerischen in der Gemeinschaftsarbeit siehe auch Zimmer 2002, S. 110ff.

³⁰¹ „Als ich das erste Mal etwas von ihm gesehen habe, eine Ausstellung in Sankt Gallen war das, mochte ich es nicht. Allerdings deshalb, das muß ich dazusagen, weil ich es nicht verstanden habe. Er hatte einen Riesenwust aus Material herangeschafft, und es ging um die Verbindung von dem Film ‚Full Metal Jacket‘ zum Thema Krieg. Ich war damals für solche Spitzfindigkeiten noch nicht reif. Ich fand es stumpf.“, Albert Oehlen bei Adorján 2004, S. 75.

³⁰² Ebd. S. 78.

³⁰³ Zimmer 2002, S. 3.

Jonathan Meese tritt damit in eine geistige Verwandtschaft zu Foucault, der das ‚Schreiben‘, also das künstlerische Schaffen, welches an die Stelle des Autors tritt, als Spiel ansieht: „Das Schreiben entwickelt sich wie ein Spiel, das zwangsläufig seine Regeln überschreitet und so nach außen tritt.“³⁰⁴

Dieser ‚spielerische‘ Ansatz, der sich auf die offene Form und nicht auf die Frage nach Seriosität der Kooperation bezieht, scheint auch für Albert Oehlen einen gewissen Reiz für die Zusammenarbeit ausgemacht zu haben. So schreibt er im Hinblick auf die wiederkehrende Thematisierung von nationalsozialistischen Symbolen bei Meese: „Das ist eine Erlösung von dieser Wichtigtuerei, wie sie ein Anselm Kiefer betreibt, Meese arbeitet diese ganzen beladenen Themen ab, damit man es wieder locker nehmen kann.“³⁰⁵ Diese Herangehensweise lässt sich auch in Oehlers Œuvre finden, der sich mitunter ebenfalls mit dem Nationalsozialismus beschäftigte und zu Beginn der 1980er Jahre versuchte, „Malerei wieder möglich zu machen, indem man ihr Inhalte zumutet, die sie gar nicht verkraften kann“.³⁰⁶ Beispiele hierfür sind seine Werke *Morgenlicht fällt ins Führerhauptquartier* von 1982 aus der Spiegelserie oder *Adolf-Hitler-Brücke, Krefeld* von 1984. Hierzu erklärte Oehlen, „dass an dem beladensten Symbol überhaupt am besten zu klären sei, ob Kunst überhaupt einen Inhalt haben könne; und wenn ja zu welchen Bedingungen.“³⁰⁷

Die bestehende Freundschaft war auch der Ursprung der Zusammenarbeit von Wade Guyton³⁰⁸ und Kelley Walker³⁰⁹. Beide Künstler stammen aus Tennessee und kennen sich schon seit mehreren Jahren. Sie haben bereits dort zusammengearbeitet und halfen sich nach eigenen Angaben gegenseitig beim

³⁰⁴ Foucault (1969/1974) 2000, S. 203.

³⁰⁵ Mack 2004.

³⁰⁶ Dickhoff 1991, S. 10.

³⁰⁷ Diederichsen 1992, S. 36.

³⁰⁸ Geb. 1972 in Hammond, Indiana; lebt und arbeitet in New York. Wade Guyton ist neben der Kooperation mit Kelley Walker auch noch Teil des *Continuous Project*. Dieses Kollektiv besteht aus Bettina Funcke, Seth Price, Joseph Logan – und eben Wade Guyton – und ist ebenfalls eine Kooperation, die sich aus Freundschaft und gemeinsamer Arbeit ergab.

³⁰⁹ Geb. 1969 in Columbus, Georgia; lebt und arbeitet in New York.

Installieren ihrer Ausstellungen. So hatte sich eine enge Freundschaft entwickelt. Offiziell zum ersten Mal als Kooperateure aufgetreten sind die beiden Künstler 2004 in einer Ausstellung in der Galerie *Midway Contemporary Art* in St. Paul, Minnesota, die den abstrakten, an einen Blindtext erinnernden, Titel *XXXXX BBB XXXXXFFFFFF FFFF* trug. Wade Guyton wurde damals eingeladen, die Ausstellung zu bespielen, war sich jedoch unsicher, ob er diese Show alleine mit seinen Werken bestreiten wolle. Stattdessen schlug er dem Galeristen John Rasmussen vor, in Kollaboration mit einem Kollegen, Kelley Walker, die Ausstellung zu gestalten.

I was invited for a solo exhibition at a space called Midway about a decade ago and I didn't feel like doing a show of my work and thought it would be more fun to work on something with Kelley. So[,] we started collaborating. It continued for almost ten years.³¹⁰

Wade Guyton arbeitete zu diesem Zeitpunkt an seinen ‚Drucker-Zeichnungen‘, die die Grenzen von Malerei und Zweidimensionalität infrage stellten. Diese Arbeiten aus Papier bestanden aus mit dem Buchstaben X sowie mit Balken bedruckten Buchseiten, die mit einem handelsüblichen Epson-Drucker produziert wurden (Abb. 3). Hier zeigt sich eine Gemeinsamkeit der beiden künstlerischen Positionen, denn auch Kelley Walker beschäftigte sich zu diesem Zeitpunkt mit Werken, die mithilfe eines technischen Gerätes, in seinem Fall einem Scanner, geschaffen wurden. Seine ‚Zahnpasta-Bilder‘ entstanden aus Fotos, als Bilduntergrund, auf denen Momentaufnahmen von historischen Demonstrationen für die Erhaltung der Menschenrechte, Abbildungen von Naturkatastrophen und andere Großereignisse zu sehen waren. Diese Fotos beschmierte er schließlich mit Zahnpasta, um sie abschließend einzuscannen und so aus den Collagen wiederum eindimensionale Bildwerke zu schaffen (Abb. 4).

Beide Künstler widmen sich mit besonderer Aufmerksamkeit der Verhandlung und Hinterfragung künstlerischer Prozesse und kanonisierter Termini, wie sie im Kunst-, Design- und Werbebereich anzutreffen sind. Das Ausloten von Grenzen

³¹⁰ Interview Guyton 2016.

und Schnittmengen in der bildenden Kunst ist ihnen ebenso gemein, wie der Versuch eben jene Grenzen erweitern. Dieser Ansatz war es denn auch, der den Galeristen John Rasmussen so faszinierte, weil er darin Potenzial sah, dass beide Künstler durch die Kooperation einen wertvollen Beitrag zum grundlegenden Verständnis von künstlerischer Zusammenarbeit leisten könnten.³¹¹

Dass der Zusammenschluss mehr war als ein loses Versuchsobjekt, sondern sich von Beginn an bereits reflektiert mit den Möglichkeiten des künstlerischen Schaffens sowie kanonisierter Parameter von Autorschaft beschäftigte, wird daran deutlich, dass Wade Guyton und Kelley Walker bereits bei ihrer ersten Ausstellung *XXXXX BBB XXXXXFFFFFF FFFF* unter dem Namen einer gemeinschaftlichen Formierung auftraten: *Guyton\Walker*.³¹²

Die Namensgebung *Guyton\Walker* ist dabei in doppelter Hinsicht bemerkenswert: Zum einen schafft sie einen transparenten Bezug zu den beteiligten Künstlern und grenzt sich damit von den klassischen Künstlerkollektiven ab, bei denen die beteiligten Künstler nicht namentlich hervortreten.³¹³ Zum anderen macht sie auf den ersten Blick deutlich, dass es sich hierbei um eine neue künstlerische Position handelt, und es zeigt sich, dass das Gemeinschaftsprojekt *Guyton\Walker* mehr ist als nur eine Versuchsreihe, sondern als eigenes künstlerisches ‚Ego‘ sowohl von den Künstlern als auch von der Öffentlichkeit wahrgenommen wird – und auch so wahrgenommen werden soll. So waren für beide Künstler ideale Voraussetzungen geschaffen, um mit der Gründung der Entität *Guyton\Walker* neue Wege zu beschreiten, die sich auch in einer neuen künstlerischen Position manifestieren und dezidiert nicht den individuellen Positionen der beiden Künstler folgen sollten. Daher

schien es logisch, einige Arbeiten zusammen zu machen und zu versuchen, einen Werkkorpus zu entwickeln, der gegenüber dem individuellen Werk von jedem von uns seine eigene Identität hatte, zu spielen und uns einen neuem

³¹¹ Rasmussen 2005 (a), S. 5-6, hier: S. 5.

³¹² 2015 haben *Guyton\Walker* die Zusammenarbeit beendet.

³¹³ Nach Bankowsky wollten sie damit auch die Marke *Guyton\Walker* betonen und zeigen, dass es kein informeller Verbund ist, sondern eine ernstzunehmende Position. Vgl. Bankowsky 2014, S. 240.

Raum zum Arbeiten zu eröffnen, ja sogar Werke zu schaffen, die denen von Guyton oder denen von Walker zuwiderlaufen.³¹⁴

Da sich beide Künstler in ihren Einzelpositionen mit ‚Drucker-Zeichnungen‘ sowie mit dem Scannen von Bildern und der Transformation von künstlerischen Prozessen beschäftigten, waren die Hinterfragung und die Kritik an der klassischen Malerei vor dem Hintergrund des gesteigerten Anspruchs des ‚Ausnahmestands der Zusammenarbeit‘ als gemeinsames Thema der Kollaboration ein logischer gedanklicher Schritt – erklärt Kelley Walker:³¹⁵ So wurden die Möglichkeiten und Grenzen von ‚Druckerzeugnissen‘ sowie die Frage nach dem ‚Wesen und der Produktion von Malerei‘³¹⁶ zu Grundfragen, welche die beiden Künstler ihrer Zusammenarbeit zugrunde legten.

Sowohl Wade als auch ich hatten in unseren jeweiligen individuellen Werken mit gedrucktem Material gearbeitet, und dies Material schien uns eine Möglichkeit zu bieten, auf Ähnlichkeiten hinzuweisen und zugleich Unterschiede innerhalb unserer eigenen Werke miteinander zu verbinden.³¹⁷

Obwohl sich beide Künstler mit den Möglichkeiten und Grenzen der Arbeitsprozess innerhalb einer künstlerischen Kooperation auseinandergesetzt hatten, gab es auch immer wieder Schwierigkeiten – sowohl zwischenmenschlich als auch im Prozess selbst.

Eine Schwierigkeit stellte für Wade Guyton die Fehleranfälligkeit durch das parallele Arbeiten in einem Computerprogramm sowie durch das digitale Versenden und Empfangen von Dateien dar. Diese häufig auftretenden Fehlerquellen würde Wade Guyton nach eigener Aussage in seinen Einzelwerken nicht akzeptieren.³¹⁸ Dennoch ließen *Guyton\Walker* den Dingen oft ihren Lauf und akzeptierten, wenn das Werk aufgrund dieser Fehler am Ende etwas ganz Anderes wurde als ursprünglich gedacht.³¹⁹

³¹⁴ Schumacher 2006, S. 84.

³¹⁵ Rasmussen 2005 (b), S. 43-54, hier: S. 43.

³¹⁶ Bankowsky 2014, S. 236.

³¹⁷ Schumacher 2006, S. 80.

³¹⁸ Vgl. Kuo 2011.

³¹⁹ Ein Beispiel hierfür ist etwa der Katalogtitel *The Failever of Judgement*, der Resultat eines Tippfehlers war; ursprünglich sollte der Titel „The Failure of Judgement“ lauten. Auch der

Der Entschluss, den Scanner mit der Malerei zu verbinden, entsprang der parallelen Beschäftigung der beiden Künstler mit diesem Gerät. Die Einführung und Auslotung der Verwendungsmöglichkeiten von technischen Hilfsmitteln in der klassischen Disziplin der Malerei bereiteten auch den Boden und schufen nicht zuletzt die Notwendigkeit, sich mit den bisher selbstverständlich, aber konventionell genutzten Computerprogrammen wie Photoshop auf völlig neue Weise zu befassen und sie auf ihr innovatives Anwendungspotenzial hin zu überprüfen.³²⁰ Denn diese Computerprogramme werden gemeinhin nicht gemeinschaftlich genutzt. Durch die Zusammenarbeit fingen die Künstler an auch auf Ebene des ‚Werkzeugs‘ Grenzen zu öffnen.

Im Laufe des Formfindungsprozesses nutzten Wade Guyton und Kelley Walker ihre gemeinsame künstlerische Strategie der digitalen Manipulation und Übertragung von vorgefundenen Bildern anhand von Siebdruckverfahren, Tintenstrahldruckern oder durch das Verwenden von Schablonen und Spraydosen, um diese in eine Serie von neuen Werken – ob in Form von Leinwänden, Skulpturen oder Zeichnungen – zu transferieren. Diese Überführungen zeigten sich bereits in einem der ersten gemeinsam geschaffenen Werke, das den Titel *Genève* (2004, Abb. 5) trägt: Hierfür wurde eine vorgefundene Anzeige des Unternehmens ‚ALG Aeroleasing‘ eingescannt, auf Leinwand gedruckt und im Siebdruckverfahren mit Farbwolken oder einem ‚Ketel-One‘-Schriftzug versehen. Die künstlerische Transformation, Malerei mithilfe von Drucktechnik auf Leinwand zu bannen, stellt bis heute eines der elementarsten Verfahren in der kollaborativen Praxis der beiden Amerikaner dar.

Ähnlicher Techniken als gemeinstiftende Elemente und Anreiz für den Entschluss zur Zusammenarbeit haben sich auch die *3 Hamburger Frauen*, bestehend aus Ergül Cengiz,³²¹ Henrieke Ribbe³²² und Kathrin Wolf³²³ (Abb. 6),

Titel ihrer ersten Ausstellung *XXXXX BBB XXXXXFFFFFF FFFF* war zunächst lediglich als Blindtext für die Druckerzeugnisse gedacht. Vgl. Burton 2005, S. 36.

³²⁰ Kuo 2011.

³²¹ Geb. 1975 in Moosburg; lebt und arbeitet in München und Istanbul.

bedient. Darüber hinaus verbindet aber auch das hier als letztes Beispiel untersuchte Trio *3 Hamburger Frauen* eine lange währende Freundschaft, die auf die gemeinsame Studienzeit an der *Hochschule für bildende Künste Hamburg* zurückgeht. Anlässlich einer Einladung der Projektgalerie *Lassie* in Wien 2004 schufen sie ihr erstes Gemeinschaftswerk (Abb. 7) und beschlossen, im Zuge dieser Einladung auch ihrer Zusammenarbeit einen Namen zu geben. Dieser sollte schlicht darauf verweisen, was sie waren: *3 Hamburger Frauen*.

Die Frage nach dem ‚Wer‘, nach der Identität, ist auch auf inhaltlicher Ebene in den gemeinschaftlichen Werken der drei Künstlerinnen verortet und eines der bestimmenden Themen. So inszenieren sich die *3 Hamburger Frauen* auf ihren übergroßen Wandportraits stets selbst als schwesterliche Gruppierung und in unterschiedlichen Rollen und stellen damit die eigenen Identitäten in den Mittelpunkt. Auch wenn die Selbstdarstellungen von konkret bis emblematisch variieren, bleiben die drei Frauen in ihren Persönlichkeiten klar und eindeutig zuweis- und erkennbar (Abb. 8). Die Darstellung der drei Autorinnen als fester Teil des Bildinhaltes sowie der klare Verweis des Namens der Kooperation *3 Hamburger Frauen* machen deutlich, dass es der Kollaboration ein zentrales Anliegen ist, offenzulegen und darzustellen, wer hier spricht.

Die Präsenz im Werk betont dabei nicht nur den erwünschten Verweis auf die Schöpferinnen, sondern zeigt durch die dargestellten Rollen, welche stets im Kontext der Präsentation zu verorten sind, auch die Auseinandersetzung sowie den Diskurs der Künstlerinnen auf, den diese vor und während ihres Schaffensprozesses führen. Dieser Diskurs sowie die Auseinandersetzung mit den Kooperationspartnerinnen sind für Kathrin Wolf, Henrieke Ribbe und Ergül Cengiz grundlegend und gewähren ihnen auch für ihre individuellen Karrieren neue Möglichkeiten. Für die drei Künstlerinnen stellt die gemeinsame Arbeit eine Chance dar, damit sie nicht Gefahr laufen, in eine eindimensionale Sicht auf das

³²² Geb. 1979 in Hannover; lebt und arbeitet in Berlin.

³²³ Geb. 1974 in Ruit; lebt und arbeitet in Hamburg.

Selbst zu verfallen, sondern einer solchen vielmehr zu entfliehen.³²⁴ Cengiz beschreibt das Potenzial der Kollaboration wie folgt: „Man wächst aneinander und entwickelt sich zusammen und kann das wieder für die eigene Arbeit als Gewinn mitnehmen.“³²⁵

Dass die temporären Kollaborationen auch als zentral für das individuelle künstlerische Schaffen wahrgenommen werden und wichtige Impulse für den eigenen kreativen Prozess geben, bestätigten alle der befragten Künstler. Ergül Cengiz beschreibt diese Impulse als neue kooperative Räume, in denen jedoch vor allem auch eine Weiterentwicklung als Einzelkünstler stattfinden kann:

Kollaborationen bieten Freiräume. Ich kann sehr viel offener mit meiner eigenen künstlerischen Identität verhandeln, schärfe mich und nehme viel mit. Ich habe mich auch durch die Kooperationen weiterentwickelt.³²⁶

Und auch Jonathan Meese sieht in der Form von künstlerischen Zusammenarbeiten ein Potenzial, das perspektivisch auf die eigene Position rückzuwirken und diese bereichern zu vermag. So stellt er fest:

Zusammenarbeiten mit anderen Menschen erzeugt Zukunft, wenn von sich abgesehen wird und Respekt herrscht. Man lernt Techniken, Materialien und neue Gegenstände kennen. Mitspielende erzeugen Spielrichtungen, wie beim Billard.³²⁷

Auffällig ist, dass temporäre Zusammenarbeiten oftmals mit einer kleineren Anzahl an Kollaborateuren stattfinden. Auf die Frage, warum die Kollaborationen meist nur mit einem oder, im Fall der *3 Hamburger Frauen*, mit zwei weiteren Künstlern vonstattengehen und eben nicht in einer Gruppe, antwortete Ergül Cengiz, dass wenig Künstler wirklich bereit sind, sich in einen kollaborativen Werkprozess zu begeben: „Wir würden uns schon vorstellen

³²⁴ Zechlin 2011, S. 12-13, hier: S. 12.

³²⁵ Interview Cengiz 2017.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Interview Meese 2016.

können, noch weitere Künstler aufzunehmen, aber die Bereitschaft dazu muss da sein und ich merke schon, dass das nicht immer der Fall ist.“³²⁸

Jonathan Meese hat zudem darauf hingewiesen, dass man vor allem in älteren Jahren in der eigenen künstlerischen Position hermetischer werde, und beschreibt diesen Umstand wie folgt:

Wenn man länger dabei ist und du älter wirst, wird man hermetischer und entgruppt sich. Heute sind Künstlerkooperationen sehr viel schwieriger, da man schon so viel erledigt hat und man keine Zeit mehr findet, sich auf neue Leute einzulassen, man würde eher mit denen arbeiten, mit denen man bereits gespielt hat.³²⁹

In allen Kollaborationen zeigt sich, dass die Künstler Treue zu sich selbst bewiesen, und dass hinter den Kooperationen kein Kalkül steht, sondern vielmehr Verbindungen, die auf persönlicher Ebene, aber auch auf künstlerischen und inhaltlichen Gemeinsamkeiten gründen. Diese Übereinstimmungen ließen schließlich den Entschluss der Künstler reifen, sich in Kooperationen zusammenzutun. In keinem der untersuchten Beispiele war der Zusammenschluss durch eine wie auch immer geartete Notwendigkeit bedingt.

Betont wurden in den Interviews zudem auch der Freiraum, den die Künstler in den Kollaborationen spüren, sowie die Möglichkeiten, die sie für sich als individuelle Identitäten darin sehen. Da die hier aufgezeigten und gewählten Beispiele Zusammenschlüsse von Künstlern darstellen, die jeweils mit einer eigenen künstlerischen Position in der Kunst vertreten sind, kann die Kooperation auch als weitere Ebene, ja eher als Medium des eigenen

³²⁸ Interview Cengiz 2017. Ergül Cengiz hat im geführten Interview zudem auf einen weiteren limitierenden Faktor hingewiesen, nämlich, dass die Zusammenarbeit nicht immer leicht ist, auch wenn der Entschluss, kooperativ an einem Werk zu arbeiten, gemeinsam gefasst wurde. Ergül Cengiz erinnert sich: „Wir haben auch einmal mit unserem Professor Gunnar Resse zusammengearbeitet. Die Kollaboration verlief nicht ganz glücklich, da Gunnar nicht wollte, dass man seine ‚Werke‘ übermalt [...]das Werk trug dann den Namen: ‚Für immer schlimmer.‘“ Vgl. Interview Cengiz 2017.

³²⁹ Interview Meese 2016.

künstlerischen Ausdrucks angesehen werden und eine hohe künstlerische Authentizität aufweisen.³³⁰

4.2 Von tatsächlichen und gedanklichen neuen Räumen

It has been a struggle to figure out how to collaborate; how an artwork operates in the world; how paintings made by two people differ from those made by one artist; how to undermine conventional ways of reading ‚content‘ while also being productive. I‘m hoping the work really opens up some spaces.³³¹

Nachdem der Entschluss zur Zusammenarbeit gefasst wurde, schließen sich in Theorie und Praxis von temporären Kollaborationen ganz konkrete Fragen der Umsetzung an: Es muss geklärt werden, wann, über welchen Zeitraum, in welchen Modi und vor allem wo gemeinsam gearbeitet werden kann und soll. Da, wie bereits betont, jeder Künstler auf eine eigene Karriere zurückblicken kann, bietet sich folglich auch meist eine Auswahl an Ateliers oder Räumen an, in denen die kooperierenden Künstler zusammentreffen und arbeiten können.

Die *3 Hamburger Frauen* arbeiten ausschließlich gemeinsam und auftragsbezogen und damit nie an ein und demselben Ort sowie immer auf wenige Tage begrenzt. Durch die räumliche und zeitliche Trennung von der eigenen Karriere und von ihren jeweiligen Ateliers, fällt es den Künstlerinnen unter diesem ‚Deckmantel‘ der Kooperation leichter, sich auszuprobieren – so

³³⁰ Vgl. auch Bacharach/Booth/Fjærestad 2016, S. 2: „[I]t also makes collaborations, for the very first time, a choice for any individual artist, at any time, under any circumstances. No longer a mere means to an end, and not necessarily influenced by political or philosophical convictions or status quo, the choice to collaborate is a deliberate artistic choice. Collaboration, in other words, is now part of the medium of art-making, an artistic end in itself.“

³³¹ Wade Guyton bei Rasmussen 2005 (b), S. 53.

beschreibt es Ergül Cengiz – und die eigene Identität im Wechselspiel zu den anderen beiden Künstlerinnen zu verhandeln.³³²

Darüber hinaus spielt das räumliche Umfeld der Ausstellung auch für die konkrete Ausgestaltung ihrer Arbeiten eine große Rolle. Werden die 3 *Hamburger Frauen* zu einer Ausstellung eingeladen, besteht der erste Schritt der künstlerischen Formfindung darin, sich intensiv mit dem Raum und der Örtlichkeit auseinanderzusetzen. Grundlegend sind den Arbeitsweisen der drei Künstlerinnen Fragen nach der räumlichen Veränderung von Lebenswelten und ihrer Ästhetisierung, die Erforschung von Raumprozessen und -konstellationen, und das Analysieren und Visualisieren von Verortungsmechanismen immanent. Daher bedingt jeder Raum durch die architektonischen Voraussetzungen zum einen nicht nur stets eine bestimmte Wahrnehmung der Wandarbeiten der drei Künstlerinnen, sondern impliziert zum anderen auch bestimmte Themen in ihrem künstlerischen Ausdruck, die einen direkten Einfluss auf das zu wählende Sujet haben.

Die Wahl der äußeren Form des Wandbilds als Gemeinschaftsarbeit hat Tradition. So lassen sich bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts Beispiele von Wandarbeiten, die durch mehrere Künstler ausgeführt wurden, finden.³³³ Ein Grund für eine gemeinschaftliche Bearbeitung einer solchen Fläche kann sicherlich in ihrer Größe liegen, deren Gestaltungsauftrag an eine Werkstatt oder eine Gruppe von Künstlern übermittelt wurde. Zimmer nennt in diesem Zusammenhang eine Tradition, die Wandbilder an sich eher dem Dekor als der Hochkultur zuordnet, womit die Frage nach der Autorschaft in diesen weniger strikt verhandelt und folglich weniger reglementierend wirkt.³³⁴ Wandflächen eröffnen damit als gleichsam demokratische Bildträger schon früh eine Möglichkeit der gemeinsamen Formfindung, die nicht im Widerspruch zur Genieästhetik steht.

³³² Vgl. Interview Cengiz 2017.

³³³ Weitere Beispiele hierfür ebenfalls bei Zimmer 2002.

³³⁴ Vgl. Zimmer 2002, S. 46.

Diese Möglichkeit des ‚überindividuellen‘ Bearbeitens wurde beispielsweise bereits bewusst von Franz Marc³³⁵ und August Macke³³⁶ genutzt, die das Wandbild *Paradies* (1912) zusammen im Atelier von Macke in Bonn fertigten. Macke und Marc schufen damit ein gemeinsames Werk, in dem die einzelnen Positionen der Künstler nicht mehr auszumachen sind. Dass dies durchaus bewusst angelegt war, kann aufgrund späterer Aussagen von Marc vermutet werden. So schrieb er in einem Brief an seine Frau vom 7. April 1915: „Die Kunst ging an der vergiftenden Krankheit des Individualitätskultus zugrunde, am Wichtignehmen des Persönlichen, an der Eitelkeit, davon muß man gänzlich loskommen.“³³⁷

Auch die drei Hamburger Künstlerinnen betonen in ihren Werken die offensichtlichen und überindividuellen Gemeinsamkeiten in ihrer Kunst, präzisieren dann aber die jeweiligen Positionen und stilistischen Differenzen in der jeweiligen subjektiven Bildsprache. Diese bildimmanente Gegenüberstellung und Abgrenzung betont auf der einen Seite die individuellen Singularitäten und gleichzeitig die gemeinsame Handlung, die nicht zuletzt die gewollten Brüche im kompositorischen Gesamtgefüge der Wandbilder wieder nivelliert. Doch im Rahmen eines überindividuell gesetzten Themas arbeitet jede Künstlerin an ihrer ganz eigenen Komposition und Umsetzung. Cengiz betont im Interview: „Die eigene Idee darf dabei immer Bestand haben und wird nie grundsätzlich verändert. Uns geht es nicht um das perfekte ‚Fertigmalen‘. Dinge dürfen auch unfertig bestehen bleiben.“³³⁸

Nach der ersten Auseinandersetzung mit den lokalen und architektonischen Voraussetzungen erfolgen die Recherche und die erste Ideenfindung jeweils alleine und getrennt voneinander. Anschließend werden die

³³⁵ Geb. 1880 in München; gest. 4. März 1916 in Braquis bei Verdun, Frankreich.

³³⁶ Geb. 1887 in Meschede, Hochsauerland; gest. 26. September 1914 bei Perthes-lès-Hurlus, Champagne.

³³⁷ Zimmer 2002, S. 47.

³³⁸ Ebd.

Ideen, Skizzen oder auch Themen hin und her gesandt, und es kommt zu einer Festlegung der Rollen, in denen sich die drei Künstlerinnen stets als Protagonistinnen in ihren narrativen Werken porträtieren. Dieses Porträt ist dann der zentrale Ausgangspunkt für jedes Gemälde, welche alle ausschließlich von Henrieke Ribbe umgesetzt werden, die die Abbildung von Menschen zum zentralen Thema ihres Einzelœuvres gemacht hat, wie es auch die Porträtserie *Kater Holzig*, hier das Beispielfeld *Annie* (Abb. 9), zeigt.³³⁹

Aufbauend auf das Porträt wird das gemeinsam erarbeitete Thema zur Form gebracht. Jede der drei Frauen bringt bei der Gestaltung der temporären Werke die eigenen Fähigkeiten und Vorlieben in das malerische Gesamtprojekt mit ein: Henrieke Ribbe die Figuren, Ergül Cengiz die Hintergründe, Landschaften und Architektur und Kathrin Wolf das verbindende Dekor sowie zeichnerische Elemente. Gleichberechtigt, je nach eigenem Wunsch und ihrer Individualität entsprechend, übernimmt jede von ihnen eine bestimmte Rolle in der Komposition, die sich auch in den eigenen Persönlichkeiten wiederfinden lässt: „Henrieke ist eher emotional, Kathrin sehr direkt, ich eher der vergeistigte Part.“³⁴⁰ Alle drei Künstlerinnen zeigen so auch in der gemeinschaftlichen Produktion ganz deutlich die für sie signifikanten Stile und Positionen ihrer Einzelkarrieren. Gleichzeitig entwickelt sich dadurch eine Bildsprache, die immer wieder neue Facetten der eigenen Position betont.

Im Rahmen dieses kooperativen Vorgehens sind in den letzten Jahren zahlreiche ortsspezifische, temporäre Wandmalereien und Rauminstallation entstanden – wie etwa für die Ausstellung *The History Show* im *Hamburger Kunstverein* vom 28. Januar 2017 bis 2. April 2017, in der die *3 Hamburger Frauen* unter dem Schlagwort ‚Identitäten‘ ein metaphorisch aufgeladenes Wandgemälde schufen, das sich inhaltlich mit den Meilensteinen des Kunstvereins beschäftigt und dessen Geschichte anhand von Collagen darstellt (Abb. 10).

³³⁹ Henrieke Ribbe fertigte in dieser Serie 100 Porträts von den Mitarbeitern des Berliner Clubs *Kater Holzig*.

³⁴⁰ Interview Cengiz 2017.

Eine Ausnahme im kooperativen Œuvre der drei Künstlerinnen stellt die Installation *Diaphanie* (Abb. 11) dar. Für dieses Gemeinschaftswerk wurden von ihnen erstmals in getrennten Prozessen Folien und Tücher bemalt und erst vor Ort in der Galerie Françoise Heitsch anlässlich der Installation der Ausstellung in München zusammengefügt. Wie wichtig der Aspekt der immer neuen räumlichen Anforderungen für die Arbeit der *3 Hamburger Frauen* ist, zeigt sich etwa an der Bemerkung Ergül Cengiz', die verhalten auf die Einladung ihrer Galeristin, eine neue Rauminstallation für die Galerie mit den drei Frauen zu schaffen, reagiert hat: „Ich habe erstmal abgelehnt, die gleiche wiederholende Form wäre nicht spannend.“³⁴¹

Es wird an dieser Stelle deutlich, wie wichtig die konkrete Raumsituation für die Künstlerinnen ist. In ihrem bisherigen Werdegang schufen die *3 Hamburger Frauen* stets zusammen die kollaborativen Wandbilder und arbeiteten dabei immer an einem Ort, was den Voraussetzungen für konjunktive Arbeiten nach Danto entspricht.

Obwohl sie diese Arbeitsweise seit Jahren verfolgen, wählten sie in ihrem Werk *Diaphanie* eine neue Form der Zusammenarbeit: die – nach Danto – disjunktive. Die Installation *Diaphanie* wurde erstmalig nicht gleichzeitig gemeinsam erarbeitet, sondern getrennt voneinander. Jedoch bildet das überindividuelle Thema der raumgreifenden Arbeit ein gedankliches Verbindungsglied, das eine geistige Einheit begründet, in der die Kollaboration auch aus der Distanz zu einer gemeinsamen Form gebracht wurde.

Ein definierter gemeinsamer Ort, nämlich das gemeinsame Atelier in New York, stand in der Zusammenarbeit von *Guyton\Walker* als Werkstätte im Mittelpunkt. An diesem Ort ließen sich Wade Guyton und Kelley Walker immer wieder fotografieren und stellten sich damit in die Tradition, in der das Atelier und die Darstellung der Schaffung künstlerischer Werke als ein eigenes Sujet in der Kunstgeschichte Bestand haben (Abb. 12). Das Atelier als Raum der

³⁴¹ Interview Cengiz 2017.

künstlerischen Gestaltwerdung hat sich als Ordnungseinheit fest in unserem Denken verankert. Bedeutsam wurde das Atelier erst im 19. Jahrhundert, zu dem Zeitpunkt, als die Abhängigkeit der Künstler von den Kritikern und Käufern und damit die Notwendigkeit der Präsentation der eigenen Werke erstarkten.³⁴² Damals griffen viele Künstler das Atelier-Thema auf, um sich durch die Ansichten des künstlerischen Prozesses und des Schaffungsraums in ihrem eigenen Werk als Erschaffer und Genien zu authentifizieren.³⁴³ Bei *Guyton\Walker* wird durch die Darstellung beider beteiligter Künstler zwar die Idee des einsam schaffenden Genius unterlaufen – und damit auch die Idee des singulären Autors –, darüber hinaus aber auch das Konstrukt des Kollektivs, das sich überindividuell zeigen soll. Die Darstellung der beiden Amerikaner im eigenen Atelier betont vielmehr ihre demokratische Teilhabe an den gemeinsamen Werken, welche stets im Hintergrund sichtbar sind und damit ihre kollaborative Autor- oder Komplizenschaft visualisieren.

Der eigentliche Werkprozess konnte bei den beiden amerikanischen Künstlern, obwohl es einen festen Raum gab, dann jedoch durchaus unterschiedlich verlaufen – je nach Werk und den Bedürfnissen der beiden.

In einem Interview von 2009 gaben die Künstler an, dass sie die direkte Zusammenarbeit parallel zu ihren Einzelkarrieren eher selten verfolgten, aber, wenn doch, der Austausch sehr intensiv war, so dass es ihnen in diesen Phasen möglich gewesen sei, eine Vielzahl an Werken zu schaffen und fertigzustellen. Auch wenn der gemeinsame Raum für die Zusammenarbeit gewählt wurde, war es nach Angaben der beiden Künstler nicht nötig, dass beide auch stets anwesend waren.

[W]e've established a vocabulary or a structure that we both know how to manipulate or add to. In some way, we know how to predict the other's response and enter into those rolls as well. Both sets of hands don't need to leave imprints of all the work.³⁴⁴

³⁴² Vgl. Bättschmann 1997, S. 94.

³⁴³ Ebd., S. 95f.

³⁴⁴ Rasmussen 2005 (b), S. 43.

Der künstlerische Prozess scheint sich in diesem Fall zu verselbstständigen. *Guyton\Walker* beschrieben die Zusammenarbeit schon früh als eigene Identität, welche sie selbst als dritte Position ansahen, und die auch ohne ihre jeweilige Beteiligung Form annehmen konnte – was die Künstler jedoch nicht näher exemplifizieren.³⁴⁵

Auch wenn die erste gemeinsame Ausstellung von Guyton und Walker positiv rezipiert wurde, waren sie sich bereits zu diesem Zeitpunkt darüber im Klaren, dass sie die gemeinsame Formfindung weiter ausarbeiten müssen, und dass es „eine Struktur geben müsste, die die Arbeit, sollten wir auf diese Weise weitermachen, abstützen vermag.“³⁴⁶

Dabei war es beiden wichtig, dass sie ein Vokabular entwickeln, das sich grundlegend der Zusammenarbeit zuschreiben lässt und keine reine Addition der einzelnen Positionen oder deren Elemente darstellt.

We were trying to find a form and a vocabulary that was truly collaborative, and not just an ‘exquisite corpse’. [...] We didn’t want the work to have elements that were identifiably Guyton or Walker, but became instead the work of a third artist.³⁴⁷

Im Rahmen ihrer Kooperation hatten sich *Guyton\Walker* auch eingehend mit dem Schweizer Künstlerduo *Fischli/Weiss*³⁴⁸ auseinandergesetzt, die in Interviews von beiden immer wieder als Referenz genannt werden.³⁴⁹ Mit dem Bild *The Inlaws* (2004, Abb. 13), das die Bearbeitung des Bildes *Outlaws* (1984/1985) von *Fischli/Weiss* zeigt, schufen *Guyton\Walker* bereits zu Beginn ihrer gemeinsamen Karriere eine Hommage an die beiden Schweizer und nobilitierten zudem gleichzeitig auch die eigene Kollaboration durch die direkte

³⁴⁵ Kuo 2011.

³⁴⁶ Bankowsky 2014, S. 240.

³⁴⁷ Rasmussen 2005 (b), S. 43.

³⁴⁸ *Fischli/Weiss* waren ein Schweizer Künstlerduo, das aus Peter Fischli (Geb. 1952 in Zürich) und David Weiss (Geb. 1946 in Zürich; gest. 27. April 2012 ebenda) bestand. Die beiden Künstler arbeiteten seit 1979 zusammen.

³⁴⁹ Dass die Schweiz grundsätzlich eine gewisse Faszination auf die beiden amerikanischen Künstler ausübt, kann an zahlreichen Motiven abgelesen werden, die aus einem Katalog stammen, der Schweizer Unternehmen und Touristik bewirbt, wie etwa das bereits erwähnte Bild *Genève* (2004).

Gegenüberstellung mit dem erfolgreichen Duo.³⁵⁰ Nicht zuletzt unterstreicht auch die Ähnlichkeit der Namensgebung die Vorbildfunktion des Schweizer Duos für Wade Guyton und Kelley Walker. Konzeptuell zeigen sich ebenfalls Ähnlichkeiten von *Guyton\Walker* und *Fischli/Weiss*. Denn auch die beiden Schweizer spielen in ihrer Kooperation mit dem Verständnis, der Formen sowie der Grenzen von Autorschaft und räumen darüber hinaus in Interviews ihrer Kooperation ebenfalls eine eigene, zweite Position ein.³⁵¹ *Fischli/Weiss* waren als künstlerische Vorbilder auch im Hinblick auf die kooperative Formfindung für Guyton und Walker zentral. Das Schweizer Duo als bekanntes und geschätztes Beispiel motivierte die beiden, eine Zusammenarbeit einzugehen, da „*Fischli/Weiss* eine seriöse und wichtige Kooperation repräsentieren, Wade und ich mit ihrem Werk vertraut waren und uns ihr Bild erlaubte, mit der Arbeit und dem Experiment [der Zusammenarbeit] zu beginnen.“³⁵²

Das Experimentieren, ob mit Arbeitsmethoden oder Werkzeugen, wurde Teil des gemeinsamen Prozesses. Darüber hinaus versuchten die beiden Künstler auch, bestimmte Arbeitsstrukturen zu entwickeln, um den ‚Inhalt‘ zu begrenzen sowie zu definieren und so zu entscheiden, welche Themen und Formen die Werke haben sollten. Konkrete Inhalte wurden dabei jedoch nicht festgesetzt.

Diese Regeln gaben den Künstlern die Freiheit, die kollaborativen Werke in ihren individuellen Anteilen nach eigenen konzeptionellen Vorstellungen zu

³⁵⁰ Vgl. Burton 2005, S. 29-36, hier: S. 35. Fabrice Stroun sieht zudem in seinem Aufsatz, ebenfalls im Ausstellungskatalog zu *XXXXX BBB XXXXXFFFFFF FFFF*, im gewählten Werk eine Allegorie auf kollaborative Prozesse im Allgemeinen. Diese zeigen sich, wie etwa die aufeinandergestapelten Stühle, in ihrer „intrinsic Instabilität und gleichzeitigen Verspieltheit.“ Vgl. Stroun 2005, S. 13.

³⁵¹ Vgl. Carlson 2009, S. 115-123, hier: S. 123 und auch Rasmussen 2005 (b), S. 48. Darüber hinaus weisen auch *Fischli/Weiss* auf die Entstehung einer dritten Person durch die Kollaboration hin: „Die *Fischli/Weiss*-Produktion, die fast über 40 Jahre funktioniert hat, hat eben damit zu tun, dass es sozusagen zwei Leute sind, die viele Ideen entwickeln, wo man gar nicht mehr weiß, was kommt von wem. Es ist fast ein Drittes, was da entsteht. Fast ein Angriff auf die Idee der Autorenschaft. Schon von Anfang an hat uns das interessiert.“ Vgl. Kasper König Ateliergespräche. Mit Kasper König in Paris, Berlin, New York und der Schweiz, Peter Fischli, Regie: Corinna Belz. Gesendet am 31.1.2016, 11:20 bis 11:45 Uhr, auf ARTE, Dauer: 25 Minuten, Produktion der ARD, Deutschland 2015, Min 7:50.

³⁵² Schumacher 2006, S. 84. Dies zeigte sich bereits in der ersten Ausstellung der beiden Künstler im Jahr 2005.

entwickeln. Anlässlich der Ausstellung im Kunsthaus Bregenz beschreibt Yilmaz Dzwior diese Gründung eines neuen ‚neutralen‘ Raums, einer freien Entität am Beispiel von *Guyton\Walker*, wie folgt:

Vergleichbar ist die so entstehende Differenz mit der des Illeismus, also dem Sprechen von sich selbst in der dritten Person, bei dem das Personalpronomen der dritten Personen Singular oder durch ein Nomen ausgetauscht wird. Dass das Nomen im modernen Sprachgebrauch auch durch eine Marke oder eine Firmenbezeichnung ersetzt werden kann, erscheint mir in Bezug auf *Guyton\Walker* besonders sinnig.³⁵³

Die Gemeinschaftswerke von *Guyton\Walker* zeigen sich, bezieht man sie lediglich auf den gemeinsamen Arbeitsprozess, in einem undefinierten Modus zwischen konjunktiven und disjunktiven Werken, da beide Künstler sowohl vor Ort im gemeinsamen Atelier als auch getrennt voneinander gearbeitet haben. Allerdings wurde deutlich, dass der konzeptuelle Ansatz und das Eröffnen eines neutralen Raums der Entität ein abgegrenztes ‚Gefüge‘ verliehen haben, indem die kollaborativen Werke stets in einer gemeinsamen Absicht entstanden sind und so eines der Kriterien disjunktiver Werke aufweisen.

In unterschiedlichen Raumkonstellationen entstand wiederum der Werkzyklus *Spezialbilder* von Meese und Oehlen. Die großformatigen Werke, die aus Papiercollagen, gestischen Übermalungen und fotografischen Vergrößerungen bestehen, eröffnen Bildwelten, die sich aus figurativen und abstrakten Szenen zusammensetzen, welche mit pastosem Auftrag oder gesprüht auf Leinwänden, Papier und MDF-Platten ausgeführt wurden. Der Collagenstil findet sich bereits im Frühwerk Oehlen und ist auch Teil der künstlerischen Technik Meeses. Die Weiterführung von Computercollagen, gescannten und digitalen Fotos, Grafiken und Schriftelementen ist seit 1998 im Werk Albert Oehlen vertreten; die Verwendung von dieser Art der Collage stellt wiederum ein Novum in der Kunst Meeses dar.

³⁵³ Dzwior 2014, S. 16.

Die beiden Künstler trafen sich seit Beginn der 2000er Jahre über mindestens vier Jahre in regelmäßigen Abständen. Die ersten Werke der Serie, die 2004 unter dem Titel *Spezialbilder* in zwei zeitgleichen Ausstellungen in den Galerien Contemporary Fine Arts – der Galerie von Jonathan Meese und Max Hetzler, des Galeristen von Albert Oehlen – gezeigt wurde, wurden gemeinsam 2001 in Oehlers Kölner Atelier begonnen. In der einwöchigen engen Zusammenarbeit der beiden Künstler entstanden mehrere Papiercollagen, Fotoübermalungen und abstrakte Bilder, die sich als ‚Wasser-Serie‘ umschreiben lassen. Das Fotomaterial, das den Bildhintergrund der Werke darstellt, wurde von Oehlen bereitgestellt. Die Abzüge wurden digital bearbeitet, stark vergrößert und im Ink-Jet-Verfahren auf großformatige Leinwände gedruckt. Die Fotografien, die teilweise aus dem Privatalbum von Oehlers Vater stammen, wurden anschließend von Jonathan Meese be- und übermalt. Meese wiederum fertigte 2002 eine Serie von Porträtbildern an, die von Oehlen bearbeitet und 2003 fertiggestellt wurden. Im Sommer 2003 reiste Meese zu Oehlen in dessen Schweizer Atelier in Gais, wo weitere zehn großformatige kollaborative Arbeiten entstanden. Der Untergrund für die gemeinsamen Übermalungen waren auch hier digitale Fotocollagen von Albert Oehlen. 2004 schufen beide Künstler einen weiteren Zyklus, für welchen Oehlen die Vorlagen in Form von digitalen Fotocollagen lieferte, die dann wiederum von Meese in seinem Berliner Atelier übermalt wurden.³⁵⁴

Die Variation der Form der Zusammenarbeit – vom gemeinsamen Malen in Albert Oehlers Atelier in der Schweiz über den Austausch begonnener Werke zwischen den Studios bis hin zur getrennten Bearbeitung – schlägt sich nach Jonathan Meese auch in den Werken selbst nieder. Meese merkt an, dass verschiedene Orte die Zusammenarbeit ebenso beeinflussen können wie Charakter und Temperamente der Kollaborationspartner.³⁵⁵ Die wechselnden

³⁵⁴ Vgl. Kat. Berlin 2004, S. 24.

³⁵⁵ „Die Art und die Intensivität der Zusammenarbeiten ergeben sich aus den Temperamenten, Stimmungen und Charaktereigenschaften der jeweiligen Mitstreiter. Außerdem sind die jeweiligen Orte, wo man zusammenkommt, entscheidend.“, Interview Meese 2016. Dass die

Modi in der Zusammenarbeit der beiden deutschen Künstler kann analog auch in den verschiedenen Sujets der Kollaboration abgelesen werden und dennoch lassen sich formell keine Unterschiede ausmachen. Auch bei getrennten Arbeitsprozessen zeigen sich die beiden Künstler der Kooperation einander ‚verpflichtet‘ und führen diese Verpflichtung im Sinne des gemeinsamen Ausdrucks in einem abstrakten Raum der Kollaboration aus. Dies wurde auch bereits bei *Guyton\Walker* beobachtet. Nach Danto lassen sich die Bilder der Kollaboration von Albert Oehlen und Jonathan Meese in einem Zwischenstadium – zwischen disjunktiven und konjunktiven Werken – verorten, da diesen nicht nur eine temporäre Auseinandersetzung vor Ort gemein ist, sondern darüber hinaus auch in getrennten Arbeitsprozessen geschaffen wurden.

Die reine geistige Nutzung eines gemeinsamen Raumes aufgrund eines rein getrennten Arbeitsprozesses und damit eine Sonderstellung in den hier gewählten Beispielen vertraten wiederum Louise Bourgeois und Tracey Emin. Diese trafen sich zwar nach ihrer ersten Begegnung 2009 alle sechs Monate in New York, um über die Zusammenarbeit zu sprechen, die Umsetzung erfolgte aber getrennt voneinander. Als Grundlage der Kollaboration wählten die Künstlerinnen Gouachen auf Papier, die von Louise Bourgeois gemalt worden waren. Die Gouachen wurden vorwiegend in monochrom blauen, roten und schwarzen Pigmenten ausgeführt und zeigen männliche und weibliche Torsi. Die Außenlinien der männlichen Torsi wurden darüber hinaus mit schwarzer, die der weiblichen mit roter Kreide umrandet und so akzentuiert. Die Arbeiten wurden nach ihrer Vollendung als *archival prints* bei Dynamix Studio New York³⁵⁶ auf feine Stofftücher gedruckt und an Tracey Emin übermittelt, die sie über einen Zeitraum von zwei Jahren mit Zeichnungen kleiner Figuren und handgeschriebenen Typographien versah. Dabei gab es keine Vorgaben – weder inhaltlich noch technisch. Die Vollendung der Werke durch Tracey Emin nahm einen so langen Zeitraum in Anspruch, weil sich die Britin nach eigenen

Wahl der wechselnden Orte für die Zusammenarbeit dabei nicht völlig zufällig gestaltet war, kann vermutet, jedoch nicht abschließend bestätigt werden.

³⁵⁶ Vgl. Kat. New York 2010, S. 18.

Angaben aus Respekt gegenüber dem Werk von Bourgeois nicht dazu durchringen konnte, die Bilder zu überarbeiten. Daher trug sie die Bilder auf Reisen von Australien nach Frankreich mit sich, um sie immer wieder zu betrachten und schließlich zu bearbeiten.³⁵⁷ Dieser Freiraum, der in Form der getrennten Bearbeitung entstehen konnte, schien für die Künstlerin wichtig zu sein, damit sie eine eigene Herangehensweise an die Gemeinschaftswerke entwickeln konnte.

So kann gerade die enge Auseinandersetzung der beiden Künstlerinnen, die sich in ihrem Ausdruck mit der eigenen Biografie und hier vor allem mit schmerzhaften Momenten beschäftigen, eine zu persönliche Thematik sein, die nicht gemeinsam an einem Ort bearbeitet werden kann; obgleich ein gedanklicher Raum zwischen den beiden Künstlerinnen entstanden ist, der durch Respekt und gemeinsame Themen, und somit eine Berührung der getrennten Gedanken und Formfindungen ermöglicht hat. So sind insgesamt 16 Bilder des Werkzyklus *DO NOT ABANDON ME* entstanden, die in einer Edition von 18 Drucken sowie sechs *artist proofs* gefertigt wurden. Inhaltlich setzen sie sich intensiv mit Verlustängsten sowie dem Thema der eigenen Sexualität und damit den Identitäten der beiden Künstlerinnen auseinander. Die einzelnen Werktitel wurden von Tracey Emin formuliert und beziehen sich stets auf die Inhalte: lakonisch, mitunter sarkastisch im Hinblick auf traumatische Ereignisse, wie dem Verlust eines Kindes in *I lost you* (Abb. 14), oder sexueller Missbrauch in *And so I kissed you* (Abb. 15).

Der Titel der Kollaboration *DO NOT ABANDON ME* stammt von Louise Bourgeois und ist eine Aufforderung, die bereits 1999 als Titel für eine inkarnatfarbene Stoffpuppe verwendet wurde, die eine gebärende Frau mit einem Neugeborenen darstellt, das noch durch die Nabelschnur mit der Mutter verbunden ist (Abb. 16). Darüber hinaus findet sich der Titel auch mehrfach in den Werken Bourgeois' wieder.³⁵⁸ Das Thema scheint also von Bourgeois

³⁵⁷ Vgl. Emin 2010.

³⁵⁸ Vgl. Abbildung Untitled (2006), in Kat. Ausst. Mailand 2010, S. 257.

indirekt vorgegeben zu sein, wenn auch nicht geklärt werden konnte, wann es als Titel für die Ausstellung festgelegt wurde.

Gemäß der Terminologie Dantos entsprechen die kollaborativen Werke von Tracey Emin und Louise Bourgeois am ehesten der disjunktiven Zusammenarbeit, bei der die Gemeinschaftswerke auch durch zeitlich getrennte Arbeitsprozesse entstehen können und die Schaffung einer geistigen Einheit ein zeitgleiches Bearbeiten aufhebt.

Deutlich wurde, dass neben dem konkreten geographischen Raum bei allen untersuchten Künstlern in der Zusammenarbeit noch ein weiterer, abstrakter Raum zu existieren scheint, in dem sich die Künstler emotional und produktiv begegnen und zu einer gemeinsamen Position finden. Es ist der gemeinschaftliche Wirkungsraum einer künstlerischen Zusammenarbeit, in dem selbst bei räumlicher Trennung die Interaktion – wenn auch nur im abstrakten Gedankendialog mit dem Kollaborationspartner und dem Gemeinschaftswerk – eine permanente Einheit entstehen kann. Dieser gemeinsame temporäre Raum wurde nicht zuletzt bei *Guyton\Walker*³⁵⁹ und den *3 Hamburger Frauen* auch durch die Namensgebung evoziert, kann sich aber auch im Titel der Gemeinschaftswerke offenbaren, wie bei Louise Bourgeois und Tracey Emin oder auch bei Jonathan Meese und Albert Oehlen. Diese Formung eines gedanklichen Gemeinschaftsraums ermöglicht die Findung einer gemeinsamen, aus der Kooperation hervorgehenden Position, ohne dass diese Position schon als gesetzter Ausdruck angenommen werden muss, und an welcher die beteiligten Künstler Anteil haben, ohne jedoch determinierend und rein additiv auf die Kollaboration einzuwirken. In der gemeinsamen Arbeit können sich konzeptionelle und reelle Gegensätze zwischen singulärer und gemeinsamer Position aufheben – wie es anhand der vorgestellten Konzepte von Hardt und Negri dargelegt wurde. Die kollaborative Position hat einen eigenen Raum, aber

³⁵⁹ Die Namensgebung war bei Wade Guyton und Kelley Walker ein besonders wichtiges Moment: „It was important to distinguish it as a body of work, an artist, a thinker, a producer itself. A mind of its own, however fragmented it was.“, Guyton 2016, S. 2.

keine Grenzen und wird dadurch handlungsfähig.³⁶⁰

4.3 Interaktion und Dialog als werkimmanente Merkmale

Interaktion vor Ort in Liebe und Demut ist elementar. Wenn Meese mit dem jeweiligen Partner arbeitet, wird die Außenwelt der Realität vergessen und abgeschaltet. Respekt vor der Erzarbeit der Anderen ist das A und O.³⁶¹

Die temporären Kollaborationen der Gegenwartskunst zeigen, wie dargelegt, eine beständige Interaktion im Dialog – ob im gemeinsamen Atelier, beim Austausch von noch unfertigen Werken per E-Mail, Post oder in Gesprächen sowie in E-Mails vor und während der konkreten Formfindung. Dabei kann der Dialog auch innerlich oder nur im gedanklichen Raum der Zusammenarbeit vonstattengehen.³⁶²

Gerade hinsichtlich der gemeinsamen Formfindung vor Ort werden die Künstler gleichzeitig auch zu Rezipienten in der Interaktion mit dem Künstlerkollegen. Diese Interaktion ist grundlegend für die Arbeit am kollaborativen Werk. So auch im Arbeitsprozess der *3 Hamburger Frauen*: Im Laufe des Schaffensprozesses haben sich die drei Künstlerinnen gegenseitig genau beobachtet und so die künstlerische Entwicklung des anderen aufmerksam

³⁶⁰ Vgl. Hardt/Negri 2004, S. 123.

³⁶¹ Interview Meese 2016.

³⁶² Auch wenn die Direktheit der Herangehensweise bei den Kollaborationen variiert, haben alle Künstler bestätigt, dass es keine Absprachen, sondern nur einen freien Gedankenaustausch im Vorfeld und während der Interaktion am Werk gibt. Zu betonen ist aber an dieser Stelle, dass der Dialog, als Mittel zur Absprache unter den Dialogpartnern, von den Künstlern eher als störend empfunden wird. Alle Interviewpartner lehnten die konkrete Absprache bei der Formfindung ab. Meese sagte dazu im Interview: „Meese führt niemals Dialoge. Kunst führt und gibt den Takt vor. Der Kollaborationspartner ist Material der Kunst und jeder Mitspieler lässt die Kunst liebevollst an sich abspielen. Es erfolgt spielerischste Verdichtung, wenn hemmungslos gespielt wird. Material wird gesichtet und verdichtet, aber nicht durch Dialog, sondern durch ‚loslegen‘, man macht einfach ... zu lange nachzudenken bringt nichts, man überwindet seinen Schweinehund und legt los.“, Interview Meese 2016.

verfolgt. In der Interaktion entwickeln sich oftmals völlig neue Ideen, die eher auf das Potenzial des kollaborativen Austauschs zurückzuführen sind als auf die reine Addition der einzelnen Herangehensweisen der Künstler. Die mit *Adobe Photoshop* erstellten Bilddateien, die beispielsweise *Guyton\Walker* am Rechner produzieren und speichern, eröffnen ihnen die Möglichkeiten, diese auf oftmals ganz überraschende Weise zu verwenden, da der Blick des Partners auf die erstellte Datei ein anderer ist als der eigene. Daraus kann sich wiederum eine neue Richtung entwickeln.³⁶³

Diese Veränderungen der eigenen Bilder im Besonderen sowie die Entwicklung der Werkgenese im Allgemeinen fördern auch das Interesse der Künstler an der Zusammenarbeit. Im Hinblick auf Interaktion beschreibt Wade Guyton, dass diese direkt in der Zusammenarbeit, aber auch indirekt mit dem Werk an sich erfolgen kann, indem dieses eine eigene Identität annimmt, die mit den Künstlern gleichsam kommuniziert. Kelley Walker beschreibt die Interaktion in der Zusammenarbeit gar als Identitätswechsel, als Zirkulation des Wissens und der künstlerischen Anteile der beiden Künstler.³⁶⁴

Dass die Zusammenarbeiten eine eigene Stimme, wie es auch schon Rackoll beschrieben hat, entwickeln können, und wie stark diese Stimme ist, wird bei *Guyton\Walker* an der Tatsache deutlich, dass sie ihre Zusammenarbeit von einer eigenen Galerie, der *Greene Naftali Gallery*, vertreten lassen. „Unsere Wahrnehmung der Kunstwelt führt uns zu der Annahme, dass die Sachen zu [einem bestimmten] Zeitpunkt lesbar werden, weil sich eine Galerie daran beteiligt.“³⁶⁵ Den Künstlern war es von Anfang an bewusst, dass sie sich gleichsam als eigene Marke präsentieren, die klar auf die einzelnen Karrieren Bezug nimmt und doch durch das Schriftbild einen Eigennamen präsentiert. Doch nicht immer sind beide im gleichen Maße intensiv mit den

³⁶³ Auf die Rolle der technischen Hilfsmittel wird in Kapitel 5.4 noch einmal dezidiert und vor dem Hintergrund der Akteur-Netzwerk-Theorie eingegangen.

³⁶⁴ Guyton 2016, S. 2.

³⁶⁵ Bankowsky 2014, S. 240.

Gemeinschaftswerken beschäftigt, da beide parallel stets auch die eigene Karriere verfolgen. So fing entweder Wade Guyton oder Kelley Walker mit einem Werk an, und der jeweils andere griff zu einem späteren Zeitpunkt ein, solange, bis beide die Arbeit als abgeschlossen ansahen. Zudem gab es auch Werke, die sich gewissermaßen aus sich selbst heraus entwickelten und sich so fast ohne das aktive Eingreifen der beiden Künstler vervollständigten: „Other times the work had defined its own trajectory so it could complete itself without both of our involvement.“³⁶⁶

Im Fall von Tracey Emin und Louise Bourgeois hingegen, die im Werkprozess gänzlich getrennt arbeiteten, fand keine gleichzeitige Interaktion vor der Leinwand oder auch ein regelmäßiger Austausch nach Beginn der Kollaboration statt. Allerdings zeigt sich, dass auch bei ihnen die Kommunikation dennoch Teil der kollaborativen Werke war. Bourgeois sagte in einem Gespräch mit Marie-Laure Bernadac: „Zeichnungen muss man als Serie betrachten, als Sequenzen, die an Tage, an Umstände gebunden sind. Sie alle haben einen Gesprächspartner, sie sagen etwas.“³⁶⁷ Dies ist vor allem für die hier untersuchte Kollaboration mit Emin relevant, da das Narrativ der bildnerischen Produktion bereits in den der Kollaboration zugrunde gelegten Werken von Bourgeois verankert ist. Dies bestätigt auch Neil Wenman, Direktor der Galerie *Hauser & Wirth*, in einem Interview: „The idea was that Tracey would add her own interpretation to Louise’s outlines and watercolors. They did not need to discuss each image. Rather, [the process] itself became the open conversation.“³⁶⁸ Diese Diskussion, das Ringen um die eigene Identität in Verhandlung mit derjenigen der Kollaborationspartnerin, ist den Werken eingeschrieben und wird so sichtbarer Teil der gemeinsamen, wenn auch örtlich getrennten, dialogischen Formfindung.

³⁶⁶ Interview Guyton 2016.

³⁶⁷ Lammert 2003, S. 55-63, hier: S. 57.

³⁶⁸ Akbar 2011, S. 19.

Das Ringen um eine Form und um einen dialogischen Gedankenaustausch beobachtete Robert Fleck auch im individuellen künstlerischen Schaffen von Jonathan Meese. Fleck erinnert sich in einem Aufsatz an eine Begebenheit, als er im April 2001 Jonathan Meese in seinem Atelier besuchte und dieser an einer Serie über den polnisch-deutsch-französischen Maler Balthus arbeitete. Ausschlaggebend war eine kurze Unterhaltung bei einem vorangegangenen Abendessen, bei dem das Schlagwort ‚Balthus‘ fiel. Beim Atelierbesuch im Anschluss kam es zu einer Unterhaltung zwischen Fleck und Jonathan Meese, während dieser immer wieder an einem mehrfigurigen Porträt von Balthus arbeitete. Das Malen, so Fleck, war „eine Ableitung des Gesprächs.“³⁶⁹ Nach Fleck weisen zudem die im Atelier befindlichen Bücher über Balthus und seinen Bruder Pierre Klossowski darauf hin, dass Jonathan Meese solche Gespräche auch führen kann, wenn er sich alleine im Raum befindet, nämlich „im Dialog mit den Bildern und mit Textfragmenten, der beiden ‚frères de pensée‘, die er bei dieser Bilderserie aufgerufen hatte.“³⁷⁰ Meese scheint, was bei der eben geschilderten Szene deutlich wird, die Anwesenheit eines Dialogpartners durchaus zu schätzen. Dies lässt die zahlreichen Kooperationen, wie sie Meese in den letzten Jahren mit Albert Oehlen, Daniel Richter, Tal R und Jörg Immendorff eingegangen ist, als logische Konsequenz erscheinen und macht deutlich, wie vielfältig – ob mit einem realen Gesprächspartner oder mit sich selbst oder einem ‚geistigen‘ Gesprächspartner in einem inneren Zwiegespräch – ein Dialog vonstattengehen kann.

Dass Interaktion und vor allem Kommunikation damit wichtige Elemente im künstlerischen Prozess der Kollaboration sind, stellt auch Katharina Schlieben fest, die zudem betont, dass sich Kollektivität und Individualität nicht ausschließen, sondern dass kollaboratives Handeln auf individuellen

³⁶⁹ Fleck 2007, S. 257-264, hier: S. 257.

³⁷⁰ Ebd.

Standpunkten fußt.³⁷¹ Die eigene künstlerische Position kann auch in der Kooperation bestehen bleiben. Jeder Diskussion folgt die Interaktion mit dem Betrachter – in fast allen der untersuchten Beispiele noch während des Schaffensprozesses des Kollaborationspartners mit dem Kunstwerk. Diese Interaktion wird dann wiederum in Form des dialogischen Erarbeitens dem Kunstwerk eingeschrieben.

Doch die dialogische Form der Kommunikation innerhalb einer Kollaboration bedingt eine eigene Sprache, die den Autoren – wie es Jonathan Meese mit der Lossagung der Kunst von allen Strategien und *Guyton\Walker* ganz konkret durch das Nennen einer eigenen Identität in den Kollaborationen gefordert haben – auch eine eigene, dritte Stimme verleiht. So muss der Kooperation die Möglichkeit der ‚Mehrstimmigkeit‘ eingeräumt werden. Schlieben schlägt hier den Begriff der *Polyphonie* vor.³⁷² Das Konzept der *Polyphonie* hat seine Ursprünge in der Literaturwissenschaft und beschreibt dort ein Strukturprinzip, bei dem sich der Autor gleichsam hinter seine Figuren begibt. Diese sprechen somit nicht mit der Stimme des Autors, sondern mit ihrer eigenen. Damit erhalten sie die Möglichkeit, eigene Standpunkte zu vertreten, welche nicht mit denen der anderen Figur oder mit denen des Autors kongruent sein müssen. Das Werk erhält dadurch eine eigene Dynamik, welche durch vielfältige Dialoge und Diskursebenen, basierend auf Aktion und Reaktion, geschaffen wird. Diese Dynamik wird in der Literaturwissenschaft auch als Dialogizität bezeichnet. Auch hier zeigt sich die Betonung der Differenzen der Singularitäten ab. Es geht dabei nicht um einen Kompromiss oder Konsens, sondern die verschiedenen Positionen können in einem Werk Bestand haben und sichtbar werden – so wie es auch dem Konzept von Negri und Hardt inhärent ist. Eben jene Möglichkeit des Nebeneinanders zeigt sich auch im Werkprozess und in der Formfindung der Kollaboration. Dies würde folglich bedeuten, dass somit nicht nur die Stimmen der Autoren ‚hörbar‘ bleiben, sondern zudem auch die

³⁷¹ Vgl. Schlieben 2007, S. 34.

³⁷² Vgl. ebd., S. 32.

Stimmen, die sie sich als Kollaborateure gegeben haben, und in letzter Konsequenz auch die Stimmen der Arbeiten als geschaffene Figuren der Kollaboration selbst. Diese Stimme zu finden und sich auf sie zu einigen bzw. sie anzunehmen, zeugt von einem Übereinkommen, das laut Wenninger die künstlerische Authentizität verbürgt.

4.4 Temporalität als Mehrwert

Kollaborationen sind immer nur kurze Treffen auf hoher See. Gemeinsames Spiel tut von Zeit zu Zeit gut, ist aber auch sehr ermüdend. [...] Künstler sollten sich gegenseitig seltenst stören, deshalb ist Künstlerzusammenarbeit begrenzt.³⁷³

Neben der Schaffung eines gemeinsamen Raums, der keinen definierten Ort meint, und dem Hörbar-Bleiben der ‚Stimmen‘ ist die zeitliche Begrenzung der Zusammenarbeit ein weiterer von den befragten Künstlern als relevant erachteter Moment, der den Zusammenarbeiten eine natürliche Begrenzung verleiht, die sich gegen Starrheit und Routine richtet und damit dem reinen Ausdruck Vorschub leisten kann. „Hatte Temporalität in den 1990er-Jahren vorrangig die Zusammensetzung der Gruppen charakterisiert, so ist sie seit den 2000er-Jahren kennzeichnend für die Arbeitsweise selbst.“³⁷⁴ Dabei kann der Zeitraum einen Werkzyklus wie bei Albert Oehlen und Jonathan Meese oder Louise Bourgeois und Tracey Emin umreißen, oder aber auch bedeuten, dass die Kooperation Beginn und Ende hatte, wie im Fall von Wade Guyton und Kelley Walker. Am stärksten temporär erweist sich der Arbeitsprozess der *3 Hamburger Frauen*, da diese rein auftragsbezogen und immer nur für ein konkretes Werk gemeinsam tätig werden.

³⁷³ Interview Meese 2016.

³⁷⁴ Vgl. Bismarck 2014, S. 328f.

Das Adjektiv ‚temporär‘ bedeutet im Allgemeinen ‚zeitweilig‘ oder ‚vorübergehend‘.³⁷⁵ Etymologischen Aufschluss kann das Substantiv ‚Tempo‘ geben, das auf das italienische *tempo* und letztlich auf das lateinische *tempus* zurückgeht und ‚Zeit; Zeitspanne, Frist; günstige Zeit, Gelegenheit‘ bedeutet.³⁷⁶

In Bezug auf die Verwendung des Begriffs ‚temporär‘ ist im vorliegenden Kontext vor allem die Tatsache interessant, dass diese ursprüngliche Bedeutung auch eine günstige Gelegenheit, die es zu ergreifen gilt, impliziert – ein Aspekt, der für die beteiligten Künstler ebenso relevant ist wie für das Potenzial der Kollaborationen. Auch die Künstlerinnenkollaboration *3 Hamburger Frauen* nutzen bei ihren monumentalen Wandarbeiten stets die sprichwörtliche Gunst der Stunde. Ist das Werk beendet, gehen alle drei wieder ihre eigenen Wege und arbeiten in verschiedenen Städten an ihren künstlerischen Einzelkarrieren. Dabei ist Temporalität aber nicht nur ihrem Werkprozess inhärent, sondern auch den Gemeinschaftswerken selbst, die von den drei Frauen gefertigt werden. Die *3 Hamburger Frauen* lassen in ihrer Zusammenarbeit ausschließlich großflächige Wandmalereien entstehen, die nur projektbezogen und für einen begrenzten Zeitraum präsent sind. Dieses Vorgehen steht im Kontrast zu den Werken, die sie als Einzelkünstlerinnen schaffen. Papier und Leinwand als feste Träger sind allen drei Einzelpositionen gemein und stehen damit auf material-ästhetischer Ebene in Kontrast zu den kollaborativen Werken.

Nach der Ausstellung wird das Wandbild wieder übermalt und lebt nur in den Dokumentationen und Fotografien weiter. Dies ermöglicht den drei Künstlerinnen einen Freiraum, da sie sich damit bewusst gegen die Strategien des Kunstmarktes wenden. Durch die ‚Unverkäuflichkeit‘ werden die Werke persönlicher und erhalten so eine Leichtigkeit, da sie einzig um ihrer selbst willen geschaffen werden und nicht für den Zweck des Verkaufs, so Ergül Cengiz.³⁷⁷ Damit stellt der temporäre Moment bei den drei Künstlerinnen auch bewusst eine Kritik gegen das System des Kunstmarkts dar und bietet ihnen

³⁷⁵ Vgl. Duden 2001, S. 959.

³⁷⁶ Ebd. 2014, S. 851.

³⁷⁷ Vgl. Interview Cengiz 2017.

zugleich das größtmögliche Potenzial für eine künstlerische Entfaltung.

Wie viele Freiräume gerade durch das Temporäre der Zusammenarbeit ermöglicht werden, betont Ergül Cengiz:

Temporalität ermöglicht eine bleibende Spontaneität. So muss man sich immer wieder ganz naiv auf die neue Situation, den Raum einlassen und unbeeindruckt geht dann alles voran. Würde man nicht temporär arbeiten, würde der Blick nach außen wieder wichtiger werden. Dadurch bleibt auch die eigene Entwicklung authentisch.³⁷⁸

Die immer wieder neuen Parameter der örtlichen Gegebenheiten bedingen folglich in gewissem Rahmen die spontane Arbeitsweise, die fast allen untersuchten Kollaborationen gemein ist. *Spontaneität*, so erstmals bei Johann Georg Hamann,³⁷⁹ als impulsive Ausdruckskraft ist bis heute ein Grundgedanke der künstlerischen Produktionsästhetik und Kreativität. So ist der kollaborativen Arbeit der *3 Hamburger Frauen* eine spontane Interaktion eingeschrieben, wenn sie vor Ort an einem Werk malen und sich während des Werkprozesses ohne vorherige Absprachen aufeinander beziehen. Dies zeigt sich auch in der direkten Zusammenarbeit bei Meese und Oehlen, die die Spontaneität zudem in der Malweise – expressiver und gestischer Duktus sowie der Auftrag sehr flüssiger oder pastoser Farbe – zum Ausdruck bringen. Auch die Arbeiten von *Guyton\Walker* zeugen trotz ihrer konzeptuellen Produktionsästhetik von Spontaneität, etwa wenn sie die Fehlerquellen der technischen Geräte als unkalkulierbare Zufälle sichtbar werden lassen.

Temporalität – ursprünglich eine neutrale Bezeichnung eines Zeitraumes – hat sich zudem immer stärker zu einer Maßeinheit entwickelt, die das Moment von Geschwindigkeit und zugleich Begrenzung beinhaltet. Damit betont Temporalität Strukturen, die geschlossen und wieder aufgelöst werden und sich dadurch flexibel gestalten. Auch zeitgenössische Künstler gehen in temporären Kollaborationen Verbindungen ein, ohne sich in Ideologien oder starren

³⁷⁸ Interview Cengiz 2017.

³⁷⁹ Diffelhoff 1871, S. 351.

„-ismen“ festzuschreiben. Statt eines lange erarbeiteten Regelwerks oder eines Manifests, wie es vielen Künstlergruppen der 1960er Jahre zugrunde lag, wird in einer kurzfristigen Interaktion ein gemeinsamer künstlerischer Ausdruck formuliert. Aufgaben und Pflichten der einzelnen Akteure werden nicht explizit definiert, sondern ergeben sich immer wieder aufs Neue aus den Anforderungen und dem konkreten Arbeitsprozess. So treffen die Künstler immer wieder unter veränderten Vorzeichen und nach zeitlichen Abständen aufeinander.

So wird deutlich, dass auch das Zurücktreten oder auch Pausieren ein elementarer Moment ist, der in allen Kollaborationen eine Rolle zu spielen scheint. Die Möglichkeiten des Innehaltens und Abstandnehmens kann auch als Grund für die Wahl einer temporären Kollaboration geltend gemacht werden. So gibt es in allen Kooperationen Phasen, in denen die Künstler auch einzeln am Werk arbeiten – ob konkret vor Ort oder in der gedanklichen Vorbereitung. Hier zeigt sich exemplarisch die Arbeitsweise, die den Zusammenschlüssen der zeitgenössischen Kunst inhärent ist und welche im Spannungsfeld der eigenen und der kollaborativen Formfindung angesiedelt ist:

The collaborative relationship itself is then recast: not the positive community of artists but an explicitly divided one, wherein each member works separately and in estate of tension between independent from, and contact with, the other.³⁸⁰

Temporalität verweist – ob auf der Ebene des Werks oder im künstlerischen Prozess – auf den ephemeren und performativen Charakter von Kollaborationen und steht für die große Freiheit, die die Künstler zu geeigneten Zeitpunkten nutzen können, um ihre eigene künstlerische Position in und durch die Kollaboration und im Austausch mit den Kollaborateuren zu entfalten. Man knüpft Beziehungen im Bewusstsein ihrer potenziellen Wiederauflösbarkeit. Der Prozess, die Formgebung und die Interaktion werden in den Vordergrund gerückt und dadurch auch die Sichtbarkeit der Autoren sowie der Raum, der durch diese und zwischen ihnen entsteht, und zugleich wird auch die der Kollaboration inhärente eigene Stimme betont. Darüber hinaus bildet das

³⁸⁰ Corballis 2016, S. 77-85, hier: S. 79.

authentische Verhandeln der Kollaboration als temporärer ‚Ausnahmezustand‘ innerhalb der individuellen Karrieren der Künstler auch die Grundlage für das Entstehen neuer kollaborativer Stimmen und Räume.

So zeigt sich bereits eine klar nachvollziehbare Spur: Es existiert ein deutlicher Unterschied von temporären Zusammenschlüssen zu Kollektiven, da bei Letzteren zugunsten *eines* Ausdrucks mit *einer* Stimme gesprochen wird. Temporäre Kooperationen würden sich folglich eher der Kooperation zweier ‚Genies‘ zuordnen lassen, die mehrstimmig und in einem neuen Raumgefüge agieren können und gerade in der Freiheit der temporären Zusammenarbeit Möglichkeiten der Potenzialentfaltung für sich wie auch für die Kooperation erhalten.

5 Mehr als die Summe der einzelnen Teile: Ikonologische Analyse der Gemeinschaftswerke

Bei der Analyse der Formfindung und des Werkprozesses konnten bereits erste Nachweise für ein authentisches Verhandeln der Kollaboration durch die Künstler gefunden werden, die eine Sichtbarkeit aller beteiligten Autoren dokumentiert. Anhand eines ausgewählten Werkes der jeweiligen Kooperation soll nun die Sichtbarkeit auf inhaltlicher und formaler Ebene und anhand der angewandten Technik überprüft werden. Das Ziel der vorliegenden Untersuchung besteht darin, die Künstler und ihre individuellen Positionen in der Gegenüberstellung zu ihrem, bzw. ihren Kollaborationspartner(n) zu analysieren, um so Unterschiede in Form der individuellen Autorenschaft zu verdeutlichen. Hieraus resultierend werden die Fragen aufgeworfen, wie viele Autoren in den kollaborativen Werken sichtbar sind, wie sie zueinander in Beziehung stehen und welchen Anteil sie am Gemeinschaftswerk haben.

Die Diskussion erfolgt im Wesentlichen als ikonologische und ikonographische Bildanalyse ‚von innen nach außen‘. Durch die punktuelle Gegenüberstellung der Sujets, ihrer stilistischen und formellen Bezüge sowie der Signaturen mit den Einzelwerken der Künstler wird der Versuch unternommen, die Autorschaft in den Gemeinschaftswerken sichtbar zu machen.

Das erste Beispiel ist das Werk *I lost you* aus der Kollaboration von Louise Bourgeois und Tracey Emin. Erste Untersuchungsergebnisse der vorgelegten Magisterarbeit *DO NOT ABANDON ME (2009 – 2010). Eine Kooperation von Louise Bourgeois und Tracey Emin* aus dem Jahr 2011 dienen als gedankliche Grundlage für die Fragestellung der vorliegenden Forschungsarbeit.

Anschließend wird versucht, die benannten Erkenntnisse zur Sichtbarkeit der Autoren an den Werken *Diaphanie der 3 Hamburger Frauen, an der Wand* von Jonathan Meese und Albert Oehlen sowie bei *Guyton\Walker* auf ihren Bestand in den Gemeinschaftswerken hin zu untersuchen. Die zuletzt genannte Kooperation bildet in diesem Zusammenhang eine Ausnahme. Wie in Kapitel 4

bereits dargelegt, verfolgen Wade Guyton und Kelley Walker das erklärte Ziel, keine sichtbare Handschrift in ihren Werken zu hinterlassen. Die ikonologische Analyse erscheint daher in diesem Zusammenhang an einem exemplarischen Werk als nicht sinnvoll. Was zu differenzieren bleibt, sind Stil und Kürzel der jeweiligen Künstler, die durch den direkten Vergleich mit ihren Einzelwerken in der Ausstellung *Wade Guyton Guyton\Walker Kelley Walker* im KUB Bregenz deutlich werden. So wird im Folgenden der erweiterte Kontext der kollaborativen Ausstellung – und hier die Gegenüberstellung der Gemeinschaftswerke mit den Einzelpositionen – analysiert. Dies bedingt – wenn auch in einem größeren Bezugsrahmen als dem Einzelwerk – die Möglichkeit, Rückschlüsse auf den Stil sowie auf die künstlerische Authentizität zu ziehen und so eine Sichtbarkeit der Autoren zu überprüfen.

5.1 Louise Bourgeois und Tracey Emin – Gewebte Identität

Das eigene Ich ist für Louise Bourgeois und Tracey Emin die Quelle künstlerischen Schaffens. Dies zeigen auch die Werke aus der kollaborativen Serie *DO NOT ABANDON ME*, aus welcher das ausgewählte Werk *I lost you* (siehe Abb. 14) nun exemplarisch analysiert werden soll. Auf einem weißen Hintergrund lässt sich im Werk *I lost you* ein mit leuchtend blauen Gouache-Pigmenten dargestellter Frauenkörper ausmachen. Durch den lasierenden Farbauftrag wirkt der Torso beinahe durchsichtig und wolkenhaft. Der ganze Körper ist mit einem roten Stift, welcher auf eine Bearbeitung durch Bourgeois schließen lässt, umrandet. Durch die additiven Zeichnungen von Emin – diese sind mit einem schwarzen Stift ausgeführt – wurden die linke Brust und der linke Armansatz herausgearbeitet. Ebenso ist halbkreisförmig die rechte Brust angedeutet. Dieser Halbkreis ist weiter unten am Körper angesetzt als die bereits von Bourgeois gemalte Brust, welche unnatürlich vom Körper absteht und eher wie der Stumpf des linken Armes wirkt. Am angedeuteten Unterleib außerhalb des Körpers lässt sich zudem ein durch wurzelartige Ausläufer an den Körper

angeschlossener, länglich ovaler Gegenstand ausmachen. Der Titel *I lost you*, der dem Bild hinzugefügt ist, ist in Versalien gehalten. Die Linien des Schriftbildes sind dunkel und von weiteren Markierungen und Flecken überschattet. Die Linien der geschriebenen Wörter brechen oft abrupt ab. Sie zeigen sich als gleichsam zittrige Striche, die in Druck und Stärke variieren. Durch die Handschrift und des für das künstlerische Schaffen von Tracey Emin typischen Schriftbildes ist der Schriftzug eindeutig der Überarbeitung durch diese zuzuordnen.

Der unten auf das Bild geschriebenen Titel legt die Interpretation nahe, dass es sich bei dem additiven wurzelartigen Zusatz, der sich außerhalb des Gouache-Torsos von Bourgeois befindet, um einen abgetriebenen Embryo handelt.

Das Thema der Schwangerschaft stellt neben dem der Sexualität das bestimmende der Kollaboration dar und lässt sich auch als eines der zentralen Sujets in den Einzelœuvres der Künstlerinnen ausmachen. Louise Bourgeois bearbeitet in ihrem Œuvre das wiederkehrende Motiv der Schwangerschaft in verschiedenen Varianten und fokussiert sich dabei auf alle Facetten von Fruchtbarkeit über Schwangerschaft bis hin zur Geburt. Auch die Metamorphose, die Körperlichkeit und die psychologischen Herausforderungen der schwangeren Frau sind Aspekte der künstlerischen Bearbeitung. Dabei geht es um Schwangerschaft, Geburt, das Mutter-Tochter-Verhältnis im Allgemeinen sowie Bourgeois' eigene schwierige Rolle als Mutter im Besonderen. Nur wenige Künstlerinnen haben sich so explizit mit den Veränderungen, wie das Wachsen des Bauches und das Stillen, sowie den Sorgen und Ängsten rund um das Thema des Mutterseins auseinandergesetzt und in ihrer Kunst Ausdruck verliehen.³⁸¹

Erste Schwangerschaftsmotive finden sich bereits in den frühen Zeichnungen von Bourgeois. Am bedeutendsten, wie bei Bernadac erwähnt, dürfte in diesem

³⁸¹ Bernadac 2003, S. 174.

Zusammenhang die Arbeit *The Reticent Child* (2003) sein.³⁸² Die zahlreichen Darstellungen schwangerer Frauenkörper als Plastiken, Zeichnungen oder Skulpturen hat Bourgeois als Selbstporträts bezeichnet und das Kunstschaffen in einen Zusammenhang mit dem Gebären gestellt.³⁸³

Diese Gleichsetzung von künstlerischem Schaffen und Geburt ist auf die Fragen nach weiblicher Identität, aber auch auf die Entwicklung eines kreativen Konzepts zu beziehen, welches in seiner Neuerung im Umfeld der Surrealisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt wurde. Exemplarisch hierfür ist Hans Bellmer, der sagt, dass er seine Werke „empfangen und auf die Welt gebracht hat“.³⁸⁴ Dem liegt die surrealistische Theorie zugrunde, dass der Künstler nicht aufgrund eines strategischen und ‚vernünftigen‘ Handelns und determinierten künstlerischen Potenzials agiert, sondern seine Schaffenskraft vielmehr aus seinem Unterbewusstsein generiert. Jahn hingegen konstatiert, dass die Schöpfung traditionell ein weiblicher Vorgang sei, und der ausgebildete Genius das männliche Prinzip darstelle.³⁸⁵ Der Künstler vereinigt beides in sich und erhält so als einziges Wesen Zugang zu beiden Potenzialen. Dieses Verständnis von Kreativität impliziert, dass Vollkommenheit nur durch das Verbinden des weiblichen und männlichen Prinzips möglich ist, und bestätigt damit den Mythos der ungebrochenen Identität.³⁸⁶ Bourgeois verweist ausdrücklich auf die surrealistische Anschauung, die ihrer Arbeit immanent ist: „The bringing to life of a work of art is a fantastic responsibility.“³⁸⁷ Und weiter: „Because I’ve been involved so deeply in my sculptures, they are kind of sacred to me. I’ve transferred my maternal instinct to them.“³⁸⁸

³⁸² Bernadac 2006, S. 174.

³⁸³ Vgl. Meyer-Thoss 1992, S. 130: „Because I’ve been involved so deeply in my sculptures, transferred my maternal instinct to them.“

³⁸⁴ Jahn 1997, S. 206-220, hier: S. 210.

³⁸⁵ Vgl. ebd.

³⁸⁶ Vgl. ebd.

³⁸⁷ Iglioni 1992, S. 1.

³⁸⁸ Meyer-Thoss 1992, S. 130.

Tracey Emin, die im Gegensatz zu Louise Bourgeois keine Kinder hat, bearbeitet das Thema der Schwangerschaft in ihrem Œuvre hauptsächlich mit Fokus auf dem Aspekt des zweifach erlebten Schwangerschaftsabbruchs. Sie wendet sich dem erlebten Trauma in unterschiedlicher künstlerischer Ausführung zu. Die Videoarbeit *How it feels* (1996) kann als prägnantes Beispiel angeführt werden. In dieser Arbeit berichtet die Künstlerin vor der Kamera von einem traumatischen Erlebnis, als sie im Frühling 1990 ungewollt schwanger wurde, und wie der behandelnde Arzt den Schwangerschaftsabbruch verhindern wollte. Eine weitere Arbeit, die sich mit ihren abgebrochenen Schwangerschaften auseinandersetzt, ist unter anderem die *appliqué blanket* mit dem Titel *I Do Not Expect* (2002, Abb. 17).

Bei Emin kann festgehalten werden, dass sie sich in ihrem Œuvre seit den 1990er Jahren mit eigenen Erfahrungen und vor allem mit ihren traumatischen Erlebnissen im Rahmen der zwei durchlebten Schwangerschaftsabbrüche beschäftigt. Umso bemerkenswerter ist Emins Bearbeitung dieses Topos in der Kollaboration. So finden wir neben den ‚typischen‘ Darstellungen von Schuldgefühlen und Schwangerschaftsabbrüchen auch die diffizilere und vielschichtig interpretierbare Arbeit *Come unto me* (Abb. 18). Das Bild zeigt einen von Bourgeois gemalten liegenden männlichen Torso mit erigiertem Penis. Emin transformiert durch eine Überzeichnung den erigierten Penis in ein aufrecht stehendes Kreuzifix, an dessen Fuße zwei betende Frauen knien. Beide Figuren sind mit Nimbussen versehen, was sie als Heilige auszeichnet. Diese Konstellation erinnert an den ikonografischen Topos der Kreuzigungsgruppe. Der Titel *Come unto me* zeigt sich insofern exponiert, als er als Verweis auf das Matthäus-Evangelium gelesen werden kann. Der vollständige Vers lautet dort: „Kommet alle zu mir, die ihr euch plagt und schwere Lasten zu tragen habt. Ich werde euch Ruhe verschaffen. Nehmt mein Joch auf euch und lernt von mir; denn ich bin gütig und von Herzen demütig. So werdet ihr Ruhe finden für eure

Seele.“³⁸⁹ Die Last in Form seelischer Belastung erweist sich als wiederkehrender Topos in der künstlerischen Umsetzung der beiden Frauen; besonders bei Emin kommt diesem Thema in Bezug auf ihre Traumata eine besondere Relevanz zu.

Eine der bemerkenswerten Besonderheiten der Zusammenarbeit zeigt sich in der Wahl des Materials, auf das die von Bourgeois gemalten Gouachen gedruckt wurden, deren Grundlage nicht die Leinwand ist, sondern Stofftücher. Textilien haben ebenfalls eine große Bedeutung für Louise Bourgeois, was sich mit Blick auf ihre Biografie erklären lässt: Die Familie der französischen Künstlerin betrieb eine Galerie für historische Textilien und unterhielt eine Werkstatt zur Restauration alter Stoffe, in der Bourgeois schon als Kind Zeichnungen zur Ergänzung fehlender Teile anfertigte.³⁹⁰

Germano Celant folgerte in einer Analyse ihrer Werke, dass das Erzählen ihrer eigenen Lebensgeschichte vor allem mit der Figur der Mutter verbunden ist, zu der Bourgeois eine enge Beziehung hatte – und sie daher auf das Material zurückgreift, das symbolisch für die Mutter als Näherin steht, nämlich Stoff. Auch die metaphorische Darstellung der Mutter als Spinne in ihrem Werk *Maman* (1999, Abb. 19) kann bei Bourgeois als ikonologischer Verweis auf die Tätigkeit des Nähens und Spinnens gelesen werden. Die verwendeten Textilien sind – wie auch bei Tracey Emin bereits aufgezeigt – gleichzusetzen mit autobiografischen Dokumenten. Dies zeigt sich zum Beispiel in der installativen Arbeit *Cell (Clothes)* (1996, Abb. 20). Hier wurden verschiedene Kleidungsstücke verwendet, die die Künstlerin im Laufe ihres Lebens getragen hat. Bourgeois wendete sich in den 1960er Jahren dem textilen Material zu und misst ihm seit den 1990er Jahren eine immer größere Bedeutung bei.³⁹¹

³⁸⁹ Mt. 11, 28.29.

³⁹⁰ Vgl. Celant 2010, S. 13-25, hier: S. 13.

³⁹¹ Die Ausstellung *The Fabric Works* 2010 in Fondazione Emilio e Annabianca Vedova in Venedig hat erstmals eine sehr umfangreiche Auswahl an Stoffarbeiten der Künstlerin gezeigt und damit deren Bedeutung, vor allem ihres Spätwerkes, betont.

Kleidung wird bei Bourgeois zur „identitätsstiftenden Materie.“³⁹² Robert Storr schreibt, dass Kleidung nicht das Spiegelbild einer angeborenen Identität sei, sondern „vieler aufeinanderfolgend erworbener und verworfener Identitäten“,³⁹³ und auch in den Werken Louise Bourgeois’ würden die Kleidungsstücke immer wieder unterschiedliche Rollen abbilden.

Der Recyclingprozess, mit dem Bourgeois Kleidungsstücke und Textilien in den künstlerischen Prozess miteinbezieht, entspricht ihrem tiefen Bedürfnis nach Reparatur. Die Topoi des Verlustes sowie der Ängste, verlassen zu werden, sind – wie bereits herausgearbeitet – das große und bestimmende Thema der beiden Künstlerinnen. Der Titel *DO NOT ABANDON ME* exponiert dieses Thema. Mit dem Nähen und Bearbeiten der Textilien versucht Bourgeois ihre oft kommunizierte Angst vor dem Verlassenwerden zu beherrschen. Dies bestätigte auch ihr Assistent in einem Interview:

Sewing relates to Bourgeois’ fear for separation and abandonment. Sewing is a joining together of pieces. It is a device that corresponds to the alleviation of the fear of separation. If the cut is a wound, then the sewing brings things together, it is a form of reparation.³⁹⁴

Bereits 2000 lassen sich im textilen Œuvre der franko-amerikanischen Künstlerin auch bemalte und bedruckte Stofftücher finden,³⁹⁵ die als Vorgänger der der Kollaboration zugrunde liegenden Idee angesehen werden können, wobei an dieser Stelle vor allem auf die Arbeit *Eternity* (2009, Abb. 21) verwiesen werden muss. Diese Arbeit besteht aus zwölf Paaren an Einzelbildern von je einem schwangeren weiblichen und einem männlichen Torso mit erigiertem Penis im Profil, die aneinander gereiht im Oval als ebenfalls gedruckte *archival prints* auf eine textile Grundfläche genäht wurden. Die Farbwahl erinnert dabei sehr an die in der Kollaboration verwendeten Bilder von Louise Bourgeois.³⁹⁶

³⁹² Storr 2009, S. 30.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Celant 2010, S. 19.

³⁹⁵ Vgl. Hodge 2007, S. 120.

³⁹⁶ Die Vermutung, dass weitere Drucke aus dieser Serie die Grundlage für die Kollaboration gebildet haben, wurde von der Galerie *Hauser & Wirth* nicht bestätigt.

Im Vergleich dazu ist die vorherrschende textile Technik bei Tracey Emin das Quilten. Damit steht sie in der Tradition von Frauen aus anglo-amerikanischen Ländern, die mit der Hand alte Kleidungs- oder Stoffstücke, die mit Erinnerungen behaftet sind, auflösen und neu zusammennähen. Traditionell steht auch das Fertigen von Quilts in Verbindung mit dem Bewahren von Vergangenen.³⁹⁷ Diese Grundidee lässt sich auch in der Bearbeitung durch Emin finden.

Hotel International (1993) war die erste *appliqué blanket* aus einer Reihe von Textilarbeiten der Künstlerin. Auch bei Emin lässt sich die Verwendung von Stoff als Träger für gezeichnete Bilder finden. Das Bedrucken von textilem Trägermaterial, wie es in der Kollaboration vollzogen wurde, kann wiederum als technisches Novum im Œuvre Emins gewertet werden.

Im Hinblick auf die Signatur kann bei der Analyse des Zyklus *DO NOT ABANDON ME* festgestellt werden, dass diese durch die Künstlerinnen in unterschiedlichen Techniken ausgearbeitet wurden. Tracey Emin signierte jeweils mit ihrem vollen Vor- und Nachnamen in der linken unteren Ecke mit Bleistift. Die Initialen „LB“, die für Louise Bourgeois stehen, lassen sich hingegen in der gegenüberliegenden Ecke, rechts unten, wiederfinden und sind mit rotem Faden eingestickt. Diese Herangehensweise ist umso interessanter, als die beiden Signaturen nicht die eigene Geschichte, die nie gemeinsam erlebt und reflektiert wurde, autorisieren, sondern sich davon – und damit auch von der starren Geschlechter-Codierung lösend – die gemeinsame Idee oder, wie Emin es formuliert, den gemeinsamen Geist repräsentieren und den demokratischen Anspruch symbolisieren:

It was a symbiotic thing. Because we both work with our hearts and what actually drives us emotionally, we connected very, very well and I have felt

³⁹⁷ Vgl. Krause-Wahl 2006, S. 92.

deeply privileged to have been able to work with her. So she's not an influence, more kind if a kindred spirit.³⁹⁸

Darüber hinaus zeigen die beiden Signaturen noch mehr: nämlich die formelle Möglichkeit einer Zuschreibung. Bourgeois' Initialen, die mit rotem Faden gestickt wurden betonen damit das gewählte Material, nämlich Stoff und können als Hinweis gelesen werden, dass Bourgeois die Verwendung von einem textilen Material vorschlug. Die Signatur von Tracey Emin erfolgte mit vollständigem Namen und wurde mit schwarzem Stift geschrieben. Der Farbauftrag ist dabei beinahe flüchtig und im Vergleich zum roten Faden der Initialen „LB“ zurückhaltender. Das Ausschreiben ihres Namens ist typisch für Emin. Bourgeois ist in der gesamten Kooperation für die ‚farbigen‘ Gouachen verantwortlich. Die Farbe Rot ist geradezu sinnbildlich für sie, sodass an dieser Stelle gemutmaßt werden kann, dass die Signaturen der französischen Künstlerin erst nach dem Druck in die fertigen Stoffbilder gestickt wurden, während der Name von Tracey Emin bereits aufgedruckt werden konnte.³⁹⁹

Zwei Generationen trennen die beiden Künstlerinnen, die die hier untersuchte Kollaboration eingegangen sind. Doch wie bereits gezeigt, sind nicht von der Hand zu weisende Ähnlichkeiten in den so unterschiedlich anmutenden künstlerischen Positionen zu finden. Das am stärksten trennende, zugleich aber verbindende Element dieser Kollaboration ist die Quelle der Identität – ihr Leben, ihre Erfahrungen und die jeweilige Reflexion darüber. Paradoxerweise scheinen erst die aufgezeigten Ähnlichkeiten eine freie und unabhängige Zusammenarbeit ermöglicht zu haben. Diese Ähnlichkeiten waren Tracey Emin bewusst, wenn sie nach ihrem ersten Zusammentreffen mit Louise Bourgeois

³⁹⁸ Vgl. Emin 2010.

³⁹⁹ Diese Annahme wurde leider weder von der vertretenden Galerie noch von der Künstlerin selbst bestätigt.

sagt: „I looked into her eyes and imagined her obsessed, drawing spiral after spiral, the collective mental patterns of our minds.“⁴⁰⁰

„Definition of the term ‚genesis‘ – Process of creation – is this the process of being born or the process of giving birth?“⁴⁰¹ Diese Frage, die Louise Bourgeois einst stellte, scheint auch der Kollaboration zugrunde zu liegen. Der Akt des Gebärens, das Teilen der eigenen Identität, ohne diese zu verlieren, das Bilden von Identität, die aus einer anderen entspringt, und doch einzeln zu betrachten ist – dies scheint der Prozess zu sein, der der Zusammenarbeit zugrunde liegt. Julia Kristeva hat in ihrer Theorie der Verwerfung (*abjection*) Schwangerschaft gar als „Erweiterung der körperlichen Grenzen und als Auflösung der imaginären Identitäten“⁴⁰² beschrieben.⁴⁰³ Bourgeois stellte bereits zu Beginn ihrer künstlerischen Karriere die Position der Frau und ihre künstlerische Identität infrage. Dass dieses Thema während ihrer gesamten Karriere eine hohe Relevanz hatte, zeigt ein Zitat von Tracey Emin, in dem sie das letzte Treffen mit Bourgeois beschreibt: „The last time I saw Louise, we looked through a large book of Carl Jung’s paintings. And talking about the pain of birth. Of being born.“⁴⁰⁴

Beide Frauen sehen in der künstlerischen Produktion eine Möglichkeit der Erweiterung des eigenen Ichs – wie für das Werk Louise Bourgeois’ bei der Bearbeitung des Themas der Schwangerschaft vor allem im Hinblick auf die Erweiterung um die Aspekte des Verlusts und des Traumas der Abtreibung festgestellt wurde. Festzuhalten ist, dass sich beide Frauen auch mit transzendenten, geistigen Aspekten der Schwangerschaft auseinandergesetzt haben – im Falle von Emin mit Glauben und Spiritualität, im Falle von

⁴⁰⁰ Akbar 2011, S. 18-19.

⁴⁰¹ Jahn 1997, S. 215.

⁴⁰² Vgl. Jahn 1997, S. 216.

⁴⁰³ Vgl. ebd.

⁴⁰⁴ Vgl. Mair 2010.

Bourgeois mit der Frage nach der Verwandlung des eigenen Körpers in der Schwangerschaft und der Weitergabe des eigenen Ichs. Dies bedeutet für die Kooperation, dass selbst die Überarbeitung beziehungsweise Übermalung der von Louise Bourgeois ‚vorgegebenen‘ Gouache-Torsi durch Tracey Emin in ihrem ursprünglichen Ausdruck weiter bestehen bleiben können.

Louise Bourgeois hat ihr künstlerisches Potenzial in die Kollaboration eingebracht und damit inhaltlich, aber vor allem auch formell, mit der Wahl des Materials einen Rahmen gesetzt. Dennoch erfolgte die weitere Bearbeitung durch Tracey Emin eigenständig. Dies hat Emin die Möglichkeit eröffnet, authentisch zu agieren und ihre eigene Identität zum Ausdruck zu bringen. Hier kann eine der Besonderheiten innerhalb der thematisierten Kollaboration gesehen werden, denn Tracey Emin erweitert das gesetzte Sujet der Schwangerschaft um den eigenen, den traumatischen Aspekt der Kinderlosigkeit, der Abtreibung, des unerfüllten Wunsches. Louise Bourgeois scheint hingegen durch eben dieses Thema und die Zulassung der ‚Erweiterung‘ des Inhalts eine andere, nicht immanente Ebene zuzulassen, ohne sich und ihre künstlerische Position zu verleugnen. Für Emin kann festgestellt werden, dass sie Erlebnisse thematisiert, die in ihrem künstlerischen Œuvre bekannte Größen sind. Sie bleibt in der Form ihrer Sprache ebenso authentisch wie in den dargestellten autobiografischen Aspekten. Dennoch weicht sie in der Art der Darstellung, nämlich in der Verwendung der Technik, von ihrer bisherigen Bearbeitung ab. Textilien sind ihr vertraut; das Sammeln und Bearbeiten, das Nähen und Sticken stehen für die sukzessive Neuordnung ihrer Identität und deren Position, doch bedruckt sie die textilen Bildhintergründe das erste Mal.

Schlussfolgernd kann konstatiert werden, dass Bourgeois die Autonomie der Künstleridentität infrage stellt, was im Hinblick auf die enge Verflechtung des bildnerischen Ausdrucks in der Kooperation äußerst aussagekräftig ist. Auch

Emin hat das Wachsen an sich selbst, die Erweiterung der Identität dargestellt.⁴⁰⁵ Beide Frauen sehen in der künstlerischen Produktion eine Möglichkeit der Expansion des eigenen Ichs. Bei Louise Bourgeois fand diese Expansion auf thematischer Ebene statt, bei der Wahl der Technik blieb sie sich innerhalb der Zusammenarbeit ‚treu‘. Das Verfahren des Druckes hat bereits in den vergangenen Jahren in ihr Œuvre Eingang gefunden, ebenso das Zeichnen von monochrom blauen und roten Gouachen. Gerade im Hinblick auf das Verfahren des Druckes gestaltet sich eine Antwort auf die Frage nach Echtheit auf formaler Ebene, ob der fehlenden Einmaligkeit, als schwierig. Dennoch bleibt die Originalität der künstlerischen Idee der beiden innerhalb der Kollaboration gewahrt.

Bei Emin hingegen ist die Erweiterung nicht inhaltlich, sondern hinsichtlich der künstlerischen Technik erfolgt: Bis dato umfasste ihr bildnerisches Werk Monotypien in Schwarz-Weiß, die das Trauma der Abtreibung in all seiner Härte zum Ausdruck bringen, während die in der Zusammenarbeit geschaffenen Bilder in ihrer Farbigkeit zwar der Vorgabe durch Bourgeois geschuldet sind, aber vielleicht auch von einem veränderten Umgang mit den erlittenen Traumata zeugen können. Die Kollaboration hat zudem gezeigt, dass Tracey Emin durchaus selbstbewusst und eigenständig gearbeitet und sich dabei weder inhaltlich noch formell an Louise Bourgeois angelehnt hat. Diese nach Danto disjunktiven Werke weisen durch ein klares inhaltliches Übereinkommen darauf hin, dass es sich bei ihnen um authentische Werke handelt.

Die bisherigen Erkenntnisse wurden auf der Ebene des dargestellten Inhalts, der formellen Verwendung des Materials Stoff sowie mit Fokus auf die künstlerische Identität gewonnen. Es kann festgehalten werden, dass es nicht nur um die Verschmelzung innerhalb der bildnerischen Kollaboration *DO NOT*

⁴⁰⁵ So stellt sie in *Self Growth* (2002) eine kopflose Frau dar, auf dem Rücken liegend mit gespreizten Beinen in High Heels. Aus dem Unterleib der Frau kommt an einem langen Strick, der einer Nabelschnur ähnelt, ein Kopf, der in seiner Physiognomie und durch den starken Haarwuchs an den Kopf eines Erwachsenen erinnert.

ABANDON ME geht, sondern vielleicht auch um die Verschmelzung der beiden künstlerischen Positionen von Louise Bourgeois und Tracey Emin.

Die beiden Künstlerinnen haben so ihre eigene Authentizität in der künstlerischen Zusammenarbeit gewahrt und den Begriff der Authentizität dennoch durch seinen ihm inhärenten oszillierenden Charakter zwischen echt und mimetisch um eine Dimension erweitert. Die Kollaboration *DO NOT ABANDON ME* kann folglich zum einen als solitäres Werk sowohl Tracey Emin als auch Louise Bourgeois zugeschrieben werden – und zum anderen der gebildeten Kollaboration. Die Signaturen sind dabei in ihrer bereits beschriebenen Unterschiedlichkeit ein entscheidendes Merkmal für die Zuschreibung der jeweiligen ‚Anteile‘ an den Arbeiten. Dennoch haben nach Angaben von Tracey Emin die thematischen und stilistischen Vorlieben der beiden geholfen, das Gesamtwerk so aussehen zu lassen, als wäre es aus einer Hand gemacht.⁴⁰⁶

5.2 3 Hamburger Frauen – Rollenspiele

Die eigene Identität, mögliche eigenommene Rollen und nicht zuletzt die spezifischen Rollen von Frauen respektive Künstlerinnen sind, wie auch bei Louise Bourgeois und Tracey Emin, das verbindende Element der *3 Hamburger Frauen*. Die Frage nach Grenzen und Facetten des eigenen Ichs verhandeln die drei Künstlerinnen in großformatigen Wandbildern, die stets temporär am Ort der Ausstellung entstehen und nach deren Ende wieder übermalt werden.

Diese Topoi lassen sich in ihrem gemeinsam geschaffenen Werk *Diaphanie* (siehe Abb. 11) wiederfinden, das jedoch im Œuvre der Kooperation eine Ausnahme darstellt. Die Arbeit *Diaphanie* wurde, wie schon beschrieben, nicht als ephemere Wandarbeit ausgeführt, sondern als mehrschichtige Installation aus bemalten Tüchern und Folien. Erstmals schufen die drei Frauen getrennt voneinander die einzelnen Elemente, die dann in Zusammenarbeit vor

⁴⁰⁶ Vgl. Harris 2010, S. 84.

Ort in der Galerie als ‚Einzelseiten‘ zusammengefügt, komponiert und hintereinander gehängt wurden. Diese neue Form der Zusammenarbeit verlieh den Künstlerinnen, nach eigenen Angaben, eine ganz neue Freiheit: Die gesamte ‚Bildfläche‘ einer jeden ‚Seite‘ konnte von den Künstlerinnen eigenständig und frei bemalt werden, ohne dass bereits hier ein Ringen um die gemeinschaftliche Form einsetzen musste. Für Ergül Cengiz war dies ein Vorteil und Anreiz dazu, diesen getrennten Werkprozess zu erproben. Das Werk, welches dezidiert für eine Ausstellung in der Galerie Françoise Heitsch gefertigt wurde und sich somit in die Serie der auftragsbezogenen Werke einreihet, stellt somit einen Wendepunkt im Gemeinschaftsœuvre der drei Künstlerinnen dar.

Das Wort *Diaphanie* leitet sich vom griechischen *diaphanes* ab und kann mit „durchscheinend“ übersetzt werden. Der Titel wurde von Cengiz, die sich intensiv mit Kunstgeschichte und ihren Traditionen auseinandersetzt, gewählt und verweist für Ergül Cengiz auch auf eine mögliche ‚Vergänglichkeit‘ des künstlerischen Werks hin.⁴⁰⁷

Insgesamt besteht *Diaphanie* aus neun Tüchern und Folien sowie einer Ausführung aus Folie, die Kathrin Wolf gestaltet hat und direkt an das ‚Schaufenster‘ der Galerie geklebt wurde. Diese stellt, von der Straßenseite aus gesehen, die erste Seite oder vielmehr ‚Schicht‘ der Gemeinschaftsarbeit dar (Abb. 22). Das Motiv zeigt ein Muster, das an Blütenblätter erinnert, die in leuchtendem Pink ausgeführt wurden, und taucht wiederkehrend im Œuvre von Wolf auf, wie in den Arbeiten *Blüte* von 2011 (Abb. 23) oder auch bereits in der Tusche-Zeichnung *Belfast* von 2007 (Abb. 24). Gefolgt wird diese ‚Schicht‘ von einer Folie, die Cengiz mit den für sie typischen Cut-outs gestaltet hat. Das Motiv zeigt ein Porträt der drei Frauen als eine Art Familienbild vor einem gemalten Kamin; als Vorbild diente eine Fotografie, die sich im Ausstellungskatalog zu *Mach Schau!* wiederfindet. Die dritte Folie ist von Wolf mit einem abstrakt-floralen Motiv versehen worden, und die darauffolgende

⁴⁰⁷ Vgl. Interview Cengiz 2017.

Folie stellt Selbstporträts der *3 Hamburger Frauen* dar, die von Henrieke Ribbe gemalt wurden. Es folgt wiederum eine Folie von Cengiz, die neben Cut-outs auch eine Malerei ausgeführt hat. Inspiration für ihre Motive fand Cengiz in einem Buch über dekorative italienische Muster bei *The Pepin Press*. Die sechste und siebte Lage wurde von Wolf aus einer Folie mit einem erneuten flächig-floralen Muster sowie einer schwarz-weißen Zeichnung auf einem Seidentuch ausgestaltet. Anschließend wird eine Folie mit weiteren Selbstporträts von Ribbe sichtbar. Diese Installation wird von einer Folie abgeschlossen, die erneut von Cengiz mit Cut-outs versehen ist. Diese bilden ein geometrisches Muster, das dem arabischen Kulturraum zuzuschreiben und ebenfalls von einem Buch von *The Pepin Press* inspiriert ist.

Durch die Luzidenz der gewählten Trägermaterialien – Baufolie, Seide und dünne Baumwolle – schaffen die in Reihe gehängten Schichten auch noch nach ihrer Installation ein sich ganz natürlich entwickelndes Zusammenspiel der einzelnen Bildnisse mit dem Raum.

Für Kathrin Wolf und Henrieke Ribbe stellte sich die Zusammenarbeit bei *Diaphanie* zu Beginn als schwierig dar, denn sie waren nicht von Anfang an von dem neuartigen Material der Baufolie überzeugt. Ergül Cengiz hatte als Trägermaterial Folie vorgeschlagen, die sich in ihrem Einzelœuvre als Konstante zeigt (Abb. 25). Weiterhin stellt auch die Bearbeitung von verschiedenen Folien als Grundmaterial mit feinen ausgeschnittenen Mustern eine wiederkehrende Technik dar, wie z. B. auch im Werk *o.T.* von 2016 (Abb. 26).

Ribbe und Wolf ließen sich anfänglich zwar darauf ein, auf dem gewählten Material zu malen, stießen aber schnell an technische Grenzen. So verlief die Farbe, mit der Henrieke Ribbe in der Regel arbeitet, auf der Folie, was dazu führte, dass sie sich dafür entschied, mit den Eigenschaften deren glatter Oberfläche zu spielen und zu experimentieren. Für die weiteren Elemente wählte sie jedoch einen feinen Baumwollstoff, der sich durch seine Durchsichtigkeit in die Komposition einfügt und dennoch den individuellen Ansprüchen für die eigene Umsetzung gewährleistete.

Auch Kathrin Wolf konnte sich nicht mit dem Material der Baufolie

anfreunden. So fand sie „keine Wucht im Material“, ⁴⁰⁸ wie es sonst aufgrund der Wände und Mauern als Träger der Gemeinschaftsarbeiten der Fall ist. Auch sie entschied sich gegen die Folie und wählte ebenfalls feine Baumwollstoffe sowie Seidentücher als Träger, da für ihre künstlerische Umsetzung die Haptik des Trägermaterials stets wichtig ist. Das Format der einzelnen Schichten wurde im Vorfeld festgelegt.

Bevor die Künstlerinnen in der Galerie mit ihren jeweiligen Elementen aufeinandertrafen, gab es einen gewohnten Austausch an Skizzen und Fotos. So wussten alle drei Künstlerinnen stets, an was und wie die anderen Kooperateure arbeiteten. Dabei erfolgte jedoch keine Abstimmung oder ein bewusster Bezug auf die Folien und Tücher der anderen Frauen.

In *Diaphanie* – in den den Werken stets immanenten Selbstporträts – treten die Künstlerinnen gleich in mehreren Rollen und Bewusstseinszuständen auf. Dass die Künstlerinnen schlafend dargestellt werden, ist nach Cengiz ein Verweis darauf, dass es Menschen nur in diesem Zustand möglich ist, zwischen verschiedenen Bewusstseinszuständen zu wandern – in einer Traumwelt und gleichzeitig im Hier und Jetzt zu sein. In diesem Zustand kann man sich auf verschiedenen, miteinander aber verbundenen Ebenen bewegen, so wie es auch die (räumliche) Erschließung von *Diaphanie* fordert (Abb. 27). So befindet sich auch der Betrachter in der Installation stets zwischen den Ebenen. Der Blick versucht eine Schicht des Werks zu fokussieren, wird dabei doch ganz automatisch in die Tiefen der weiteren unbekanntes und noch nicht klar sichtbaren Ebenen gezogen und verliert sich darin. Neben der Rolle der schlafenden Frauen hat Henrieke Ribbe die drei Künstlerinnen auch schwimmend dargestellt. Dies ist ebenfalls ein Rekurs auf die Luzidenz des Trägermaterials, das die drei Künstlerinnen an die Beschaffenheit von Wasserflächen erinnerte; und auch hier ist das Spiel mit der vermeintlichen Durchsichtigkeit bei gleichzeitiger Tiefe und Dichte eines Sees oder Meers zu beobachten, wobei dem Blick nie völlig offenbart wird, was sich unter der

⁴⁰⁸ Interview Cengiz 2017.

Fläche verbirgt. Als dritte und prägnanteste Rolle sind die drei Frauen als Geishas in voller Gewandung inklusive eines Papierschirms auf einer Selbstdarstellung von Ribbe zu entdecken. Die Figur der Geisha steht für eine Verwandlung, ein Rollenspiel und eine Maskerade, die dem Schauspiel dient; was sich auch in der Etymologie des Wortes zeigt: Der Begriff *Geisha* setzt sich zusammen aus *gei* (芸) – die Kunst bzw. die Künste – und dem Schriftzeichen für *sha* (者), das ‚Person‘ bedeutet.⁴⁰⁹

Die Darstellung von Cengiz, Ribbe und Wolf in unterschiedlichen ‚Identitäten‘ und inszenierten Rollen, wie in *Diaphanie*, zieht sich, wie beschrieben, durch das gesamte Œuvre der gemeinschaftlich geschaffenen Werke. Die Künstlerinnen zeigen sich in diesen Alltagsszenen oder mythologischen Kontexten, und verweben dabei in ihren Darstellungen Motive der Hoch- und Populärkultur miteinander. Als besonders vielschichtig erweist sich vor diesem Hintergrund das Werk *Memento* (Abb. 28), das die drei Frauen in der *arge Kunstgalerie Museum Bozen 2007* umgesetzt haben. Hier finden sich die drei Künstlerinnen in einer Untersicht als extrem große Figuren wieder, deren Körper bis hinauf zum Gesicht tätowiert sind. Die Figuren stehen breitbeinig mit geballten Fäusten, die teilweise in Handschuhen stecken, fest auf dem Bilduntergrund und recken ihre Gesichter in die Höhe, so dass ein stolzer Zug in Erscheinung tritt, der gleichzeitig dafür sorgt, dass ihre Augen und Mimik nur zu erahnen sind. Obwohl die Künstlerinnen Slips und BHs sowie derbe Stiefel tragen, wirken die Körper in keiner Weise sexualisiert, sondern lassen die Frauen kämpferisch und selbstbewusst erscheinen.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Brockhaus 1997, S. 256.

⁴¹⁰ Diese Züge erinnern an die Darstellungen der Figur *Tank Girl*, die erstmals 1988 in einem Comic beschrieben wurde. Die Figur der *Tank Girls* zeigt eine junge Frau, die durch kämpferische Härte und hohe Empathie zugleich charakterisiert ist und mit ihrem Freund, dem ‚Kängurumenschen‘ *Booga*, in einem Kampfpanzer wohnt. Diese Figur bedient damit ebenso die selbstbestimmte, starke Attitüde klassischer Comic-Heldinnen, wie sie sich auch im Alltag heranwachsender junger Frauen verorten lässt. Obwohl die Figur der *Tank Girls* meist in knapper Kleidung, bestehend aus einem Tanktop und weiten Hosen sowie

Die spärliche Bekleidung lässt in der Darstellung der Hamburgerinnen aber nicht nur eine kritische Reflexion von weiblichen Rollenbildern, sondern vor allem ein Blick auf ihre Haut zu, die in *Memento* tätowiert ist. In den Tattoos lassen sich neben klassischen Motiven auch Referenzen auf die Hard-Rock-Band *Guns N' Roses* sowie Zeichnungen und Porträts der Künstlerinnen selbst finden. Bei Tattoos ist der Rückschluss auf die eigene Biografie und Identität aufgrund der Motive besonders naheliegend. Dass dieser Gedanke bei der Wahl der Darstellung auch bei den *3 Hamburger Frauen* eine Rolle spielt, zeigt sich schon im Titel *Memento*. Bereits hier wird der erste Verweis auf den Topos der Haut als Leinwand der eigenen Geschichte sichtbar: Denn der gleichnamige Film *Memento* von 2000, der unter der Regie von Christopher Nolan gedreht wurde, handelt von einem Protagonisten, der unter dem Verlust seines Kurzzeitgedächtnisses leidet und sich auf der Suche nach einem Mörder immer wieder Informationen auf die Haut tätowieren lässt, um diese nicht zu vergessen. „Damit wird das Zeichensystem auf seiner Epidermis zum Tagebuch seines Lebens.“⁴¹¹ Auch Cengiz, Ribbe und Wolf verweisen etwa durch die ‚tätowierten‘ Sätze *Lassie come home* auf ihre erste gemeinsame Ausstellung in der Wiener Projektgalerie *Lassie* 2004 (siehe Abb. 7) ebenso wie auf die Ausstellung *the girls are pretty* 2006.

Mit dieser Art der Darstellungen offenbaren die drei Künstlerinnen nicht nur die diversen Rollen, die sie im Laufe der Kooperation eingenommen haben, sondern bauen auch die Distanz zu ihren Werken ab, die vielen Bildern inhärent ist. Sie weisen damit auf die Tatsache hin, dass die Frage nach der Identität und die Darstellung des Subjekts seit jeher auch eng mit der Inszenierung des Selbst verknüpft sind. Die Erforschung der Identität und ihrer Inszenierung kam erst Ende des 19. Jahrhunderts auf – obgleich die Idee davon, was ein Subjekt ist, bereits seit der Antike besteht. Doch erst im Zuge des Humanismus konnte diese

Kampfstiefeln, dargestellt wird, grenzt sie sich als selbstbestimmte Frau in ihrem Verhalten von sexuellen Zuweisungen ab.

⁴¹¹ Dogramaci 2015, S. 55-83, hier: S. 82.

Begrifflichkeit auch gesellschaftlich zum Tragen kommen.⁴¹²

Der Begriff der Identität wird in der gegenwärtigen Diskussion in zweierlei Hinsicht verortet: Zum einen gilt das eigene Ich als naturgegeben und als seit jeher vorhanden. In diesem Standpunkt geht es darum, das eigene Ich zu finden, soziologische Aspekte zu filtern und eine Hinwendung zum ursprünglichsten und ‚wahren Ich‘ zu vollziehen. Sich selbst zu verwirklichen bedeutet, dem eigenen Wesen unmittelbar in der eigenen Lebensführung Ausdruck zu verleihen. Obwohl das Erkennen und Zulassen des ‚immanenten Ichs‘ aktiv geschehen müssen, bleibt doch das Individuum in der eigentlichen Gestaltung des ‚Selbst‘ passiv.⁴¹³

Weitaus aktiver gestaltet sich die Individualisierung in der Auffassung, dass das eigene ‚Ich‘ flexibel gestaltet werden kann. Selbstbilder können entworfen anstatt nur gelesen und können stets verändert oder gar ausgetauscht werden. Die Frage scheint hier nicht mehr zu lauten ‚Wie oder was bin ich?‘, sondern ‚Wie oder was möchte ich sein?‘.

Im Rahmen dieser Möglichkeiten kann die Option in Betracht gezogen werden, unterschiedliche kulturelle Identitäten zu kombinieren und damit ein hybrides ‚Patchwork-Selbst‘ zu entwickeln. Damit einher geht die Vorstellung, dass auch persönliche Lebensläufe in (auto-)biografischer Form eine gewisse Konstruiertheit und damit fiktionale Züge aufweisen können. Es kann auch von einer narrativen Identität gesprochen werden – man gibt nur das von sich preis, was man selbst als positiv erachtet, negative Eigenschaften werden oft weggelassen. Man formt sein Selbst nach seinen eigenen Vorstellungen und konfrontiert damit sein Gegenüber. Dieser Aspekt zeigt sich auch in den immer neuen Rollen, die die drei Künstlerinnen in ihren Werken – und vielleicht nicht nur hier – bekleiden oder bekleiden möchten. Es ist eine Art immer neuer Transformation, die die Frauen vollziehen, und die eben im ‚geschützten‘ Raum der Kollaboration, im Verbund mit den Kooperationspartnerinnen umso freier und

⁴¹² Vgl. Loh 2004, S. 1.

⁴¹³ Vgl. Moser/Nelles 2006, S. 7.

mutiger stattfinden kann. Bereits der Name der Künstlergruppe ist mehr als ein Hinweis auf den gemeinsamen Ort ihrer Ausbildung: *3 Hamburger Frauen* steht für ein Gemeinschaftsgefühl.⁴¹⁴

Zugleich ist dieser Transformation aber auch die Abgrenzung von und Gegenüberstellung mit den anderen Künstlerinnen immanent. Durch die Wahl der Technik des Wandgemäldes wird auch die Eigenständigkeit der drei Personen betont, die eben nur temporär zu einer Kollaboration übereinkommen.

Die *3 Hamburger Frauen* zeigen somit auf, dass sich Rollen ebenso wieder auflösen können, wie es die Wandbilder der drei Künstlerinnen tun. Dieser Paradigmenwechsel hin zu einem konstruierbaren Selbst ist in der Kultur- und Humanwissenschaft schon seit Längerem vollzogen worden, setzt sich aber auch immer stärker in den Kulturwissenschaften durch. So gilt es als selbstverständlich, dass „das Selbst nicht als vorsprachliche Entität, sondern als Effekt symbolischer Ordnung zu begreifen“⁴¹⁵ ist.

Die Arbeiten der *3 Hamburger Frauen* zeigen sich im Gesamten, ebenso wie *Diaphanie* im Besonderen, durch vielschichtige Ebenen. Der Titel *Diaphanie* weist in seiner griechischen Bedeutung nicht nur auf das Durchscheinen hin; Diaphanien oder Transparentbilder haben auch eine traditionsreiche Geschichte in der bildenden Kunst. Darüber hinaus ist die inhaltliche Ebene der luziden Folien und Tücher mit zahlreichen komplexen Motiven und Verweisen versehen. Neben den gewählten Medien und der Motivik ist auch das Raumgefüge aus Werk und Ausstellungsfläche bei *Diaphanie* ein wichtiges Element, das von der hohen Konzeptualität kollaborativer Arbeiten zeugt.⁴¹⁶ Die Zuschreibung zur Kollaboration erfolgt bei

⁴¹⁴ Interessant ist auch, dass Cengiz in ihrer Einzelausstellung in der *Galerie im Ganserhaus* in Wasserburg vom 1. bis 30. April 2017 ein Werk zeigte, das in Titel und Sujet auf die Kollaboration verweist (Abb. 34). So zeigt sich, dass die Zusammenarbeit auch Teil ihrer individuellen künstlerischen Identität geworden ist.

⁴¹⁵ Moser/Nelles 2006, S. 8.

⁴¹⁶ Anlässlich der Ausstellung *Mach Schau!* 2011 im Kunsthaus Hamburg wiederholten die drei Künstlerinnen die Herangehensweise der separaten Erarbeitung noch einmal und es wurden,

den *3 Hamburger Frauen* wie auch bei Louise Bourgeois und Tracey Emin über die Identität der Künstlerinnen, die in Form der Darstellung der Künstlerinnen- ‚Ichs‘ im Bild vertreten sind. Doch zugleich bleiben die drei Einzel-Künstlerinnen in Form ihrer Handschrift und des individuell zuordenbaren Stils auch deutlich in ihren Einzelpositionen sichtbar, wie anhand der Gegenüberstellung nachgewiesen wurde.

Der Betrachter kann durch die einzelnen Schichten von *Diaphanie* sehen und gehen. Je nach Standpunkt eröffnen sich neue Kompositionen und Ebenen. Gleichzeitig wird die Sichtbarkeit der einzelnen Positionen, aufgrund des eigenen Stils sowie der unterschiedlichen Trägermaterialien, ebenfalls nachvollziehbar. Doch selbst wenn der Betrachter zwischen den Ebenen wandelt, verbleiben diese stets im Spiel mit den ‚Nachbar‘-Ebenen und zeigen so sichtbar die gemeinsam handelnden Singularitäten – deren Vielheit wie auch deren kollaborative Einheit –, die das Werk *Diaphanie* erschaffen haben. Diese Einheit kann nur durch ein authentisches Verhandeln der Gemeinschaftswerke, ihrer Anforderungen und das – bei den drei Künstlerinnen auch inhaltlich manifestierte – Finden der eigenen Rolle innerhalb des Werks und seines zugrunde liegenden kooperativen Prozesses erreicht werden.

5.3 Jonathan Meese und Albert Oehlen – Neuer wilder Maniersimus

Insgesamt 59 Werke haben Albert Oehlen und Jonathan Meese von 2001 bis 2004 gemeinsam geschaffen. Gezeigt werden die Bilder im Katalog

angepasst an die neuen Ausstellungsräume, neue Tücher und Folien gefertigt (Abbildung 42). Erst hier änderte sich auch der Blick von Ribbe und Wolf auf das Werk. So wurden die einzelnen ‚Seiten‘ von *Diaphanie* in Hamburg nun paarweise und sternförmig aufgehängt und so offenbarten sich erneut neue Ansichten. Im Gegensatz zur ersten Installation in den Galerieräumen von Françoise Heitsch konnte Ergül Cengiz nicht beim Aufbau anwesend sein, was ebenfalls ein Novum war. Sie gab an, dass der Moment, in dem sie zum ersten Mal gesehen hatte, wie die beiden anderen Künstlerinnen ihre Folien arrangiert hatten, nicht einfach für sie war. Sie habe erst einmal über ihren Schatten springen gemusst, wobei sich der erste Eindruck und die Abwehrhaltung nur Stück für Stück verbessert hätten. Vgl. Interview Cengiz 2017.

Spezialbilder, der von der Galerie Max Hetzler 2004 begleitend zur bereits erwähnten Ausstellung herausgegeben wurde. Der Katalog weist neben den klassischen Elementen der großformatigen und meist zweiseitigen Abbildungen der Gemeinschaftswerke, einem kurzen einseitigen Einführungstext und einem Abbildungsverzeichnis zwei Besonderheiten auf: Zum einen sind einleitend 24 Collagen zu finden, die Albert Oehlen zuzuschreiben und zum Teil in Zusammenarbeit mit Rainald Goetz – etwa zur gleichen Zeit der Kollaboration mit Jonathan Meese – entstanden sind.⁴¹⁷ Diese Seiten des Katalogs heben sich damit von den anderen aber nicht nur thematisch, sondern auch haptisch ab, indem sie auf rauherem Papier gedruckt wurden und so auf ihre Sonderstellung im Katalog hinweisen. Zum anderen werden die Abbildungen der Gemeinschaftswerke durch handschriftliche Ergänzungen, Sätze und Satzfragmente flankiert, welche Jonathan Meese zugeordnet werden können. Diese sind nicht kongruent zu den einzelnen Werktiteln, sondern können eher als Untertitel oder Ergänzungen angesehen werden. Dieses Vorgehen findet sich in zahlreichen Katalogen über die Kunst von Jonathan Meese wieder und entspricht ganz seiner künstlerischen Position, der Sprache und Schrift grundlegend inhärent sind, was auch in den zahlreichen von ihm verfassten Manifesten zum Ausdruck kommt.

Die Werke der Kooperation werden im Katalog nicht chronologisch, sondern in Gruppen gezeigt, die sich an den Entstehungsjahren orientieren.

Insgesamt lassen sich die *Spezialbilder* in vier Phasen einteilen, die sich in Sujet und Technik unterscheiden und im Katalog nicht chronologisch aufgeführt werden. Die ersten Werke, die 2001 geschaffen wurden, können als ‚Wasser-Serie‘ bezeichnet werden. Oehlen und Meese wählten für diese Serie als Hintergrund für ihre malerische Bearbeitung leicht verblichene Fotografien, die in *Ink Jet Prints* auf Leinwand gedruckt und mitunter digital bearbeitet und eingefärbt wurden. Auf diesen sind junge nackte Männer, beim Spielen mit

⁴¹⁷ Weitere Informationen sowie ein eindeutiges Entstehungsjahr sind leider auch nach intensiver Nachfrage bei Albert Oehlen sowie der Galerie Max Hetzler nicht recherchierbar gewesen.

Wasser sowie mit Pferden beim Schwimmen oder an einem Strand dargestellt. Eine Ausnahme stellt die Gemeinschaftsarbeit *Wasser 5* (Abb. 29) dar. Diese Fotografie zeigt Kinder, ebenfalls nackt, welche sich neben einer Art Mühlrad aufhalten und sich dabei aber in einem geschlossenen und mit Parkettboden ausgestatteten Raum befinden. Dieses Bild zeigt Oehlens Holzskulptur *Eingebung* von 1981 (Abb. 30). Die Fotografie dieses Ensembles stammt aus einer Serie⁴¹⁸ und wurde von Brigitte Semmer, mit der Oehlen auch einige kollaborative Werke schuf, die aber als verschollen gelten, nach einer Idee von ihm in München aufgenommen.⁴¹⁹

Die Figuren in den Abbildungen erinnern an Postkarten und wurden mit Ölfarbe bearbeitet, ganz oder nur in Teilen übermalt. Sie wurden hinzugefügt oder in ihrer Handlung verändert. Das Grundmotiv blieb dabei aber unverändert. Diese Serie wurde von beiden Künstlern in der rechten unteren Ecke in schwarzer Farbe und vermutlich mit einem Pinsel signiert. So kann man neben „A. Oehlen“ und „J. Meese“ auch den Hinweis auf das Entstehungsjahr der Serie „01“ finden. Dabei steht die Signatur von Jonathan Meese über der von Albert Oehlen. Den einzigen Unterschied bildet das Werk *Wasser 4*. Diese Art der Signatur, sowohl hinsichtlich ihrer Platzierung als auch ihrer Ausführung, ist typisch für Albert Oehlen, während Jonathan Meese mitunter auch an anderen Stellen in seinen Einzelwerken nur mit seinen Initialen signiert.

Weitere Werke, wie die 2004 entstandenen, basieren auf ausgewählten Bildvorlagen, die, wie bereits erwähnt, von Oehlen zur Verfügung gestellt wurden. Erwähnenswert ist hier *Atelier*, das eine Schwarz-Weiß-Fotografie von zwei Männern zeigt, deren Gesichter bis zur Unkenntlichkeit übermalt wurden.

⁴¹⁸ Eine weitere Abbildung findet sich im Katalog *Albert Oehlen* wieder, der 1995 veröffentlicht und von Burkhard Riemschneider herausgegeben wurde.

⁴¹⁹ „Ja, ich kann mich gut erinnern, dass ich diese Serie in München fotografiert habe. Ich reiste damals oft mit Albert Oehlen und seinen Freunden zu Eröffnungen, so auch bei diesem Anlass. Die Fotos entstanden sozusagen nebenher, die Skulptur stand bei einem Sammler zu Hause, so weit ich mich erinnere. Albert hatte die Idee zu dieser Serie, beschrieb mir auch in etwa, was er haben wollte (z. B. die Bewegungsunschärfe der tanzenden Kinder, die auf manchen anderen Fotos zu sehen ist). Ich habe dann – allein mit den Kindern im Raum – die Bilder aufgenommen.“ Brigitte Semmer in einer E-Mail-Korrespondenz vom 19. Mai 2017.

Einzig die aus dem weißen Kittel lugende schwarze Trainingsjacke, die mit ihren signifikanten weißen Streifen nicht nur für die Marke *Adidas*, sondern auch für einen ihrer treuesten Träger, Jonathan Meese, steht, lässt einen Rückschluss auf die Abbildung der Künstler selbst zu. Neben den übermalten Männern lässt sich noch eine dritte Figur im Bild ausmachen, die jedoch vollkommen aus einer Papiercollage und Malerei besteht, so dass nicht eindeutig ist, ob sie zusätzlich hinzugefügt oder ob lediglich eine bereits bestehende Person im Bild gänzlich überdeckt wurde. Begleitet wird das Bild vom Schriftzug „CREME de la CREME“, was sich als Nobilitierung der abgebildeten Künstler interpretieren lässt.

Für weitere Gemeinschaftswerke fanden Meese und Oehlen Vorlagen bei historischen Künstlerkollegen, etwa Tizian im Bild *Nemesis* (2001, Abb. 31), Jackson Pollock im Bild *Skepsis* (2001, Abb. 32) oder James Ensor im Bild *Changing Attitude* (2001, Abb. 33).⁴²⁰ Neben den historischen Vorbildern beziehen sie sich auch auf Zeitgenossen, wie das Werk *Beine* (2003, Abb. 34) zeigt, dessen Hintergrund die Fotografie *Paula, typewriter, looking* von Wolfgang Tillmans aus dem Jahr 2004 darstellt (Abb. 35). Das Motiv erinnert an ein Musen-Motiv: Die weibliche Muse, hier nackt an einem Schreibtisch sitzend und an einer Schreibmaschine arbeitend, blickt lächelnd über die Schulter auf den Betrachter. Das Thema wurde durch die Übermalung von Meese und Oehlen zwar weitergeführt, zeigt sich dann aber gewohnt übersteigert, da das Künstler-Musen-Sujet durch eine Hinzufügung einer deutlich kleineren, beinahe zwergenhaften Figur samt Weinglas und Baskenmütze und somit mit den ‚typischen‘ Künstlerattributen der Bohème versehen, am linken Bildrand vor einer Pappelallee karikiert wird.

In weiteren Werken der gemeinschaftlichen Serie sind neben den Motiven auch noch die Signaturen der Vorbild-Künstler sichtbar, wie bei *Changing Attitude* und *Very Ape*. Diese wurden nicht von Oehlen und Meese

⁴²⁰ Diese Herangehensweise wiederholen sie auch in Werken von 2003 noch einmal.

selbst zusätzlich signiert, so dass der ‚Ursprungs-Autor‘ als einziger Name im Bild sichtbar wird.

In *Der Einzelne* zeigt sich wieder eine neue Variante des Verweises, indem hier eine Fotografie des Kopfes Salvador Dalís in die gewählte Grundlage des neuen kollaborativen Werkes eingebettet wurde, wobei dieses aufgrund seines Bildinhaltes auch ohne den Verweis einem surrealistischen Stil zuzuschreiben wäre.⁴²¹ Diese Bilder basieren auf Ölmalereien und Sprayfarbe sowie Collagen auf Papier, die auf MDF gezogen wurden.

In diesen kollaborativen Werken zeigen sich die Helden wie auch die Anti-Helden von Meese und Oehlen und in den teils grazilen, teils plakativen und groben Übermalungen artikuliert sich beider Haltung zu jenen. Die *Spezialbilder* stellen sich in ihrer Gesamtheit als Collagen mehrerer Generationen dar und zudem als Werke, die nicht nur auf Ebene der Autorschaft in der Kollaboration, sondern auch in den Bildinhalten mit Elementen wie Signatur, Stil und Rezeption spielen und diese zugleich infrage stellen.

Die Verhandlung der künstlerischen Autorschaft ist auch Thema der zehnteiligen Serie *Porträts* aus den Jahren 2002 und 2003, deren Werke alle den Titel „Portraits“ tragen, mit römischen Ziffern von eins bis zehn durchnummeriert (Abb. 36) und nicht signiert wurden. Die Porträts, die einen in den ersten Abbildungen abstrakt gemalten Männerkopf mit einem breitkrempigen Hut oder möglicherweise einem Zweispitz – wie Meese ihn bereits in zahlreichen Werken aufgegriffen hat (Abb. 37) –, Bart und langen Haaren zeigt, wurden in Öl auf Leinwand gemalt.

Die Porträts sind nur in der Serie als solche erkennbar, da einige der Werke abstrakt und in einem groben pastosen Duktus ausgeführt sind. Erst in den Gegenüberstellungen mit der gesamten Serie – in der auch konkretere Ausführungen vorkommen: Bildflächen als menschliche Merkmale,

⁴²¹ In einem Gespräch mit Wilfried Dieckhoff und Martin Prinzhorn nennt Albert Oehlen Salvador Dalí als einen seiner Lieblingskünstler. Vgl. dazu Dieckhoff 1991, S. 34. Auch das Bild *Mean Thunder* 1993/1999 zeigt den Kopf Dalís malerisch umgesetzt als Referenz auf Oehlers Idol.

Gesichtszüge oder eben Bekleidung – wird der Porträtcharakter deutlich. Wer hier porträtiert wird, bleibt offen, da die Serie zwar in der Kollaboration entstanden ist und doch nur eine Person zeigt. Anzumerken ist jedoch, dass sich die Serie auch in der Ausstellung *Totalselfportrait* im *GEM Museum of Contemporary Art* in Den Haag 2011 wiederfinden lässt, die sich thematisch ausschließlich mit Selbstporträts und Selbstdarstellungen des deutschen Künstlers beschäftigt.⁴²²

Selbstporträts sind in den Einzelwerken beider Künstler fest verankert. Bei Meese zeigen sie sich in unterschiedlichen Umsetzungen. So gibt es schon früh, Mitte der 1990er Jahre, Fotografien, die Meese vor seinen Installationen zeigen, die wiederum auch Fotografien des Künstlers selbst beinhalten. Auch später, als sich Meese der Malerei zuwendet, sind einige ‚Selbstporträts‘, die auch diesen Titel tragen, in seinem Œuvre zu finden. Als Beispiel kann *Selbstportrait Meese* von 2001 (Abb. 38) angeführt werden. In vielen seiner Selbstdarstellungen zeigt sich Meese auch als monsterhafte Figur verfremdet oder in verschiedenen fiktiven Rollen, wie beispielsweise als *Dr. Nomeese*. Ab 2005 entstanden zudem zahlreiche Fotografien von Jan Bauer, der Meese in verschiedenen Posen fotografisch festhielt, und welche zudem immer wieder in Installationen, Collagen und Gemälden als selbstreferenzielle Inhalte auftauchen.⁴²³

Auch bei Oehlen lässt sich das Selbstporträt bereits früh als Thema ausmachen, wie das 1983 geschaffene Ölbild *Selbstporträt mit Totenschädel* – hier auch als Serie mit insgesamt drei Bildern angelegt – zeigt (Abb. 39).⁴²⁴ Überhaupt finden sich immer wieder Zyklen, Serien und Phasen im Oehlers Œuvre, die auch in der Kollaboration immer wieder auftauchen. So hat Oehlen zu Beginn seiner Karriere 1982/83 jedes Jahr bewusst eine neue Werkgruppe als Aufgabe begonnen.⁴²⁵ Auch Selbstporträts markierten dabei einen neuen

⁴²² Vgl. Kat. Den Haag 2011.

⁴²³ Vgl. van Rhijn 2011, S. 191-194, hier: S. 191.

⁴²⁴ Goetz 2002, S. 46-83, hier: S. 51.

⁴²⁵ Ebd., S. 49.

Schwierigkeitsgrad, den Oehlen zu meistern suchte.⁴²⁶ Der Totenkopf als Vanitas-Symbol wurde von Oehlen bewusst gesetzt, dennoch wollte dieser, inspiriert vom positiven und lebensbejahenden Umgang mit Tod und Vergänglichkeit in der mexikanischen Kultur, eben diese Symbole pflegen, um so den „Schrecken zu bannen oder umzuwandeln oder vielleicht auch abzunutzen“⁴²⁷ – eine Herangehensweise, die sich – viel diskutiert – bei Meese im Hinblick auf dessen symbolische Entladung von Symbolen des Nationalsozialismus wiederfinden lässt.

Das Selbstbildnis blickt auf eine lange Kunsttradition zurück, und gerade in der bildenden Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich eine signifikante Zunahme solcher Werke verzeichnen.⁴²⁸ Selbstbildnisse gehen in der Kunstgeschichte seit jeher mit einem gewissen Mythos einher: So soll der Künstler erst in der Beschäftigung mit sich selbst als Sujet eine tiefe Einsicht in sein Künstler-Selbst erlangen. Dies geht aber zumeist mit Zweifeln und nicht zuletzt mit der Tragik der eigenen Endlichkeit einher, der sich der Künstler gewahr wird (siehe Arnold Böcklins *Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod*, 1872, Abb. 40). Doch kann gerade dieses Motiv, das das kreative und unermüdlich schaffende – und damit zumindest geistig unsterbliche – Künstlerselbstverständnis demontiert, als maximal authentische Äußerung des Künstlers gelesen werden. Zur Sonderstellung des Selbstporträts schrieb Wilhelm Waetzold, dass ein Selbstbildnis ohne Auftrag aus einem Bedürfnis entstehe, das aus dem Künstler selbst stamme, und das der Betrachter als „eine intime monologische Offenbarung der Persönlichkeit“ sehen könne.⁴²⁹ Auf Meese angewandt kann dieser Aspekt indes vernachlässigt werden, da dieser sich ausdrücklich von einer autobiografischen Selbstdiagnose distanziert und eine zu intensive Selbstbeschäftigung ablehnt, da es nicht um den Künstler, sondern um die Kunst gehe. So löst er seine Individualität, wie auch die der

⁴²⁶ Vgl. Goetz 2002, S. 49.

⁴²⁷ Ebd., S. 53.

⁴²⁸ Vgl. Bättschmann, 1997, S. 119.

⁴²⁹ Vgl. Waetzoldt 1908, S. 311–314.

Figuren, deren Rollen er einnimmt oder die er abbildet, ab von ihrer eigentlichen ‚Geschichte‘ und Bedeutung und verwandelt sie so in eine ‚entindividualisierte‘ Essenz ihrer selbst, die beliebig zu verwenden und zu bespielen ist.⁴³⁰ Bei Oehlen ist die Beschäftigung mit sich selbst in der Figur des Künstlers in Andeutungen durchaus so angelegt, wie es die Tradition vermuten lässt, und so sieht er seine Selbstporträts in einer Reihe mit den großen Meistern.⁴³¹

Dem Selbstbildnis kann aber zudem – und vor allem dies ist vor dem Hintergrund der Fragestellung relevant – auch eine auktoriale Funktion zugeschrieben werden.⁴³² So fungiert es als ‚gemalte Signatur‘, die auf den Autor und Produzenten des Werks verweisen kann.⁴³³ Im Gegensatz zur Signatur bleibt es jedoch defizitär, da

es einen direkten Bezug zu Produzenten nicht im gleichen Maße garantiert, wie die handschriftliche Signatur, der als Spur ehemaliger Anwesenheit und als Willensbekräftigung höhere Authentizität und mithin mehr Autorität zugebilligt wird.⁴³⁴

Neben seiner schwach ausgeprägten auktorialen Form ist dem Selbstbildnis ein weiteres Problem immanent: die Identifizierbarkeit. Denn tarnt der Künstler sich in der Komposition oder durch eine verfremdete Darstellung, ist eine zweifelsfreie Zuschreibung nicht immer problemlos möglich. Auch wenn das Selbstbildnis keine durch Konventionen geschützte und legitimierte Form des Nachweises für Urheberschaft ist, ist es dennoch ein bewusst gesetzter Verweis.⁴³⁵

Immer finden sich in den Gemeinschaftswerken zwei Gestalten – wie auch im Werk *an der Wand* (2003, Abb. 41), das darüber hinaus als Coverbild

⁴³⁰ Vgl. van Rhijn 2011, S. 192.

⁴³¹ Vgl. Goetz 2002, S. S. 49.

⁴³² Vgl. Gludovatz 2011, S. 100.

⁴³³ Siehe zur Tradition des Einfügens von (Selbst-)Porträts als Signatur bei Gludovatz, 2011, Anm. 223 und 229.

⁴³⁴ Vgl. Gludovatz 2011, S. 101f.

⁴³⁵ Vgl. ebd., S. 102.

des Ausstellungskatalogs gewählt wurde⁴³⁶ –: zwei Wesen vor einem grauen, von oben nach unten dunkler werdenden Hintergrund, jeweils auf einem Schemel sitzend.⁴³⁷ Die Beine beider Figuren sind leicht gespreizt und präsentieren zwei mächtige Penisse. Die linke Figur ist in Blautönen gehalten und mit kräftigen muskulösen Oberarmen ausgestattet; sie scheint ihren Penis gar mit beiden Händen halten zu müssen. Die Unterarme sind zudem auf dem Oberschenkel abgelegt. Während Kopf, Hals, Unterarme und Unterkörper gemalt sind, setzen sich Oberkörper und Oberarme aus einer Fotografie zusammen, die eine verschneite Skipiste in einem bewaldeten Gebirge zeigt. Der Kopf hat einen ‚drakulahaften‘ Charakter; mit langen Haaren und einem Schnurr- sowie Kinnbart und blutroten, leeren Augen wendet er sich dem Betrachter zu.

Die rechte Figur, deutlich abstrakt in ihrer Darstellung, vor allem in der Abbildung des Kopfes, weist beige-braune Farben auf. Der Kopf und das Gesicht sind nur als Fratze erkennbar und wenden sich eher dem Nebenmann als dem Betrachter zu. Der Oberkörper wirkt, als sei die Figur mit einem Pullover bekleidet, indem die Fotografie des Oberkörpers einer Tonskulptur in das Bild eingefügt wurde. Dieser ‚Pullover‘ steht mit seinem gewellten Saum und Ärmelabschluss in einer fast skurrilen Diskrepanz zur Massivität des Materials und nicht zuletzt zur Bedruckung mit einer Ornamentik aus Hakenkreuzen, Quadraten und einer Banderole am ‚Saumabschluss‘.

Auf den ersten Blick mutet der Oberkörper eher an wie ein umgedrehter Blumen-Übertopf. Einzig der rechte ‚Ärmel‘ mit herausragender Faust (es lassen sich fünf Finger und ein Daumnagel ausmachen) weist darauf hin, dass die Tonskulptur tatsächlich auch ursprünglich als Figur angelegt war.⁴³⁸ Der Penis

⁴³⁶ Zudem gibt es eine überbelichtete Fotografie der beiden Künstler in Aktion im Atelier, die sich in der Innenseite des Einbandes wiederfindet (siehe Abbildung 3), sowie Abbildungen im Zuge von Interviews, die Künstler-Autoren mit ihren Werken in Verbindung setzt.

⁴³⁷ Oehlens Werk zeigt seit 1997 immer wieder graue Bilder, da er sich diese als selbstauferlegte Aufgabe gestellt hat, „um die Gier nach Farben künstlich zu steigern.“ Vgl. Beil 2004 (a), S. 16.

⁴³⁸ Leider konnte keine Aufklärung hinsichtlich der Vorlage und ihres originären Ursprungs betrieben werden. Einzig, dass die Fotografie von Albert Oehlen und vermutlich aus dem

ist hier ebenso mächtig wie bei der linken Figur, wenn er auch durch die mit Sprayfarbe ausgeführten ‚Rillen‘ an einen Schwanzfortsatz erinnern mag – ein Eindruck, der durch das reptilienhafte abstrakte Gesicht noch verstärkt wird. Die Rillen finden sich auch am rechten Schienbein der Figur wieder sowie an der linken Wade und deuten auch eine Art Saum oberhalb der Scham an.

Die Farbe der Übermalungen ist, wie bei Jonathan Meese typisch, flächig und mit groben Pinselstrichen pastos aufgetragen oder wurde mit einer Dose auf die Leinwand gesprüht. Die Malerei Meeses und die Fotoprints Oehlens überlagern sich in diesem Bild, beziehen sich dabei aber auch aufeinander, so dass der malerische Duktus eher als weitere Ebene der Collage gelesen werden kann.

Für das Bild *an der Wand* haben sich beide Künstler gegenseitig Modell gesessen, und laut Meese sind dabei „ja auch zwei ultimative Figuren entstanden. Der göttliche Designer John Galliano und der Musiker Kid Rock“, die nach Albert Oehlen „Zwei der von uns meist verehrten Mittvierziger“⁴³⁹ sind und sich in die Reihe männlicher Idole der westlichen Welt einfügen, wie sie bei Meese als wiederkehrende Bildinhalte vorkommen. So zeigen sich die beiden Künstler also direkt in der Form ihrer Vorbilder, wobei sie jeweils selbst die Basis bilden; dies erinnert auch an die Darstellung der *3 Hamburger Frauen* in immer neuen Rollen. Wer von den beiden Gestalten jedoch Kid Rock oder John Galliano beziehungsweise Jonathan Meese oder Albert Oehlen ist, kann nicht eindeutig gesagt werden, da sich beide Vorbilder sehr ähneln.

Auch wenn Selbstporträts für Albert Oehlen nur Bilder sind, die den Künstler selbst beziehungsweise in einer Allegorie oder Rolle zeigen, für Oehlen also nicht der künstlerischen Form des Selbstporträts zuzuordnen sind – somit wäre auch *an der Wand* für Oehlen kein richtiges Selbstporträt –, nimmt er hier eine Ansicht auf, den Kopf im Halbprofil dargestellt, die sich auch in seiner Selbstporträt-Serie durchgängig zeigt und so doch als Zugeständnis an die

Internet stammt, konnte anhand von Aussagen der Assistenten der beiden Künstler eruiert werden.

⁴³⁹ Adorján 2004, S. 80.

Selbstdarstellung in verschiedenen Rollen, wie es Meese in seiner Kunst häufig betreibt, gelesen werden könnte. *an der Wand* zeigt sich in seiner Art als gleichwertige, aber kompositorische Autorschaft der beiden Künstler – eine Konzeption, die in der Kunstgeschichte eine lange Tradition hat, wie es etwa die Freundschaftsbilder zeigen: beispielsweise das Doppelporträt *Einer den anderen gemalt* (1782) von Johann Heinrich Wilhelm und Heinrich Jacob Tischbein oder das Selbstbildnis mit Franz Lenbach von Hans von Marées (1863, Abb. 42).

2003 wurden zudem zehn Gemeinschaftswerke geschaffen, die im Unterschied zu den anderen Werken (eine Ausnahme bildet, wie erwähnt, die ‚Wasser-Serie‘) zum einen in Öl auf Holz ausgeführt wurden und zum anderen signiert sind. Zu diesen Signaturen muss angemerkt werden, dass sie eine merkliche Ähnlichkeit hinsichtlich ihres Schriftbildes aufweisen; sie wurden stets in schwarzer Farbe und mit Pinsel ausgeführt und sie bestehen aus den Initialen des Vornamens sowie des ausgeschriebenen Nachnamens. Nicht allein diese Tatsache erzeugt im Betrachter das Gefühl, dass die Künstler durch ihre Zusammenarbeit eine eigene Dynamik und einen eigenen Stil entwickelt haben, der die Kooperation signifikant ummantelt. Dynamik und Stil sind aber nicht erst in der Kollaboration angelegt oder erarbeitet worden, sondern zeigen sich auch in ähnlichen Herangehensweisen in den künstlerischen Positionen der Einzelœuvres.

In den Gemeinschaftswerken der beiden Künstler zeigt sich die malerische Herkunft Oehlens als eines Vertreters der *Jungen Wilden*, die in der Zusammenarbeit mit Jonathan Meese ihre Fortsetzung gefunden zu haben scheint.⁴⁴⁰ Parameter wie der Stil, der den *Jungen Wilden* gemein war, etwa einen spontanen Duktus durch einen nachlässigen aber expressiven Pinselstrich

⁴⁴⁰ Das Gemeinschaftsbild von Albert Oehlen mit Werner Büttner (*Eines Tages werden wir ihnen die Fenster zunageln, und dann kommt) Das Licht von der anderen Seite* von 1976 sollte bei dessen Entstehung der Wiederbelebung der totesagten Malerei dienen. Es könnte daher vermutet werden, dass auch die Gemeinschaftsarbeit mit Meese vielleicht ebenfalls einen Moment darstellt, der die Malerei zu Beginn des 21. Jahrhunderts wieder auf eine neue Ebene zu bringen sucht.

überzubetonen, die Wahl kurioser Titel oder subversive Wortfragmente, die Überbetonung von Skurrilität und Emphasen alltäglicher Themen und Inhalte verloren sich in der Kunst Oehlers mit Beginn der 1990er Jahre und zeigen sich nun wieder als subversive Begleitung in der Kollaboration – ganz so, als ob die Kollaboration einen neuen Raum für Oehlen erzeugt hat, in welchem er Meese zugesteht, in einer fast zärtlichen Referenz, diese Wurzeln im Bild Gestalt finden zu lassen, da Meese als legitimer Erbe gelten kann. Meese scheint hier, wie es jungen Generationen oft möglich ist, gleichsam radikaler und noch tatkräftiger das gedankliche Erbe voranzutreiben.⁴⁴¹ So sagt Oehlen über die Gemeinschaftswerke:

Ich denke, dass mit der Bilderserie, die wir jetzt präsentieren, eine völlige Neuinterpretation der „Wilden Malerei“ stattfindet. Und zwar auf höchst radikale Art. Jetzt sieht man nämlich, wie es hätte sein können. Das[,] womit Kippenberger, Büttner und ich assoziiert wurden, auch wenn wir gar nicht wollten – diese ganze Geschichte der „Wilden Malerei“[,] kann man jetzt neu sehen. Und jetzt sehe ich es so, daß eigentlich nur wir da waren. Deswegen verändert es auch meine jetzige Arbeit, weil ich mir vorstellen kann, wie es wäre, wenn ich der einzige „wilde Maler“ auf der Welt wäre.⁴⁴²

Und weiter:

Jetzt ist mit diesen Bildern die Möglichkeit da, über diesen Begriff, über das „Wilde“ neu nachzudenken. Unsere Bilder haben den Spirit. Sie sind eine nachträgliche Version davon, was eigentlich hätte sein müssen. Das ist ein ganz großer Vorwurf an die Kunstgeschichte.⁴⁴³

Meeses Kunst, die auf Provokation ausgerichtet ist und sich inhaltlich an Figuren aus der Weltgeschichte abarbeitet, trifft in der Kollaboration wiederum auf Oehlers abstrakte Kunst, die sich von der Figuration abgewandt hat. Die Überdrehungen und Überzeichnungen, die typisch für die Kunst von Jonathan Meese sind, stellen ihrerseits wiederum eine beinahe hermetische und gerade durch ihre Überladungen inhaltliche Stringenz und Eindeutigkeit her, die durch

⁴⁴¹ „Doch auch in seiner jüngsten heftigen Malerei, die offenbar eine kunstgeschichtliche Revision und ein Revival der Neuen Wilden anstrebt, stolzieren nun die Phalli in stolzen Paraden, nochmals den Mythos von der künstlerischen Potenz männlich-viriler Provenienz skandierend.“ Vgl. Scorzin 2006, S. 3 und S. 10.

⁴⁴² Adorján 2004, S. 82.

⁴⁴³ Ebd.

die Zusammenarbeit und durch die authentischen, da nicht symbiotischen, Positionen der Künstler betont wird.

Radikalisierungen, Eigenwilligkeiten, Wiederholungen, Zitation, Steigerung und Zerstörung von vorhandenen Formkonzepten sind aber nicht nur Merkmale der Kunst von Jonathan Meese oder den *Jungen Wilden*, sondern beschreiben auch den Stil des Manierismus.

Manierismus ist das geschärfte Bewusstsein einer Krise und erzwingt epochale Selbstrelativierung. Individuelle Sprechweisen (damit sind hier auch visuelle Ausdrücke gemeint) dekonstruieren frühere Bildformen, um noch nicht fassbare Energien zu kanalisieren.⁴⁴⁴

So kann vielleicht die Form der künstlerischen Zusammenarbeit im Zeichen des Manierismus als zeitgenössische Übersetzung in einen unverkrampften, lockeren Abschied des Absoluten und Einheitlichen angesehen werden. Umso mehr wird hier die eigene Handschrift betont, wie es auch in den Kollaborationen der Fall ist, und so verfolgen beide Künstler auf ihre Art eine Hinterfragung der konventionellen Malerei.

Die Zusammenarbeit ist bei Meese ein konsequenter Schritt, um das Denken in Genealogien, Verwandtschaften und Dynastien, das sich wie ein roter Faden durch sein Werk zieht, in der Kollaboration Gestalt werden zu lassen.⁴⁴⁵ So scheint es, dass es vor allem eine Anti-Haltung ist, die nicht auf einer einfachen Ablehnung, sondern auf intensiver und reflektierter Auseinandersetzung mit der Kunst- und Weltgeschichte beruht, die einen gemeinsamen Moment darstellt und damit einen Freiraum ermöglicht, die die eigene künstlerische Position und deren Tradition noch einmal neu beflügelt und beide Künstler auf eine neue Ebene hebt. Auch wenn sich die gewohnten Motive – urinierende monsterhafte Figuren, wilde Fratzen, Hakenkreuze und gewaltige Penisse – finden lassen, suchen die Gemeinschaftswerke aber auch neue, vielfältige Bezüge zur kunstgeschichtlichen Tradition. Doch werden die Bezüge zur Tradition gleichzeitig immer auch verworfen, hinterfragt und ironisiert, und

⁴⁴⁴ Reck 1997, S. 91-117, hier S. 113.

⁴⁴⁵ Zu Vorbildern und Anleihen siehe Loers 2007, S. 273-276.

sie werden nun nicht mehr, wie bei Meese, lediglich zu ihrer Essenz reduziert, sondern kommen vielmehr – an das narrative Chiffrengewebe von Oehlen angelehnt – subtiler daher.

Auch wenn die Bilder zwei merklich verschiedene Handschriften zeigen, scheinen sie dennoch, respekt- und humorvoll, einen vollkommenen Dialog zu gewährleisten, der dank der Autoren den Diskurs eröffnet. Dabei zeigt sich aber weniger eine synthetische Stilistik, als das, was Zdenek Felix schon für das Einzelwerk von Oehlen anmerkte, in einer konsequenten Weiterentwicklung: „Eher [...] geht es in den Bildern [...], im Sinne von Deleuze und Guattari, um stilistische ‚Mannigfaltigkeit‘, die keine Einheit voraussehen, in keiner Totalität eingehen und erst recht nicht auf ein Subjekt zurückgreifen (Tausend Plateaus).“⁴⁴⁶

Die *Spezialbilder* zeigen ein die Originalität und Genealogie durchkreuzendes und gegenseitig überschreibendes Wechselspiel des Duos und betonen dadurch jedoch genau die künstlerische Authentizität. So haben Oehlen und Meese zu einer gemeinsamen Autonomie gefunden, die sich aus der Komposition aus Rückgriffen der Einzelstilistiken und einer neuen Bildsprache speist, und die die respektvolle und sich gegenseitig nobilitierende Haltung der beiden Künstler im Hinblick auf ihre eigene Position betont. Die Überlagerungen aus Malerei sowie gescannten und digitalen Bildern haben sich in der Kollaboration zu Werken verbunden, die sowohl die Reproduzierbarkeit akzeptieren als auch die Malerei in ihrem gestischen Signum bekräftigen und dadurch das Potenzial beider künstlerischer Positionen exponiert.

⁴⁴⁶ Felix 1994, S. 6.

5.4 *Guyton\Walker* – Wade Guyton, Kelley Walker und ihre dritte Person

Die eigenständige Position der Zusammenarbeit von *Guyton\Walker* manifestiert sich zum einen schon in der Namensgebung; zum anderen haben die beiden Künstler schon früh darauf hingewiesen, dass der Zusammenschluss so etwas wie eine eigene Identität ausbildete. Diese wurde 2013 im *KUB* in Bregenz das erste Mal in der Ausstellung *Wade Guyton, Guyton\Walker, Kelley Walker* sichtbar gemacht, die sowohl die ‚Entität‘⁴⁴⁷ *Guyton\Walker* als auch die Werke der beiden Einzelkünstler zeigt. Der Direktor des *KUB*, Dr. Yilmaz Dziewior, hatte bereits zwei Jahre zuvor bei den Künstlern nach der Möglichkeit angefragt, eine gemeinsame – alle drei Stimmen vereinende – Ausstellung zu konzipieren. Wade Guyton und Kelley Walker lehnten diese Anfrage damals jedoch ab, was insofern nicht verwunderlich ist, als beide Künstler bis dato streng auf die Trennung zwischen den gemeinsamen Aktivitäten und den Einzelpositionen geachtet haben.

Generally, we wanted to think of the work we made together as something separate from our respective ways of working. We wanted to give it some respect. It had its own language, its own strategies, solutions, visual experiences, obsessions.⁴⁴⁸

Erst als die angestrebte Eigenständigkeit der Kollaboration in Rezeption und Kritik etabliert war – alle drei Positionen wurden in den Jahren zuvor bereits in zahlreichen Ausstellungen gezeigt –, war 2013 der Boden für eine gemeinsame Ausstellung bereitet.

⁴⁴⁷ Yilmaz Dziewior beschreibt *Guyton\Walker* in dem zur Ausstellung im *KUB* erschienenen Katalog mit dem Begriff der Entität und verweist darauf, dass er ihn sowohl „umgangssprachlich im Sinne einer existierenden konkreten oder abstrakten Einheit“ versteht als auch „in seiner übertragenen ontologischen Bedeutung als Seiendes, das nicht näher spezifiziert wird, als Dasein in Abgrenzung zum Wesen einer Sache oder eines Prozesses.“ Dieser Definition soll in der vorliegenden Untersuchung gefolgt werden. Vgl. Dziewior 2014, S. 13.

⁴⁴⁸ Interview Guyton 2016.

Für das Kunsthaus Bregenz wurden drei parallele Einzelausstellungen entwickelt, die eine Auswahl von Wade Guytons bekannten ‚X- und Streifenbildern‘, Kelley Walkers ‚Ziegelgemälden‘ und ‚Rorschach-Werken‘ sowie Werke aus dem Œuvre der Entität *Guyton\Walker* zeigen. Darüber hinaus wurden für alle drei Positionen auch neue Werke entwickelt. Präsentiert werden alle Werke auf den Etagen des Kunstmuseums, das durch seine dreigeschossige Architektur eine ideale Plattform für die drei Einzelpositionen bietet.

In der ersten Etage steht eine Reihe monochromer Werke (Abb. 43) von Wade Guyton im Fokus. Gestört wird dieses grau-weiß-schwarze Farbspiel der ‚Gemälde‘, die sich in die kahl-kühle Eleganz der Ausstellungsräume fast unbemerkt einfügen, durch zwei aufeinanderliegende, beinahe wie beiläufig abgelegte Matratzen sowie einen umgedrehten, auf der Oberfläche seiner Platte liegende Tisch; es sind die Werke, die der Kollaboration *Guyton\Walker* zuzuschreiben sind (Abb. 44). Alle Elemente sind mit einem Zebra-Muster bedruckt: der Tisch sowie eine Matratze in signifikanten Schwarz-Weiß-, die zweite Matratze in kräftigen Gelb- und Orangetönen. Durch die Anordnung des Tisches parallel zur Wand des Ausstellungsraumes wird die strenge Architektur zwar durch die kräftigen Farben unterlaufen, durch die gegliederte Anordnung der Objekte aber auch gleichzeitig betont.⁴⁴⁹

Die Bearbeitung und die Inszenierung von Gebrauchsgegenständen verweisen hier schon deutlich auf das Feld des Designs, die Disziplin, die im Vergleich zur bildenden Kunst eher als *low culture* angesehen wird; im weiteren Verlauf der Ausstellung werden diese Referenzen in den Bildinhalten und in den verwendeten Materialien noch verstärkt.

Das Spiel zwischen *high* und *low culture* zeigt sich darüber hinaus auch in den Einzelwerken von Wade Guyton, der seine Bilder selbst als ‚Drucker-Zeichnungen‘ betitelt. Diese bestehen meist aus einfachen Seiten, die Guyton aus Büchern oder Zeitschriften entnimmt und dann mit einem Tintenstrahldrucker bedruckt. Die Seiten werden dann mit den für Guyton typischen Linien,

⁴⁴⁹ Dziejwior 2014, S. 14.

Flammen, Rastern oder den schon früh verwendeten Buchstaben X und U bedruckt. Nach eigenen Angaben malt er nie von Hand, da sich die von ihm erwünschten Markierungen einfacher und effizienter mit dem Tintenstrahldrucker herstellen lassen. „Für mich ist es eine Tätigkeit, die natürlich etwas mit der Geschichte der Moderne zu tun hat, mit all ihren Variationen, aber auch mit dem, was unter dem Begriff der Postmoderne zusammengefasst wird.“⁴⁵⁰ Ihn interessieren in seinem künstlerischen Schaffen das stete Recycling von Zeichen und Bildern und die Art und Weise, wie sie gelesen werden. Für Walker steht dabei weniger die Frage nach dem Verlust der Originalität im Vordergrund als vielmehr die Suche nach dem richtigen Umgang mit den endlos wiederholten Bildern und Zeichen, die unseren Horizont der Realität ausmachen.⁴⁵¹

Durch das Aufreihen betont Guyton das Moment des Seriellen; nur selten hängt er seine Arbeiten als Solitäre auf. Auf dem weißen Hintergrund zeigen sich Schlieren, die an einen malerischen Gestus erinnern. Auch die beschriebene bewusste Einbeziehung der Relationen von Ausstellungsraum, Werk und Betrachter verweist auf eine Auseinandersetzung mit der klassischen Kunst. Eine Abkehr von dieser stellt bei Guyton hingegen der Farbauftrag auf die stets weiß vorgrundierten Leinwände dar, was als ein Zitat der klassischen Malerei gelesen werden kann, in der weiß grundierte Leinwände elementar sind. Die Farbe wird mit einem Epson-Ultra-Chrome-Tintenstrahldrucker aufgedruckt und wendet sich damit vordergründig gegen den spontanen Gestus eines manuellen Farbauftrags. Aufgrund der Inkompatibilität des Druckers mit der vorgrundierten Leinwand kommt es jedoch immer wieder zu Fehlern, die zwar konzeptuell bedacht, dabei aber immer dem Zufall zuzuschreiben sind. Diese konzeptuelle Herangehensweise wirft erste Fragen auf, die sich mit der Reichweite und dem Bestand von Autorschaft beschäftigen: Besitzt der Autor wirklich stets eine

⁴⁵⁰ Schumacher 2006, S. 82.

⁴⁵¹ „In this sense, Kelley Walker is one of the few present-day artists whose ambition it is of write a new chapter in a history, which for so many others is closed once and for all.“, bei Pontégnie 2008, S. 67-70, hier: S. 67.

autoritäre Werkherrschaft? Ist er in seiner Funktion alleinig dazu befähigt, Stimmen oder Positionen herauszubilden? Oder zeigt er sich vielmehr als ein Akteur im Kontext des Werkprozesses, der einen Beitrag zur Formgebung leisten kann, diese aber nicht vollständig beherrscht?

Eine seiner ‚Drucker-Zeichnungen‘ ist auch auf der ersten Etage des Museums wiederzufinden: das blaue Werk *Untitled* (2008, Abb. 45), das in der Blickachse zur roten, spiegelnden Acryl-Arbeit *I see a Fast Change; a Snap Decision* (2006, Abb. 46) von Walker steht, die einen Rohrschachtest zeigt und damit dialogisch eines der verbindenden Elemente der beiden Werkgruppen darstellt: die Zweiteilung der Leinwände. Bei Wade Guyton gehen diese feinen Trennlinien darauf zurück, dass er die Leinwände einmal senkrecht faltet, um so die zu bedruckende Fläche an die Gegebenheiten eines Standard-Druckers anzupassen. Auch das hier gezeigte Werk von Kelley weist diese feinen Trennlinien auf, wie sie bei den gefalteten Papieren des Rohrschachtests automatisch entstehen.

Die ‚Mehrseitigkeit‘ als Motiv zeigt sich in Bregenz vor allem auch sehr deutlich in der zweiten Etage, die neben zehn Werken von Kelley Walker von einer 15 Meter langen bedruckten Gipsplattenwand beherrscht wird, welche unter dem Werktitel *Untitled 2013* (Abb. 47) zu finden und innerhalb der Kollaboration entstanden ist. Diese Wand trennt nicht nur den Raum und vervielfältigt im gleichen Zug die Präsentationsfläche, sondern kann auch als ein Zitat auf die bildimmanenten Trennlinien beider Künstler gelesen werden. Sie besteht aus zusammengesetzten Rigipsplatten, die jeweils mit einem Schachbrettmuster beklebt wurden, das mit Fehlstellen, Verzerrungen und optischen Löchern versehen ist. Dieses Muster fand auch schon in der Installation für die Biennale 2009 in Venedig Verwendung (Abb. 48). Die bedruckten Rigipsplatten waren hier noch im Verbund an die Wand gelehnt und bilden nun erstmals eine eigenständig stehende Wand aus, die wiederum als neue Ausstellungsfläche benutzt wird und gleichzeitig die beiden im Raum

arrangierten Einzelpositionen optisch voneinander trennt.⁴⁵² Neben dem Schachbrettmuster lässt sich eine an der Oberkante eingesetzten Farbstreifenfeld kaum erkennbare geschälte Banane ausmachen sowie an einer Schmalseite eine grellorange Limette auf mittelblauem Hintergrund – Motive, die ebenfalls auf die Kollaboration des Duos zurückgehen. Geschältes Obst, gescannt, digital eingefärbt und bearbeitet, ist eines der wiederkehrenden Motive, ebenso wie bedruckte Dosen, wie bereits bei der ersten Ausstellung des Duos, *Banana Grapefruit* von 2004 (Abb. 49).⁴⁵³ Bespielt wird die zusätzliche Präsentationsfläche mit zwei Bildern von Wade Guyton und der mehrteiligen Serie *Andy Warhol Doesn't Play Second Base For The Chicago Cubs* von 2010 (Abb. 50).

In der zweiten Etage lassen sich im Raum auch Werke aus der Reihe der berühmten *brick paintings* von Kelley Walker finden, die er im Jahr 2005, zuerst ganz im Siebdruck ausgeführt, begann; später fügte er auch gescannte und wieder ausgedruckte Collagen als Material hinzu.

Die vorgrunderierte Leinwand wird dabei mit einem Gittermuster beklebt, das sich aus Zeitschriftenseiten zusammensetzt. Wie in vielen seiner Arbeiten nutzt Walker dafür vorgefundene Architektur und Lifestyle-Zeitschriften. „So bilden Zeitschriftenseiten [...] wie *Domus*, *Vogue* oder *The New Yorker* den Kitt, der das abstrakte Gefüge des Bildaufbaus zusammenhält.“⁴⁵⁴

Mit ihren kollaborativen Produktionstechniken formulieren die beiden Künstler eine Bildsprache, die mit Anleihen und Verweisen auf die westliche Konsum- und Werbekultur sowie Referenzen auf kunsthistorische Traditionen, wie etwa die Pop Art, spielt. Durch die semantische Gleichsetzung stellt Walker das dualistische System, das die ‚Welt‘ auf der einen Seite und die Kunst auf der

⁴⁵² Dziewior 2014, S. 17.

⁴⁵³ In früheren Gemeinschaftsarbeiten ließen sich auch ebenso zahlreiche Messer ausmachen. Nach

Angaben der Künstler stehen diese nicht nur für das Schneiden und Aufschlitzen des abgebildeten Obstes, sondern auch für das „Zerschneiden, Zerhacken und Aufschlitzen von Bildern aus Büchern und Zeitschriften“. Vgl. Schumacher 2006, S. 84.

⁴⁵⁴ Dziewior 2014, S. 19.

anderen sieht, vorsichtig infrage. So hat Walker Zweifel daran, ob die Kunst eine reinigende Kraft hat, trotz ihrer Abhängigkeit von ökonomischen Aspekten, stets freie, reine, authentische und kritische künstlerische Akte zu liefern. In seinen Spiegel-Arbeiten (siehe Abb. 46), die an den Rorschachtest erinnern, wird diese Strategie besonders deutlich. Denn auch, wenn man in der Kunst eine Antwort auf universelle Fragen sucht, wird der Betrachter schlussendlich doch immer auf sich selbst zurückgeworfen.

Im obersten Geschoss trifft der Besucher auf eine Armee aus 25 Matratzen und 15 aufgestellten Tischen. Keine dieser Matratzen oder Tische wurde im Atelier gefertigt, sondern am Computer entworfen und dann an unterschiedliche Druckereien versendet. So wurden die Matratzenbezüge in einer Stoffdruckerei gefertigt. Das Laminat für die Tischplatten wurde von einer Spezialfirma für Lamine hergestellt und der Gipskarton, der die Wand in der zweiten Etage formte, von einer österreichischen Druckerei für Spezialanfertigungen. Die eigens produzierten und bedruckten *Queensize*-Matratzen stehen – teils mehrere hintereinander – an der Längswand des Ausstellungsraums.⁴⁵⁵ Die Muster bestehen aus einer Mischung von bereits in der Ausstellung gezeigten und eingefärbten oder neu entworfenen Werken. So lässt sich das Motiv der orangefarbenen Limette ebenso wiederfinden wie selbige in neuer Farbgebung. Das Schachbrettmuster ist nun auf Tischbeinen und Matratzenrändern zu sehen, die Farb- und Zebra-Streifen tauchen in unterschiedlichster farblicher Gestaltung wieder auf, und auch ein Werk aus der *Ketel One Serie*, das *Guyton\Walker* bereits in ihrer ersten gemeinsamen Ausstellung, damals noch auf Leinwand, gezeigt haben, wird nun auf einer Tischunterseite präsentiert. Nur mit je einem Einzelwerk sind die beiden individuellen Positionen hier im letzten Raum vertreten. So kann Dziwior gefolgt werden, der knapp konstatiert: „Es entsteht eine Art Überblicksschau von *Guyton\Walker* in neuem Gewand.“⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Vgl. Dziwior 2014, S. 19.

⁴⁵⁶ Ebd.

Auffällig ist auch der lokale Bezug zum Ausstellungsort Bregenz, wie er in der dritten Etage in Form einer Abbildung der Alpen auf *Banana_Alps_Mattress* von 2013 (Abb. 51) auf einer der Matratzen deutlich wird. Plakativ und oberflächlich kommt dieser Verweis daher, ebenso wie die Farben und Motive auf den Matratzen oder Tischen. Doch lokale Bezüge lassen sich auch in den Arbeiten von Kelley Walker finden. So ließ dieser in einem Ausstellungsraum Repliken dessen Wände vor die eigentlichen Wände stellen, und auch in Wade Guytons Werk lassen sich Bezüge zu den Installationsräumen finden. So passt Guyton seine Leinwände den Proportionen der tatsächlichen Wände in den Ausstellungsräumen an oder greift in seinen Werken die Farbe der Wände oder Böden auf. Diese Bezüge sind allerdings leise und zurückhaltend. Nach Yilmaz Dziewior zeigt aber genau diese Abstufung der ‚Lautstärke‘ erst die Beziehung der Gemeinschaftsarbeiten zu den Einzelœuvres auf: „Entscheidend ist aber darüber hinaus die dreiste Leichtigkeit, mit der das Duo diese Referenz einsetzt, und somit die zurückhaltenden Gesten der beiden Einzelpositionen verstärkt.“⁴⁵⁷

Hier in der dritten Etage wird besonders deutlich, wie seriell sich die Kunst von *Guyton\Walker* zeigt – ebenso, wie es auch den beiden Einzelpositionen inhärent ist.⁴⁵⁸ Die Installation besteht aus einer großen Anzahl an Dosen, die mit neuen Etiketten versehen wurden, und so keinen Rückschluss mehr auf ihren Inhalt zulassen. In einem Brief an Gunnar Karvan, den Direktor des *Astrup Fearnley Museum of Modern Art* in Oslo, diskutieren Wade Guyton und Kelley Walker, die zu diesem Zeitpunkt an 50 Bildern gleichzeitig gearbeitet hatten, anlässlich der Ausstellung *Uncertain States of America* die Notwendigkeit eines systematischen Arbeitsprozesses, den es braucht, um eine solch hohe Anzahl an Bildern zu fertigen. Darüber hinaus ist von der Verwunderung beider darüber zu lesen, dass diese systematische Vorgehensweise doch völlig heterogene Bilder

⁴⁵⁷ Vgl. Dziewior 2014, S. 13.

⁴⁵⁸ Hier soll auch auf die Installation *Seriality* verwiesen werden, die in der Rubell Family Collection in Miami vom 28. November 2005 bis 28. Mai 2006 gezeigt wurde.

hervorgebracht hat, was den anfangs erwähnten Aspekt der Serialität um den Faktor des Individuellen erweitert.

Nachdem wir nun also mehrere Wochen Tag und Nacht durchgehend an diesem neuen Werk gearbeitet hatten, geschahen einige überraschende Dinge. Wir arbeiteten tatsächlich an 50 Leinwänden gleichzeitig, mehr als wir glaubten schaffen zu können. Doch dieser systematische und arbeitsaufwändige Prozess brachte, anders als wir dachten, keine homogene Gruppe hervor, sondern eine Gruppe sehr unterschiedlicher Gemälde, die miteinander konkurrieren und im Widerstreit zueinanderstehen.⁴⁵⁹

Gerade der Verweis auf den Prozess und die Mittel in der Kunst bei *Guyton\Walker* schlägt eine Brücke zu werkzeugtheoretischen und materialästhetischen Theorien der jüngsten Kunstgeschichte,⁴⁶⁰ die den Einfluss des Materials auf ein künstlerisches Gesamtwerk sowie auf dessen Rezeption proklamieren; denn auch das Material weist bestimmte ästhetische und historische Kategorien auf. Die Bilder, Zeichnungen und Installationen von *Guyton\Walker* stellen durch ihre Kombination aus Scanner- und Druckerbasierten Werken und traditionelleren Elementen wie Siebdruck und Collagen eine Verbindung her zwischen kunsthistorischen Verweisen und zeitgenössischem Ausdruck. Dabei sind die beiden Künstler bei der Verwendung von Scannern und Druckern nicht daran interessiert, ein Maximum an technischen Möglichkeiten oder Perfektion der Abbildungen im Hinblick auf Auflösung und Präzision zu erreichen, sondern sie verwenden diese technischen Geräte als weiteres Medium, das ein gewisses ‚Eigenleben‘ führt und daher Auswirkungen auf das künstlerische Resultat hat.

Das auch Objekte, als Akteure, Einfluss auf soziale Prozesse und Begebenheiten haben können, lässt sich in der Akteur-Netzwerk-Theorie als Leitgedanke wiederfinden. Gemäß der Akteur-Netzwerk-Theorie ist die Gesellschaft netzwerkartig verflochten und aus verschiedenen Elementen

⁴⁵⁹ Zitiert nach der Kopie eines Briefes aus der Pressemappe der Galerie Greene Naftali, New York bei Schuhmacher 2006, S. 83.

⁴⁶⁰ Vgl. Wagner 2001, S. 12. Monika Wagner fordert hier die Einbeziehung des Materials in die kunsthistorische Analyse, um damit die Analyse der Form zu erweitern. Denn diese kann nicht losgelöst vom Material betrachtet werden, sondern zeigt sich vielmehr „als variable Größe von Materialeigenschaften“.

zusammengesetzt. Ein Charakteristikum dieser Theorie besteht darin, alle beteiligten Entitäten als gleichberechtigte Akteure anzuerkennen. Dabei geht es nicht darum, Objekte zu subjektivieren und ihnen einen Handlungsspielraum zuzuweisen, sondern in der vollkommenen Außerkraftsetzung der Subjekt-Objekt-Dichotomie vielmehr die Verflechtung und Abhängigkeit von Menschen und nicht-menschlichen Wesen sichtbar zu machen. Denn die jeweiligen Eigenschaften sowohl der Akteure als auch der Aktanten, d. h. allen nicht figurativen Dingen, werden erst durch ihren Kontext und die Verbindungen, die sich zu einem Netzwerk verbinden, definiert. So hätte beispielsweise, dem zentralen Gedanken der Akteur-Netzwerk-Theorie folgend, ein Maler ohne Werkzeuge und Materialien sowie ohne entsprechenden Markt die Bezeichnung ‚Maler‘ nicht verdient. Denn laut der Theorie konstituieren erst das Netzwerk und die entsprechenden Verbindungen und Knotenpunkte die Figur des Malers.

In einem Aufsatz verdeutlicht Bruno Latour, dass es bei einem Kunstwerk weniger um die gemalte Form im Sinne des gewählten Stils als um die Wahl des Pinsels gehe. Der Pinsel oder Zeichenstift ist nicht nur ein Werkzeug, sondern ein Medium, das Differenzen mit sich bringt: „Versuchen Sie mit einem Zeichenstift oder Kohle zu malen – Sie werden den Unterschied bemerken.“⁴⁶¹

Aktanten weisen damit zwar kein intentionales Handlungspotenzial auf, machen jedoch die „immer schon vorgängige[n] Verbindung menschlicher und nicht-menschlicher Akteure“⁴⁶² sichtbar, wie es auch am Beispiel von Kelley Walker und Wade Guyton und ihrer ‚Zusammenarbeit‘ mit technischen Geräten wie Drucker oder Scanner deutlich wird. Denn die Texturen, Oberflächen und Markierungen sind oft auf die Einwirkung der eingesetzten Technologie durch *Guyton\Walker* zurückzuführen und betonen damit auch semantisch die beschriebene eigene Identität der technischen Aktanten. Darüber hinaus erfüllt

⁴⁶¹ Latour 2007, S. 247f.

⁴⁶² Schröter 2017, S. 1.

der Scanner die Funktion eines demokratischen Vermittlers, der die gescannten Bilder – ganz gleich, welchen Inhalt sie haben und auf welchem Material sie gedruckt wurden, ob sie aus der *high* oder *low culture* stammen – zu einem zweidimensionalen Ergebnis egalisiert.

Gleichzeitig belegen *Guyton\Walker* die Funktion der Kunstwerke als Mediatoren – eine weitere zentrale Größe der Akteur-Netzwerk-Theorie –, da die künstlerischen Werke sich „auf ‚etwas‘ [beziehen], aber [...] zugleich die Mittel, mit denen sie sich darauf beziehen [thematisieren].“⁴⁶³ Walker sagt über seine eigenen Gemälde: „Ich betrachte sie nicht als Gemälde, sondern eher als Kreuzungen, die sich wie Gemälde verhalten.“⁴⁶⁴ Auch Guyton fordert anzuerkennen, dass ein Kunstwerk über seinen eigenen Funktionsrahmen hinaus agiert und „seine eigene Dokumentation – die Geschehnisse im unmittelbaren Umfeld seiner Entstehung und Ausstellung – beinhaltet, um diese sodann zu theatralisieren.“⁴⁶⁵ Dieser Gedanke verdeutlicht ein performatives Verständnis des Kunstwerks innerhalb der institutionellen Strukturen, die das Kunstwerk zudem erst als solches definieren und ihm seine Funktion zuschreiben.

Diese Beschäftigung und die Entwicklung der eigenen Bildsprachen und Techniken gipfeln bei *Guyton\Walker* in etwas, das sie selbst nicht mehr der Malerei zuordnen würden, sondern als *hybrid object acting* bezeichnen. Damit fordern sie das kanonisierte Verständnis der Malerei heraus – das gemeinsame Thema der beiden Künstler.⁴⁶⁶ Diese Herausforderung trat auch in der Ausstellung in Bregenz zutage: Durch die Verwendung von unterschiedlichen Trägermaterialien wie Trockenbauwände oder Tische schaffen die beiden Künstler eine ‚Malerei‘, die stets eine skulpturale und installative Komponente aufweist. Für die Drucke auf Matratzen, Tischen und Trockenbauwänden

⁴⁶³ Danto 1993, S. 200-208, hier: S. 204.

⁴⁶⁴ Guyton bei Bankowsky 2014, S. 237.

⁴⁶⁵ Ebd.

⁴⁶⁶ Ebd.

arbeiteten *Guyton\Walker* oftmals mit Werbedruckereien zusammen, die sich auf die Bedruckung vor allem großflächiger Oberflächen spezialisiert haben.

Zudem stehen die Werke insofern auch in der Tradition des *ready-mades*, als die Wahl des Trägers, wie der Trockenbauwände, oft auf die vorgefundenen architektonischen Gegebenheiten in den Galerien und Ausstellungsflächen zurückzuführen ist. Das Bedrucken des Tisches geht ebenfalls auf eine ‚vorgefundene‘, pragmatische Situation zurück: In ihrem Atelier funktionierten die Künstler eine fehlerhafte Trockenbauwand kurzerhand zu einem Esstisch um. Dies war die Initialzündung für die Fertigung bedruckter Tische, die in der Größe einer Standard-Trockenbauwand hergestellt wurden. Alle Elemente erfahren im Laufe des Prozesses immer wieder eine neue Genese und werden so zu Teilen der Installationen oder stellen sich als Skulpturen dar, was sie der eindimensionalen ‚Drucker-Malerei‘ enthebt. Dieses Vorgehen bekräftigt die Betonung der jederzeit möglichen Reproduzierbarkeit, sowohl was die Bildträger als auch was die Bildinhalte betrifft, womit sich die beiden Künstler dezidiert in die Tradition

Andy Warhols stellen. *Guyton\Walker* hinterfragen folglich einerseits die Bedingungen des Kunstmarkts und andererseits kanonisierte Begriffe wie Originalität und Echtheit.

Die kritische Hinterfragung der Rolle von Kunstwerken, die für *Guyton\Walker* mehr sind als nur als nur Ergebnisse künstlerischer Arbeit, sondern ein Knotenpunkt im Gefüge der Kunstindustrie, war bereits Thema der Einzelwerke der beiden Künstler. So bot Kelley Walker zu Beginn der 2000er Jahre CD-ROMs an, auf denen seine Zahnpasta-Bilder im JPEG-Format gespeichert waren und zu deren Veränderungen sowie beliebigen Ausdrucken er die Käufer aufforderte. Und Guytons ‚Drucker-Zeichnungen‘ konnten auf Bestellung auf einer Kunstmesse – je nach Nachfrage – ausgedruckt werden.

Themen wie Authentizität und die Reproduktion autonomer Kunstwerke sind auch der kollaborativen Praxis des Duos inhärent, wobei die Werke bewusst nicht mehr den einzelnen Handschriften zuzuordnen sind, was in der

Gegenüberstellung der Präsentation in Bregenz besonders deutlich wurde. Auch die Gemeinschaftswerke haben für die beiden Künstler eine eigene Identität und erweisen sich als Knotenpunkte im Netzwerk der Kunst, in dem sie sich bewegen. Ihre Verortung vor diesem Hintergrund definiert wiederum ihren Status und Wert. Anzumerken ist an dieser Stelle aber auch, dass keines der Werke eine Signatur und somit kein Verweis auf die Autoren trägt, und auch auf stilistischer Ebene kann keine Autorschaft nachgewiesen werden. Doch nicht zuletzt die Benennung der Entität durch die Eigennamen sowie die bewusst gesetzten Verweise in der Ausstellung durch die Einzelwerke – anhand derer doch die Positionen der beiden Amerikaner abgelesen und auch in der gemeinschaftlichen Position wiedergefunden werden können – machen aus der vermeintlich klaren Negierung von Autorschaft ein Spiel mit dieser.

Die Ausstellung in Bregenz verfolgte den Gedanken, dass es unmöglich sei, Dinge allein durch ihre Benennung ausreichend zu definieren, und dass ihre eigentliche Bedeutung erst durch die Beziehungen, die sie zueinander haben, konstituiert werde. Um *Guyton\Walker* – aber auch den individuellen Ausdruck der beiden Kooperateure – folglich als eigenständige Entität sichtbar zu machen und begreifen zu können, musste eine Art Gegenüberstellung erfolgen. Diese förderte aber nicht nur Unterschiede in den künstlerischen Positionen zutage, sondern betonte auch die hybriden Gemeinsamkeiten der drei Positionen von Wade Guyton, Kelley Walker und *Guyton\Walker*, die nicht vollkommen getrennt werden können, wie es Dziewior, Direktor und Kurator der Ausstellung, formuliert:

Die hinweisende Definition in der künstlerischen Produktion wird jedoch zugunsten einer kontextualisierenden Annäherung relativiert, ihre Abhängigkeiten untereinander werden nicht restlos aufgeklärt, aber doch deutlich. Dies alles wird in dieser wunderbaren kryptischen und zugleich selbsterklärenden Weise nur möglich, da sich alle drei Künstler ausnahmsweise einmal gleichzeitig die Ehre geben.⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Dziewior 2014, S. 21.

Nicht zuletzt durch die Ausstellungarchitektur wird deutlich, dass die Entität *Guyton\Walker* in ihrer Form zwar eigenständig ist, aber dennoch nur durch die beiden beteiligten Künstler zu ihrem signifikanten Ausdruck kommen konnte. Eine mögliche Lesart der Kollaboration besteht nach John Rasmussen darin, dass die Zusammenarbeit eine Art Rollenspiel ist. Weitet man diese Idee auf die Werke selbst aus, stellen diese ihren Status als Gemälde, Zeichnungen oder Skulpturen selbstreflexiv infrage und verdeutlichen die Komplexität von Autorschaft und Authentizität innerhalb des Kunstsystems sowie der Rezeption von Kunstwerken, Kunstgeschichte und Kollaborationen. So lassen *Guyton\Walker* durch die Prozesse und Aneignungen in ihren kollaborativen Werken neue Ebenen und Stimmen entstehen, derer man sich gewahr werden muss, und die als sicht- oder hörbar wahrgenommen werden sollen. Dabei setzte die Zusammenarbeit ein Potenzial frei, dass ohne selbige nie zustande gekommen wäre. Wade Guyton sagt dazu:

Yes[,] I think I would say that the work made by Guyton\Walker was work that couldn't have existed without the collaboration. The collaboration also allowed the two artists to take on different personae and make artistic decisions that might run counter to expectations about the identity of the generator of certain elements of a work. For example[,] gestures that a viewer might guess could be made by Walker might in fact have been contributed by me, and vice versa.⁴⁶⁸

Sowohl in der kollaborativen Herangehensweise, wie sie im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit beschrieben wurde, als auch in den Gemeinschaftswerken und vor allem im gemeinsamen Bestreben, sich der ‚Malerei‘ anzunähern, zeigt sich eine klare Übereinkunft der beiden Künstler zu einer kollaborativen Bildsprache, die vor allem eine neue, dritte Stimme befördern soll. Sowohl ihre Gemeinschaftsarbeiten als auch ihre Einzelwerke verhandeln Fragen nach der Rolle des Künstlers, nach dem Konzept der Autorschaft sowie nach Authentizität.⁴⁶⁹ Die sich wiederholende Formen- und Bildsprache, die immer wieder verwendeten Medien, wie Matratzen und Tische, sowie die *per se* der

⁴⁶⁸ Interview Guyton 2016.

⁴⁶⁹ Vgl. Kat. Venedig 2009, S. 72.

Reproduktion verschriebenen angewendeten Techniken der Drucker und Scanner hinterfragen kritisch die Rolle des (er-)schaffenden Genius. Die Analyse hat zudem gezeigt, dass temporäre Kollaborationen für die beteiligten Künstler vor allem einen instrumentellen Charakter haben; sie dienen dazu, Positionen zu gewinnen, die über das Individuelle hinausgehen. Dabei ist entscheidend, die eigene Stimme nicht aufgeben zu müssen oder zu wollen, damit der von den Künstlern beschriebene neue Raum samt seinem inhärenten Potenzial geschaffen, freigesetzt werden und Gestaltung finden kann.

6 1+1=3 – Das Potenzial temporärer Kollaborationen

The motivation to collaborate is that it has to result in something that would otherwise not take place; it simply has to make possible that which is otherwise impossible.⁴⁷⁰

Die Analyse der ausgesuchten kollaborativen Werke förderte die Erkenntnis zutage, dass die künstlerischen Positionen der beteiligten Einzelkünstler in den Kooperationen einerseits bestehen bleiben können, andererseits aber auch ein neuer Ausdruck gefunden wird. Sowohl am Beispiel der *3 Hamburger Frauen*, bei Louise Bourgeois und Tracey Emin als auch bei Albert Oehlen und Jonathan Meese konnte durch Verweise auf deren Einzelœuvre festgestellt werden, an welchen Stellen die individuellen Anteile der Künstler im Werk zutage traten. Am Beispiel der Entität *Guyton\Walker* war dieser Nachweis nicht möglich, da die Strategie der Künstler darin besteht, nachvollziehbare Handschriften und einen individuellen Duktus durch die formale Neufindung der ‚Drucker-Malerei‘ aufzuheben. Gerade durch dieses dezidierte Vorgehen wird jedoch deutlich, was sich bei allen Kollaborationen in der Analyse abgezeichnet hat: die Schaffung einer Kooperation als neue Einheit, die ihre eigene Form in den Gemeinschaftswerken findet.

Auch die Signaturen der Künstler, wie sie in den Werken von Jonathan Meese und Albert Oehlen sowie Louise Bourgeois und Tracey Emin beobachtet werden konnten, können als sichtbare Verweise auf die Einzelpositionen gelesen werden. Da sich die Künstler durch ihr Signum als Autoren und damit auch als Autoritäten des gemeinschaftlichen Werkes zu erkennen geben, wird ‚das Echte‘ nicht als indikatorischer, sondern als imperativer Wert in der Kollaboration verankert und kann damit als Nachweis der Authentizität der künstlerischen Position geltend gemacht werden.⁴⁷¹ Originalität und Authentizität liegen damit in der Einzigartigkeit des Kunstwerks

⁴⁷⁰ Lind 2007, S. 29.

⁴⁷¹ Vgl. Wetzel 2006, S. 44.

begründet – eine Prämisse, die sich auf kollaborative Werke im gleichen Maße anwenden lässt wie auf Werke singulärer Künstler. Die von den Künstlern als immanent und grundlegend erachtete dialogische Interaktion im Werkprozess legt zudem offen, dass die künstlerische Produktion als eine Kette von Entscheidungen, Interaktionen, aber auch Zufällen – vor allem *Guyton\Walker* haben darauf hingewiesen – gesehen werden muss. Der kollaborative Arbeitsprozess kann dabei direkt in einem Atelier und darüber hinaus auch in einem ‚gedanklichen Gemeinschaftsraum‘ vollzogen werden, der sich im Moment des Entschlusses, gemeinsame Werke zu schaffen, eröffnet.

Auch wenn einige kollektive Beispiele die Beteiligung der Akteure offengelegt haben, sind die Gemeinschaftswerke der temporären Kollaborationen in der zeitgenössischen Kunst auf eine deutlich stärker ausgelegte Sichtbarkeit der Autoren hin angelegt. Dies zeigt sich schon an der Namensgebung der Beispiele *Guyton\Walker* und der *3 Hamburger Frauen*. Letztere präsentieren sich namentlich zwar als unpersönliche Einheit, werden in den Werken jedoch durch die Abbildung der eigenen Konterfeis oder Körper sichtbar.

Künstlerische Kollaborationen erweisen sich daher nicht *per se* als Gegenmodell zum genuin schaffenden Autor. Der Autor und seine Schaffenskraft werden nicht negiert, sondern bleiben durch die eben genannten Parameter als Elemente der kollaborativen Einheit und als diskursgebende Instanzen im Werk unverzichtbar.

Das Sichtbarsein der Einzelautoren im Gemeinschaftswerk richtet den Blick auf die Möglichkeiten, die die Kollaboration jenseits der singulären Kreativität zu eröffnen vermag. Die gewonnenen Erkenntnisse bestätigen die im zweiten Kapitel vermutete Pluralisierung und Koexistenz der Autorschaft(en) innerhalb der Kollaboration. Gleichzeitig widerspricht das Ergebnis dem tradierten Verständnis der Künstlergruppe – im Sinne eines Zusammenschlusses mehrerer Künstler zum Autoren-Kollektiv. Die Form der kollektiven Autorschaft

zeigt sich daher als nicht haltbar und wird folglich für die hier untersuchten Beispiele ausgeschlossen.

Nachdem der Begriff der kollektiven Autorschaft als nicht zutreffend bestimmt wurde, muss daraus resultierend für die untersuchten Beispiele auch der Begriff des Kollektivs ausgeschlossen werden. Es bleibt die Frage bestehen, mit welchem Begriff und darüber hinaus mit welcher Form der Autorschaft die gewonnenen Erkenntnisse zu temporären Zusammenarbeiten präzise gefasst und beschrieben werden können.

6.1 Kooperation und Kollaboration – Der gewisse Unterschied

In der deutschen und englischsprachigen Literatur zeigt sich in der Diskussion gemeinschaftlicher Produktionen neben dem Begriff des Kollektivs die Verwendung der beiden signifikanten Begriffe ‚Kooperation‘ und ‚Kollaboration‘. Da diese im allgemeinen Sprachgebrauch zumeist synonym benutzt werden, hat sich die vorliegende Analyse diesem Begriffsverständnis angeschlossen. Da sich der Begriff des Kollektivs jedoch als nicht haltbar erwies, scheint es nun unabdingbar, die Termini ‚Kooperation‘ und ‚Kollaboration‘ noch einmal dezidiert auf ihre konkrete Bedeutung und auf ihre unterschiedlichen Konnotationen zu überprüfen.⁴⁷²

Um ein differenziertes Verständnis der Begriffe ‚Kooperation‘ und ‚Kollaboration‘ zu ermöglichen – und hier vor allem hinsichtlich ihrer Unterschiede –, ist es hilfreich, zunächst ihre Semantik in den Blick zu nehmen.

Das Präfix „Kon-“ entspricht dem lateinischen „con-“ und wird mit „zusammen“ ebenso wie mit „nebeneinander“ übersetzt; daraus leitet sich das

⁴⁷² Vgl. dazu auch Schneider 2008, S. 171.

Präfix „Ko-“ ab,⁴⁷³ das eine Beziehung zwischen zwei Subjekten oder Objekten zum Ausdruck bringt, die miteinander, zusammen oder gemeinsam handeln beziehungsweise interagieren.⁴⁷⁴ Auch die Wortstämme beider Termini weisen eine ähnliche Bedeutung auf. So leitet sich ‚Kollaboration‘ vom lateinischen Wort *laborare*⁴⁷⁵ ab, was mit „sich anstrengen“, „abmühen“, „arbeiten“ übersetzt werden kann. ‚Kooperation‘ stammt vom lateinischen Wort *operare* ab, das so viel heißt wie „tätig sein“, „wirken“, „handeln“.⁴⁷⁶ Aufgrund ihrer semantischen Nähe bleibt es nachvollziehbar, dass beide Wörter, Kooperation und Kollaboration, oft synonym verwendet werden, auch wenn sich bereits aus etymologischer Sicht feine Unterschiede offenbaren.

Weitere differenzierende Merkmale zeigen die Konnotationen der beiden Wörter: Weist die Kooperation oftmals eine bestehende Integrität aus, wird die Kollaboration beinahe in den Bereich eines ‚Kampfbegriffs‘ gerückt und zumindest im Deutschen häufig mit einer negativen Konnotation besetzt. Kollaboration meint hier vor allem die willentliche „Zusammenarbeit mit dem Feind.“⁴⁷⁷ Im Zweiten Weltkrieg war Kollaboration ein eindeutig abwertender Begriff – vor allem in der Benennung des Kollaborateurs.⁴⁷⁸ Auch die französische *Resistance* verwendete den Begriff der Kollaboration beziehungsweise des Kollaborateurs in einem diffamierenden Sinne und betitelte die Anhänger des *Vichy-Regimes* damit.⁴⁷⁹ Da dieser Zusammenhang und auch der negative Beigeschmack auch während der Nachkriegszeit noch Bestand hatten, schien ein unproblematischer und befreiter Umgang mit dem Begriff der Kollaboration lange Zeit unmöglich. Erst durch die sich immer stärker durchsetzenden Anglizismen, die sich vor allem der Etablierung des Internets

⁴⁷³ Brockhaus 2006, S. 389.

⁴⁷⁴ Stoller-Schai 2003, S. 34.

⁴⁷⁵ Duden 2014, S. 500.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 604.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Ebd. 2001, S. 555.

⁴⁷⁹ Schneider 2008, S. 171.

sowie der damit einhergehenden Formierung neuer Arbeitsformen verdanken, konnte der Begriff zu Beginn des 20. Jahrhunderts von seiner negativen Konnotation befreit und seine begrifflichen Möglichkeiten, wie die „Widersprüche und Eigensinnigkeiten in bestimmten Konstellationen“⁴⁸⁰ nutzbar gemacht werden.

Für eine präzisere Differenzierung beider Begriffe wären eindeutige definitorische Bestimmungen wertvoll, doch eine allgemein anerkannte Definition beider Begriffe steht noch aus. In den unterschiedlichsten Disziplinen werden die Begriffe auf vielfältige Weise ausgelegt und übersetzt. Doch der gemeinsame Nenner aller Facetten der künstlerischen Zusammenarbeit ist das gemeinschaftliche Arbeiten und Produzieren. Wirtschaftstheoretische Diskussionen von Arbeits- und Produktionsprozessen bilden zudem auch das gedankliche Umfeld, in dem die Begriffe Kooperation und Kollaboration entstanden und aus dem sie entliehen sind. Dies begründet das Vorgehen, im Folgenden eine aus der Arbeitslehre und den Wirtschaftswissenschaften stammende Definition als Grundlage der Begriffsklärung zu wählen und auf ihr Potenzial hin zu analysieren. Aufgrund der hohen kunsthistorischen Anschlussfähigkeit und der Verhandlung der für die Analyse relevanten Merkmale, wie Arbeitsprozess, Zielführung sowie das erwähnte Herausbilden einer dritten Ebene, einer neuen Stimme – oder einer dritten Hand, wie Green es formulierte⁴⁸¹ –, soll der Definition von Roschelle und Teasley gefolgt werden.⁴⁸²

Für Roschelle und Teasley zeichnet sich eine Kooperation dadurch aus, dass sie primär die Lösung einer Aufgabe beziehungsweise das Erreichen eines Zieles durch die Aufgabenteilung unter verschiedenen Aufgabenträgern realisiert. Das bedeutet, auf den kunsthistorischen Kontext angewandt, dass zwei Künstler mit dem klaren Ziel der Schaffung eines gemeinsamen Werkes zusammenkommen,

⁴⁸⁰ Schneider 2008, S. 171.

⁴⁸¹ Green 2001, S. 179.

⁴⁸² Roschelle/Teasley 1995, S.65-157, hier: S. 70.

wobei das zentrale Moment in der Aufteilung der Gesamtaufgabe in unterschiedliche Verantwortungsbereiche und daraus folgende Teilaufgaben besteht. So verfolgen die kooperierenden Parteien durch das Mitwirken innerhalb einer Kooperation und durch die angestrebte Arbeitsteilung jeweils unterschiedliche Ziele. Die individuelle Eigenleistung bleibt dabei stets im Fokus, und das Erreichen des Gesamtziels ist nicht zwingend vordergründig.⁴⁸³ Daniel Stoller-Schai begründet zudem den Nutzen dieser Aufteilung mit einer höheren Effizienz und damit einer schnelleren Zielerreichung.⁴⁸⁴ Kunsthistorische Kooperationen, die durch Aufgabenteilung in Ateliers zustande kamen und kommen, waren ebenso im Atelier von Peter Paul Rubens zu finden wie auch bei zeitgenössischen Künstlern wie Anselm Reyle oder Jeff Koons.⁴⁸⁵

Als Beispiel einer künstlerischen Kooperation,⁴⁸⁶ welche die Aufteilung von ‚Teilaufgaben‘ direkt auf der Leinwand sichtbar werden lässt, kann die Zusammenarbeit von Jean-Michel Basquiat,⁴⁸⁷ Francesco Clemente⁴⁸⁸ und Andy Warhol⁴⁸⁹ genannt werden, die Mitte der 1980er Jahre für einen Zyklus von 15 Bildern zusammenarbeiteten. Der Züricher Galerist Bruno Bischofberger, der alle drei Künstler kannte, initiierte diese Zusammenarbeit, die in Form der *Collaborations* zu künstlerischem Ausdruck gelangte. Bischofberger war es auch, der das der Zusammenarbeit zugrunde liegende Konzept erarbeitete, an das sich die drei Künstler zu halten hatten. So sollte jeder der drei jeweils vier Bildträger wählen; Format und Material waren freigestellt. Diese vier Bildträger

⁴⁸³ Roschelle/Teasley 1995, S. 70.

⁴⁸⁴ Stoller-Schai 2003, S. 8.

⁴⁸⁵ Bornemann 2012, S. 83.

⁴⁸⁶ Vgl. zu Kooperation in der Kunst Dieter Hoffmann-Axthelm, der eine künstlerische Kooperation als einen Weg beschreibt, um „die künstlerische Arbeit als Miteinander unterschiedlicher [E]inzeln zu organisieren.“ Hier weist Hoffmann-Axthelm auch auf eine Abgrenzung zu vormaligen Künstlergruppen hin, da in der Kooperation die bisher im Kollektiv geschlossene „Arbeitseinheit“ aufgebrochen und „auf unterschiedliche Individuen, die sich voneinander abstoßen, einander ergänzen, vor allem aber den Arbeitsprozeß in Gang halten“, verteilt wird. Hoffmann-Axthelm 1991, S. 154-159, hier: S. 155.

⁴⁸⁷ Geb. 1960 in New York; gest. am 12. August 1988 in New York.

⁴⁸⁸ Geb. 1952 in Neapel; lebt und arbeitet in New York, Madras und Rom.

⁴⁸⁹ Geb. 1928 unter dem Namen Andrew Warhola in Pittsburgh; gest. am 22. Februar 1987 in New York.

wurden individuell in getrennten Prozessen bearbeitet, jeweils zwei an den einen und zwei an den anderen Kooperationspartner übermittelt und dann wiederum individuell überarbeitet und wieder weitergereicht. So konnte jeder der drei Künstler vier Bilder als Erster, vier als Zweiter und vier als Dritter bearbeiten. Zu diesen insgesamt zwölf Leinwänden wurden zudem noch drei großformatige Zeichnungen auf Papier gefertigt.

Zwischen den Künstlern gab es keine Absprachen und keinen Austausch; die Leinwände wurden einzeln in den jeweiligen Ateliers bearbeitet, und es war den Künstlern selbst überlassen, inwiefern sie auf das bereits Gemalte reagieren.⁴⁹⁰ Bilder, die im Rahmen der Kooperation entstanden sind, wie etwa *Alba's Breakfast* (1984, Abb. 52), zeigen deutlich das additive Verfahren auf, das den künstlerischen Prozess bestimmte. So ist sichtbar, dass Francesco Clemente als Erster der drei die Leinwand bemalte; links kann die ‚Übermalung‘ von Jean-Michel Basquiat ausgemacht werden, rechts eine stilisierte Waschmaschine und ein *GE*-Logo von Andy Warhol. Auch das kooperativ entstandene Werk *Casa del popolo* (1984) der drei Künstler belegt diese Aufteilung in der Bildproduktion. Ob bei diesem Bild Clemente oder Basquiat als Erstes die Leinwand bearbeitet hat, kann nicht mehr gesagt werden, da sich beide nebeneinander unter der Übermalung von Warhol präsentieren. Deutlich erkennbar hingegen ist die Aufteilung des Bildhintergrunds in einzelne Teilbereiche. Clemente nutzte das linke Drittel der Bildfläche, um dort eine für ihn typische figurative Szene in pastoser Farbe zu darzustellen. In den rechten zwei Dritteln der bräunlich grundierten Bildfläche lassen sich wiederum weiße Schriftzüge und Formen finden, die mit Kreide ausgeführt wurden und stilistisch Basquiat zuzuschreiben sind. Diese wurden – im Gegensatz zur figurativen Szene von Francesco Clemente – mit dem für Andy Warhol typischen Siebdruckverfahren übermalt. Den Siebdruck setzte Warhol in einem Rosa-Ton um und wählte eine häufig verwendete Schablone als Motiv: das einer Blume.

⁴⁹⁰ Affentranger-Kirchrath 1996, S. 26.

Obgleich es nicht auszuschließen ist, dass die bereits bestehenden Motive und Szenen auf der Leinwand die eigene Zugabe der Künstler beeinflusst haben, ist das Bild in der Formfindung durch einen getrennten Arbeitsprozess eher den *cadavre exquis* der Surrealisten zuzuordnen.⁴⁹¹

Das gemeinschaftliche Schaffen von Jean-Michel Basquiat, Francesco Clemente und Andy Warhol verdeutlicht das, was in der Arbeitstheorie klar als Kooperation beschrieben wird, und zeigt zudem, dass – gemäß der eingangs aufgestellten mathematischen Formel – in diesem Fall $1+1 = 2$ ergeben.⁴⁹²

Im Vergleich dazu lässt sich aufgrund der eben nicht vorhandenen Arbeitsaufteilung die elementare Unterscheidung der Kollaboration zur Kooperation machen.⁴⁹³ Eine individuelle Eigenleistung bleibt zwar auch in der Form der Kollaboration im Fokus – so bearbeiten Kollaborateure gemeinsam eine Aufgabe –, die Zusammenlegung ihrer Kräfte ohne definierte Teilaufgaben führt aber dennoch zu einem gemeinsamen Ergebnis. Dabei wird nicht versucht, Distanzen und Widersprüche „in einem harmonischen Miteinander zugunsten

⁴⁹¹ Das Spiel *cadavre exquis* wurde ursprünglich mit Worten durchgeführt: Jede der teilnehmenden Personen schreibt einen Satzteil, und nach jedem Wort wird das Blatt vertikal gefaltet. So wird das Spiel reihum fortgesetzt, bis ein vollständiger Satz formuliert war. Dabei wusste der Einzelne nicht, was sein Vorgänger geschrieben hatte. Am Ende kam ein Satz heraus, der rein dem Zufall zuzuschreiben ist. In der malerischen Version gestaltet sich das Spiel analog, jedoch horizontal gefaltet, wobei jeder Teilnehmer ein Körperteil einer Figur malte – beginnend beim Kopf bis zu den Füßen. Dazu konnte das Blatt auch vertikal gefaltet und so die Figur in eine Landschaft gesetzt werden, die ebenfalls Stück für Stück nach diesem Prinzip entstand. Dieses Gesamtbild basierte aber auf der Addition der Teilaufgaben, ohne gemeinsam angestrebte inhaltliche oder formelle Zielsetzung. Vgl. Convents 1996, S. 30.

⁴⁹² Nachdem die ‚Aufgabe‘ der 15 Werke erfüllt war, zog sich Francesco Clemente aus der Zusammenarbeit zurück. Andy Warhol und Jean-Michel Basquiat schufen allerdings in den Folgejahren fast 100 weitere Werke zusammen. Anzumerken ist, dass diese in der Zusammenarbeit deutlich freier und vor allem gemeinsam in einem dialogischen Austausch bearbeitet wurden. Die Frage, ob diese veränderte Form der Zusammenarbeit zwischen Basquiat und Warhol ebenfalls einer Kooperation zuzuschreiben wäre, müsste in einer weiteren Analyse beantwortet werden.

⁴⁹³ Gemeinsam haben beide (Arbeits-)Formen, dass jeder Künstler seine Autonomie behält. Künstlerpaare oder auch Gruppen haben sich hingegen dazu entschieden, dass beide unabhängig von ihrer persönlichen Beziehung das Streben nach Identität in einer gemeinsamen Arbeit sublimieren; dies bestätigt auch der in dieser Arbeit gewählte Ausschluss von Künstlerpaaren.

eines übergeordneten Ganzen aufzulösen“⁴⁹⁴ wie es in kollektiven Formen angestrebt wird. Dass trotz oder gerade aufgrund des Bestehens der eigenen künstlerischen Position der gemeinstiftende Moment eines Ausdrucks vordergründig wird, betont Florian Schneider, wenn er schreibt: „[I]n dem die Einzelne, je mehr sie ihre eigenen Interessen verfolgen, umso stärker aufeinander angewiesen sind.“⁴⁹⁵ Damit verfolgen Kollaborationen eben nicht „die vermeintliche Generosität einer Gruppe [,] [...] in der die Einzelnen einander entweder solidarisch oder auf Befehl verbunden sind.“⁴⁹⁶

Die kollaborative heterarchische Herangehensweise entspricht der Gleichberechtigung der Künstler, die in den Beispielen ausführlich belegt wurde. Um das Potenzial der Kollaboration zu nutzen, muss eine neue Position auf Basis des *commitments* der handelnden Singularitäten entwickelt werden.⁴⁹⁷ Diese Position entwickelt sich in der gemeinsamen Interaktion ebenso wie in der Kommunikation vor oder während des künstlerischen Prozesses. Darüber hinaus muss sie, nach Roschelle und Teasley, in einer Kollaboration synchron ablaufen: „a coordinated, synchronous activity that is the result of a continued attempt to construct and maintain a shared conception of a problem.“⁴⁹⁸ Schrage weist darauf hin, dass damit gemeinsame Handlungen, die nicht synchron stattfinden, nach dieser Definition nicht als ‚kollaborativ‘ gewertet werden können, wie es bei disjunktiven Werken wie von Tracey Emin und Louise Bourgeois der Fall wäre.

Pierre Dillenbourg weitet 1999 diese Eingrenzung jedoch aus und weist darauf hin, dass eine Konversation und ein kommunikativer Austausch auch dann als kollaborativ gelten können, wenn dieser nur mittelbar synchron stattfindet.

⁴⁹⁴ Schneider 2008, S. 171.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 172.

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Vgl. auch Stoller-Schai 2003, S. 43: „Dieses komplementäre Kompetenzenprofil entfaltet sich besonders dann, wenn sich die Beteiligten im Vorfeld einer kollaborativen Handlung selber intensiv mit der Problemstellung auseinandergesetzt, eigene Meinungen gebildet und ev[tl]. auch schon konkrete Lösungsvorschläge entwickelt haben.“

⁴⁹⁸ Roschelle/Teasley 1995, S. 70.

Relevant ist dabei, dass der Austausch wechselseitig aufeinander Bezug nimmt und das Erreichen eines gemeinsamen Ziels im Fokus hat. Dies ist gerade vor dem Hintergrund digitaler Kommunikationswege eine notwendige Erweiterung der Definition kollaborativer Handlungen.⁴⁹⁹ „Bedeutsam ist also vor allem, dass zwei Subjekte miteinander in einem wechselseitigen Austausch stehen und dadurch an einem gemeinsamen Bedeutungsraum arbeiten“⁵⁰⁰ – einem konkreten oder auch abstrakten Raum, wie er bereits im vierten Kapitel analysiert wurde.

Das Erreichen des gesetzten Ziels ist also in der Kollaboration vordergründiger als in der Kooperation. Der Werkprozess wird in den Fokus gerückt und mit ihm die notwendige Kommunikation und der eröffnete Diskurs der Akteure – was auch in den analysierten Werkprozessen in Kapitel 4 aufgezeigt werden konnte. Die gemeinsame kreative ‚Arbeit‘ geht in einem steten Dialog vorstatten; Aktion und Reaktion bedingen sich gegenseitig.

Nach Schneider erweist sich die Fokussierung auf den Werkprozess jedoch insofern als problematisch, als das eigentliche Werk in den Hintergrund gerückt wird: Das Produkt wird zur ‚Nebensache‘.⁵⁰¹ Dies kritisiert auch Peter Weibel, indem auch er die Werklosigkeit anmahnt, die durch die Konzentration auf das kollaborative Produzieren entstehe. Er stellt damit die Form der Kollaboration grundsätzlich infrage.

Weibel plädiert daher für eine Akzentuierung des kollaborativen Werks, um weiterhin eine menschliche Kommunikation zu ermöglichen – selbst wenn diese in einer netzbasierten Gesellschaft von „vernetzten Egoisten“⁵⁰² vorstattengeht.

Diesem Plädoyer ist insofern zuzustimmen, als durch das kollaborative Werk auch der Prozess des Schaffens sichtbar gemacht wird. Es findet eine Verschiebung statt, die neue Perspektiven eröffnet. Dass dies ein Ende der Kommunikation markiert, kann indes nicht nachvollzogen werden. Vielmehr

⁴⁹⁹ Dillenbourg 1999, S. 9.

⁵⁰⁰ Stoller-Schai 2003, S. 41.

⁵⁰¹ Vgl. Schneider 2008, S. 174.

⁵⁰² Weibel 2006, S. 55-63, hier: S. 60.

offenbart das Werk als bildliches Zeugnis den zugrunde liegenden Diskurs und ermöglicht damit den Anschluss an eine Diskussion, die über den eigentlichen Bildinhalt auch Parameter wie Ort und Zeit einschließt, und sich so in einem ephemeren Zustand zeigt.

Der Begriff der Kollaboration weist in seiner hier gewählten Definition auf die komplexen Strukturen hin, die einer künstlerischen Zusammenarbeit zugrunde liegen, und betont damit die von Schlieben formulierte Forderung der von ihr angesprochenen Künstler, die Komplexität der künstlerischen Zusammenarbeit offenzulegen.⁵⁰³ ‚Kollaboration‘ betont den dialogischen Austausch als immanentes Kennzeichen des gemeinsamen künstlerischen Prozesses und eröffnet in seiner Definition die Möglichkeit der Schaffung neuer Räume und der Entfaltung des Potenzials.

Zudem weist der Begriff der Kollaboration darauf hin, dass es nicht um das Negieren der Einzelpositionen geht, sondern vielmehr erst durch jene individuellen Kräfte das gemeinsam gesetzte Ziel erreicht werden kann. Ein weiterer interessanter Aspekt ist die Unmöglichkeit der Planung von Kollaborationen, die sich auch in den hier verhandelten Fallstudien in mehr oder minder ausgeprägter Weise offenbart. Aus diesem Grund ist der Begriff der Kollaboration dem der Kooperation vorzuziehen.

Grundsätzlich ist es unabdingbar, dass alle beteiligten Kollaborateure die Bereitschaft signalisieren, die Grenzen der eigenen Erfahrungen und auch die der eigenen künstlerischen Position zu überschreiten. Diese Bereitschaft kann auch in dem von Wenninger geforderten Übereinkommen für eine nachweisbare künstlerische Authentizität gelesen werden. Nur dadurch könne man nach Schneider in unbekannte Räume eintauchen, „in denen Fähigkeiten, die bislang als individuell verstanden wurden, sich auf wundersame Art und Weise mit denen anderer verbinden.“⁵⁰⁴ Denn die Kollaboration bietet nach Stoller-Schai

⁵⁰³ Schlieben 2007, S. 32.

⁵⁰⁴ Schneider 2008, S. 172.

die beachtenswerte Möglichkeit, das eigene Potenzial zu erweitern – sie beinhaltet einen Emergenzeffekt.⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ Stoller-Schai 2003, S. 42.

6.2 Emergenz als unsichtbares Kennzeichen einer neuen Autorschaft

Gemeinschaftliche Arbeit der Kunst setzt unendliche Energie frei[...]. Das ‚Ultrapotenzial des Menschen‘ wird nur durch ‚Kunst‘ freisetzbar.⁵⁰⁶

Der Begriff ‚Emergenz‘ ist vor allem in den Kultur- und Sozialwissenschaften nicht präzise definiert: „[W]ie Emergenz beschrieben und erklärt werden kann, gilt folglich immer wieder als umstritten“.⁵⁰⁷ Emergenz findet in der soziologischen und auch wirtschaftsphilosophischen Literatur vor allem beim Sichtbarwerden eines Novums oder aber auch „im Sinne von Nichtvorhersagbarkeit“⁵⁰⁸ Verwendung.⁵⁰⁹ Grundsätzlich hinterfragt Emergenz die „(Un)-Möglichkeit der Reduzierbarkeit einer Ebene auf eine andere.“⁵¹⁰ Das bedeutet, dass Emergenz die spontane Herausbildung von neuen Eigenschaften oder Strukturen eines Systems infolge des Zusammenspiels seiner Elemente meint.⁵¹¹ Der Prozess, der die Möglichkeit von Emergenz bedingt, gründet dabei auf Interaktion und Kommunikation sowie auf „gemeinsamen Handlungen, die sich gegenseitig ergänzen und anregen.“⁵¹²

Auf den künstlerischen Prozess angewandt, weist Emergenz zunächst ganz allgemein darauf hin, dass in der Zusammenarbeit zweier oder mehrerer Künstler mehr entsteht, als es durch die bloße Addition von individuellen

⁵⁰⁶ Interview Meese 2016.

⁵⁰⁷ Hartig-Perschke 2009, S. 12. Hartig-Perschke fokussiert sich in seiner Forschung vor allem auf den Untersuchungsgegenstand der sozialen Emergenz. Sowohl im methodologischen Individualismus als auch in der soziologischen Systemtheorie wird untersucht, wie „soziale Makrophänomene auf der Basis von Mikroprozessen instanziiert werden“, und beide wollen erklären, ob und welche reziproken Auswirkungen diese Phänomene auf die Mikroprozesse haben. Vgl. Hartig-Perschke 2009, S. 13.

⁵⁰⁸ Greve 2011, S. 9f.

⁵⁰⁹ Vgl. ebd.

⁵¹⁰ Ebd. S. 10.

⁵¹¹ Das Wort ‚Emergenz‘ ist abgeleitet vom lateinischen Verb *emergere*, das in seiner transitiven Bedeutung „auftauchen lassen“, in seiner intransitiven „auftauchen, entstehen“ bedeutet. Zum ersten Mal verwendet hat George Henry Lewes den Begriff der Emergenz im Zusammenhang mit der Erklärung von Bewusstsein. Als eine philosophische Kategorie herausgebildet haben den Begriff die englischen Philosophen Samuel Alexander und Conwy Lloyd Morgan in ihrer Theorie einer *Emergent Evolution*. Vgl. Hartig-Perschke 2009, S. 48.

⁵¹² Stoller-Schai 2003, S. 5.

Handlungen und Handschriften vorhersehbar wäre.⁵¹³ Emergenz zeigt sich als die Erweiterung des individuellen künstlerischen Potenzials und beschreibt die Entstehung eines Novums – einer neuen, dritten Ebene –, das die Möglichkeiten des Einzelnen übersteigt.⁵¹⁴ Dieser Emergenzeffekt ist Quelle und Stimme der dritten sprechenden Person oder der dritten Hand, wie sie sich nach Charles Green als Form des Potenzials bei Künstlerkollaborationen herausbildet.⁵¹⁵

Kester widerspricht jedoch dieser Argumentation (insbesondere der von Green), da Kunst als Ausdruck von authentischer Geschlossenheit in einem Widerspruch zu einer Schaffenskraft stehe, die sich in der Zusammenarbeit zufällig entwickeln würde.⁵¹⁶ Diesem Einwand soll sich im Folgenden analytisch genähert werden. Kollaborationen zeigen nach der angeführten Definition von Hartig-Perschke auf, dass sich die entstehende Schaffenskraft zumindest durch eine partielle Reflexion über die einzelnen Subjekte erklären lässt. Ein künstlerisches Werk verweist somit auf den Künstler, dokumentiert den eigenen Entstehungsprozess und legt seine Entstehung offen. Das Kunstwerk in der Kollaboration verwandelt sich dabei vom produktionsästhetisch abgeschlossenen Objekt zum rezeptionsästhetischen Gestaltungsvorgang und löst so die Forderungen Barthes' und Foucaults ein. Damit verfolgen die Kollaborationen eine Diskursivitätsbegründung und eröffnen mit der künstlerischen Position einen Raum, einen definierten Standpunkt auf der Landkarte des künstlerischen Ausdrucks, innerhalb dessen eine neue Sprache begründet wird. Denn gerade Kollaborationen sind das Lesen und das Bearbeiten, als Kreislauf,

⁵¹³ Auch Hardt und Negri zeigen in ihrer Beschreibung von *multitude* bereits auf, dass diese auch dadurch bestimmt wird, dass sie „auf Selbstorganisation und Selbstbestimmung angewiesen [sei], während sie zugleich unaufhörlich der Erfahrung einer gewissen Unvorhersehbarkeit und Zufälligkeit der Ereignisse ausgesetzt“ sei. Vgl. dazu Ruhsam (a) 2011, S. 164.

⁵¹⁴ Schrage 1995, S. 33, bei Stoller-Schai 2003, S. 42: „collaboration is the process of shared creation: two or more individuals with complementary skills interacting to create a shared understanding that none had previously possessed or could have come to on their own. Collaboration creates a shared meaning about a process, a product, or an event. In this sense, there is nothing routine about it. Something is there that wasn't there before.”

⁵¹⁵ Green 2001, S. 179.

⁵¹⁶ Kester 2011, S. 3.

gemeinschaftlicher Werke immanent. So zeigt sich, dass der Moment der Rezeption nicht außerhalb des Werks, sondern bereits im Werk liegt. Zusammenarbeiten schaffen einen prozessimmanenten Kontext, der die losgelöste Schöpfung des Einzelnen aufbricht.

Die Sprache oder der Blickpunkt als Diskursansatz sowie die Art und Weise, wie dieser neu verhandelt und montiert wird, sind dabei im kreativen Prozess zu verorten, der individuell ist und Authentizität einfordert. Das geforderte *commitment* nach Wenninger konnte in den gewählten Kollaborationen nachgewiesen werden und bezeugt damit die authentische Geschlossenheit, wie sie von Kester gefordert wird. Diese Form der künstlerischen Authentizität bildet dann den Rahmen, der das Werk in einer inneren Einheit präsentiert, wobei die Individualität als Formgebung damit auch in der Kollaboration bestehen bleibt. Die Gemeinschaftswerke von Jonathan Meese und Albert Oehlen, Tracey Emin und Louise Bourgeois sowie der *3 Hamburger Frauen* weisen jeweils unterschiedliche Stile auf, die in ihrer Verbindung einen der Kollaboration ganz eigenen Ausdruck verleihen. Diese verbinden sich auf inhaltliche und ästhetische Weise miteinander, so dass eine Geschlossenheit des Werkes ermöglicht wird. Bei *Guyton\Walker* gipfelt die Findung einer gemeinsamen Haltung in einer grundlegenden Hinterfragung von Malerei und in der Entwicklung einer neuen Technik, die sich erst durch die Kollaboration zum Ausdruck bringen lassen kann, dabei eine Weiterentwicklung der individuellen Positionen darstellt und einen autonomen Stil zu erkennen gibt.

Es zeigt sich, dass in allen Beispielen Gemeinschaftswerke geschaffen werden, die die ihnen zugrundeliegende Kollaboration und den Diskurs betonen und in sich stringent und geschlossen sind. Dieser Gedanke findet sich schon bei Adorno, der schreibt: „Kunstwerke werden Bilder dadurch, daß die in ihnen zur Objektivität geronnenen Prozesse selber reden.“⁵¹⁷ Adorno ging sogar so weit, dass er die Möglichkeit einer kollektiven Autorschaft einräumt, dabei aber

⁵¹⁷ Adorno 1970, S. 133.

gleichzeitig die Eigenständigkeit des künstlerischen Schaffens betonte: „Denkbar ist in der Kunst kollektive Zusammenarbeit; kaum die Auslöschung in ihr immanenter Subjektivität.“⁵¹⁸ Durch die künstlerische Authentizität der Kollaboration bleiben die gesetzten Ordnungsstrukturen, die dem Werk eine innere Einheit geben, ungebrochen.⁵¹⁹ Und dennoch emergieren Nova, die 1+1 zu 3 machen.

Diese Erkenntnisse führen zu einer zentralen Schlussfolgerung im Hinblick auf die Form der Autorschaft in künstlerischen Kollaborationen: Autorschaft kann in den Kollaborationen nicht verschwinden, sich nicht ‚befreien‘, da es das Dispositiv nicht zulässt. Der Autor kann innerhalb des diskursiven Feldes der Kollaboration als Position sichtbar sein und bleiben.⁵²⁰ Zudem kann sich ein Emergenzeffekt in Kollaborationen zeigen, der sich in einer neuen Position innerhalb des diskursiven dialogischen Raumes entwickelt. Folglich ist die Behauptung „es ist inzwischen nicht mehr ungewöhnlich, dass zwei Künstler [...] ihre beiden Einzel-Identitäten in einer gemeinsamen Ausdrucksform aufgehen lassen. Diese Künstler versuchen dem Ich ein Wir zu unterstellen“⁵²¹ dahingehend zu verändern, dass die Künstler dem Ich kein Wir unterstellen, sondern vielmehr dem Ich ein ‚Wir‘ ergänzend zur Seite stellen. Dieses ‚Wir‘

⁵¹⁸ Adorno 1970, S. 69.

⁵¹⁹ Dies kann nach Max Wertheimer dabei sowohl der Sehgewohnheit und -erfahrung des Betrachters als auch den jeweiligen am Werk beteiligten Künstlern zugeschrieben werden. Denn das sog. *Phi-Phänomen* bedingt ein Einheitsempfinden, auch dort, wo eigentlich Brüche vorzufinden sind. Dem ‚Gesetz der Geschlossenheit‘ folgend, werden nicht vorhandene Teile einer Figur in der individuellen Wahrnehmung ergänzt, um dadurch wieder eine geschlossene Einheit entstehen zu lassen. Die Gestalt wird bei Wertheimer erstmalig „systemisch als Produktionen“ aufgefasst, welche nicht mehr „auf der Grundlage des Elementendenkens und auch nicht über den Umweg elementfundierter Inhalte erklärt werden können.“ Auch wenn konstruktive Schemata in der reinen Übertragung auf die bildende Kunst defizitär bleiben, können doch Ableitungen für die Wahrnehmung vor allem auf Ebene der Formfindung getroffen werden, die es den Künstlern ermöglicht, trotz ihrer individuellen Positionen und der dadurch bedingten stilistischen Brüche eine ‚Gesamtheit‘ im Werk zu sehen und diese im Produktionsprozess weiterzuführen. Vgl. Fitzek 1996, S. 27.

⁵²⁰ Dies wird auch von vielen Künstlern selbst betont. Vgl. Peter Fischli in Kasper König Atelierbesuch, arte Besuch Fischli, Min 07:50. Oder auch zit. nach Zimmer: „Auch die (...) sowjetische Gruppe Kukryniksy berichtet davon, dass ‚das Kollektiv aus den drei Mitgliedern bestand und einer vierten Person, Kukryniksy, die wir alle drei pflegten.“

⁵²¹ Gisbourne 2007, S. 16.

manifestiert sich als dritte Stimme, als neue Ebene oder eigene Identität, und liegt außerhalb der individuellen Autorschaften. Eine adäquat beschreibende Form der Autorschaft müsste diese beiden Merkmale umfassend berücksichtigen.

6.3 Der kollaborative Autor

Über die präzise Begriffsdefinition ist deutlich geworden, dass der Begriff der Kollaboration dem der Kooperation sowie weiteren synonym gesetzten Begriffen, wie etwa Teamwork, vorzuziehen ist, da dem Begriff der Kollaboration das Potenzial der Emergenz eingeschrieben ist. Vor diesem Hintergrund sollen noch einmal die in Kapitel 2 eingeführten Modelle einer neuen Autorschaft auf ihre Anwendbarkeit hin überprüft werden.

Die Definition von Komplizenschaft nach Ziemer kommt der Form temporärer Kollaborationen bereits nahe: Zum einen wird das Moment des Temporären als Kennzeichen neuer Zusammenschlüsse der zeitgenössischen Kunst betont, und zum anderen betont Ziemer unter Zuhilfenahme des Begriffs der ‚Posse‘ von Hardt/Negri auch die Möglichkeit der aktiven singulären Teilhabe unter dem kollektiven Zusammenschluss.⁵²² Die Komplizenschaft inkludiert zudem den Moment, dass „Verbündete, gemeinsam eng miteinander verflochten zur Tat schreiten,⁵²³ um in dieser Zusammenarbeit ein gemeinsam gesetztes Ziel zu erreichen. Dabei zeigen sie sich in ihrer Aktion flexibel und in sich heterarchisch.⁵²⁴ Durch die Ergänzung der „gegensätzlichen Qualitäten“⁵²⁵ wird hier jedoch der Definition nach eine Kooperation beschrieben. Zudem stellt sich die Komplizenschaft für eine dauerhafte und nachhaltige Kollaboration als nicht praktikabel heraus, da die Zielsetzung hier eine kurzfristige ist. Somit könnte

⁵²² Ziemer 2012, S.129.

⁵²³ Ebd., S. 124.

⁵²⁴ Vgl. ebd., S. 126.

⁵²⁵ Ebd., S.129.

hier die Zusammenarbeit der *3 Hamburger Frauen*, die bis dato zusammen produzierten, begrifflich nicht hinreichend gefasst werden. Auch der Prozess der eigentlichen Zusammenarbeit tritt nicht in den Fokus, obgleich er bei der künstlerischen Produktion eine zentrale Rolle spielt.

Aus all diesen Beobachtungen lässt sich schlussfolgern, dass einzig der Begriff des ‚kollaborativen Autors‘ hinreichend zu beschreiben imstande ist, was in der künstlerischen Praxis zum Ausdruck kommt.⁵²⁶ Dies wird auch durch den Kollaborationsbegriff bei Schneider untermauert, der den eigentlichen Prozess in den Vordergrund stellt.⁵²⁷ Nach Rackoll zeichnet sich die kollaborative Autorschaft durch das Herausbilden einer Meta-Stimme aus, einer Existenz, die keine Rückschlüsse auf die Einzelnen der Kollaboration zulässt. Dieser Aussage kann widersprochen werden, denn die Möglichkeit des Herausbildens und des Bestehens mehrerer Stimmen zeigt sich hier als zentraler Unterschied zu Rackolls Form der kollaborativen Autorschaft.

Daher soll der Begriff des ‚kollaborativen Autors‘ in die Diskussion eingeführt werden, um die gewonnenen Erkenntnisse auf ein solides theoretisches Fundament zu stellen. Zur eigenen Begriffsdefinition der ‚kollaborativen Autorschaft‘ soll sich am Bezugsrahmen von Paisley Livingstons literarischer Definition des gemeinschaftlichen Schreibens orientiert werden:

First of all, if two or more persons jointly author an utterance or work, they must intentionally generate or select the text, artefact, performance, or structure that is its publicly observable component; in so doing, they act on meshing sub-plans and exercised shared control and decision-making authority over the results; furthermore in making the work or utterance, they together take credit for it as a whole, a condition that can be satisfied even in cases where parts of the work can be attributed to one of the individual contributor.⁵²⁸

Der kollaborative Autor ist in diesem Sinne als Akteur in einem Verdichtungsprozess zu verstehen, der in einem kollaborativen Prozess

⁵²⁶ Vgl. ausführlich Kapitel 2.4.3 zu Rackoll.

⁵²⁷ Vgl. Schneider 2008, S. 172f.

⁵²⁸ Livingston 2005, S. 83.

Autorschaft herausbildet, authentisch mitgestaltet und dadurch emergentes Potenzial freisetzen kann. Es ist nicht nur nicht egal, wer spricht, sondern auch, wer mit wem spricht. Autorschaft wird also nicht zugunsten einer homogenen Position in der Zusammenarbeit negiert; vielmehr verschiebt sich das Konzept auf seine Bestandteile hin: die Kollaborateure als Diskursgeber. Damit wird zum einen die Möglichkeit der authentischen Handschrift betont und zum anderen die Möglichkeit der Verflechtung des Autors in der prozessinhärenten Kommunikation und Interaktion. Die Handlungen der Singularitäten sowie ihr ‚Ausnahme-Kontext‘ in Phasen der Zusammenarbeit werden durch die Temporalität der Kollaborationen umso stärker manifestiert und machen deutlich, dass die Position des Einzelnen damit unverzichtbar im Diskurs bleibt. So folgen kollaborierende Künstler dem Vorschlag Foucaults und wandeln sich vom ‚Autor‘ zur ‚Funktion Autor‘; sie erschließen ein Meta-Niveau und eröffnen damit einen diskursiven Raum, in dem sich, begrenzt durch die Autoren, eine neue Position als ein Plus auszubilden vermag: das, was aus 1+1 schließlich 3 und nicht nur 2 macht.

7 Ein Handlungsmodell als Chance: Keine Angst vor Kollaboration

Mit der Form des kollaborativen Autors wurde in der vorliegenden Forschungsarbeit eine plurale Autorschaft definiert, die die Position des Einzelnen im Gefüge des gemeinsamen Schaffens als sichtbar und darüber hinaus als eine gemeinschaftliche, nicht auf ihre Einzelanteile zu reduzierende Ebene beschreibt. Die Ambivalenz, dass trotz oder gerade aufgrund des Bestehens der eigenen künstlerischen Position der Moment eines gemeinsamen Ausdrucks vordergründig – und dadurch ein (kultureller) Diskurs gestaltet wird –, macht das Feld der Kollaboration so spannungsreich – im besten Sinne des Wortes.

Dass dieses spannungsvolle Feld der Diskussionsrahmen der vorliegenden Dissertation geworden ist, ist einem Zufall zu verdanken oder vielmehr dem Wunsch, im Rahmen meiner Magisterarbeit die zwei Künstlerinnen Louise Bourgeois und Tracey Emin in einer Analyse zu vereinen. Ohne vorab genau sagen zu können, wie die wissenschaftliche Grundlage dieser Vereinigung – über das Interesse an den beiden Œuvre hinaus – zu gestalten wäre, stieß ich bei einer ersten Online-Recherche im Januar 2011, mehr oder minder zufällig, auf die Zusammenarbeit der beiden Künstlerinnen. Diese wurde erst kurz zuvor, im Dezember 2010, im *Gallery Nitsch Project Room* in New York ausgestellt und war bis dato kaum rezipiert worden.

In meiner Magisterarbeit wurde nachgewiesen, dass die Zusammenarbeit sowohl Tracey Emin als auch Louise Bourgeois und nicht zuletzt ihrer gegründeten ‚Gruppe‘ zuzuschreiben ist. Damit wurde deutlich, dass eine kollektive Autorschaft als ‚gesetzter Terminus‘ nicht mit den eigenen Ergebnissen zur Zusammenarbeit zur Deckung gebracht werden konnte und sich hier eine begriffliche Lücke offenbarte. So begann sich das Interesse über die Form der künstlerischen Zusammenarbeit hinaus hin zu einer kunsttheoretischen Überlegung zu verdichten: Die Frage war – um sie noch einmal zu

wiederholen –: Wie kann man eine Zusammenarbeit und eine Autorschaft, wenn 1+1 eben nicht 2, sondern 3 ergeben, benennen?

Ein weiterer intuitiver Impuls bestand darin, an dieser Stelle Definitionen aufzuspüren, die so nah wie möglich am gedanklichen Ursprung des gemeinsamen Produzierens sein sollten, nämlich in der Wirtschaftstheorie. In der Unterscheidung zwischen Kooperation und Kollaboration ‚offenbarte‘ sich dann der Begriff, der das beschrieb, was zuvor nicht hinreichend benannt werden konnte: die Möglichkeit der Herausbildung einer dritten Position in der künstlerischen Kollaboration durch Emergenz.

Ganz grundsätzlich soll der Begriff der Emergenz und sein noch vergleichsweise junges Forschungsfeld als fruchtbarer Boden beschrieben werden, der in weiteren Forschungsprojekten für die Entwicklung neuer Blickwinkel und kunsthistorischer Überlegungen umfänglich nutzbar gemacht werden könnte. Die in der Emergenzforschung verhandelten Perspektiven, Begriffe und Methoden könnten nach eingehender Prüfung und kunsttheoretischer Verortung weitere Möglichkeiten eröffnen, um Kunst über Grenzen, Gattungen und Disziplinen hinweg zu begreifen und zu benennen.

Emergenz als das spezifisch Neue, das nicht ‚reduktionistisch‘ oder rational erklärt werden kann, eröffnet als Gedankenspiel auch völlig neue geisteswissenschaftliche Ansätze, die das produktive Moment des interdisziplinären Austausches oder, präzise, der wissenschaftlichen Kollaboration und ihr mögliches Potenzial in den Fokus rücken.

Kritiker könnten an dieser Stelle einwenden, dass die Untersuchung der Kollaboration und die Analyse ihres emergenten Potenzials unter den glücklichen ‚Laborbedingungen der Kunst‘ stattgefunden haben, in der sich die Kunstwerke als *per se* nicht reduktionistisch fassbare Versuchsobjekte zeigen. Dass dieser Analyseansatz mögliche Fehlerquellen beinhalten kann, ist hinlänglich bekannt. Doch zum einen konnte widerlegt werden, dass die Künstler die Zusammenarbeit aus strategischen Gründen eingegangen haben; damit kann

die Zusammenarbeit in der Kunst als freies Versuchsmodell angesehen werden, in dem es keine dezidierte Zielsetzung gab, und das die Herausbildung einer neuen Position in der Kollaboration forderte. Zum anderen zeigt sich das theoretische Modell der Kollaboration und das ihm inhärente emergente Potenzial, wie es in dieser Untersuchung eingeführt wurde, unbeeindruckt von seinem Kontext, sondern definiert sich als Handlungsmodell rein über den Prozess. Dieser kann als Formfindung der künstlerischen Kreativität erfolgen, ist aber auch auf jeden Weg der gemeinschaftlichen ‚Problemlösung‘ und damit auch auf Kollaborationen über Ländergrenzen und Sprachräume hinaus übertragbar. Hier zeigt sich die hohe Anschlussfähigkeit des Forschungsfelds ‚Kollaboration‘.

Zudem fokussiert sich der hier neu definierte ‚kollaborative Autor‘ weniger auf den absoluten Nachweis einer Emergenz, sondern vielmehr auf die Betonung der Möglichkeit von deren Vorhandensein. Kritischen Stimmen soll erwidert werden, dass alleine die konkrete Begriffsbestimmung und die gedankliche Versuchsanordnung der Kollaboration sowie das Einführen von Emergenz als Kennzeichen einer kollaborativen Autorschaft in die kunsttheoretische Überlegung Impulse für ein erweitertes kunsthistorisches Verständnis gegeben haben. Dies entspricht dem meiner Dissertation zugrunde liegenden Forschungsziel.

Einige Erkenntnisse dieser Dissertation antizipieren zudem wichtige weitere kunsttheoretische Fragen, die in weiteren Forschungsvorhaben beantwortet werden könnten: Anhand welcher Werkzeuge kann Autorschaft noch sichtbar gemacht werden? Bedingt diese neue Form der Autorschaft folglich auch neue Sehgewohnheiten? Und, wenn ja, welche? Wie steht es um den Werkbegriff in der Kollaboration? Muss dieser modifiziert werden? Wie kann die Form der kollaborativen Autorschaft im Design oder in der Architektur konkret verortet werden? Und wie kann Emergenz in diesen Gattungen sichtbar gemacht werden?

Diese Fragen waren bei meiner Forschung stets präsent – auch sie haben die Konzentration auf eine grundlegende Begriffsbestimmung von Kollaboration und kollaborativer Autorschaft dringend notwendig gemacht.

Abschließend soll auf etwas hingewiesen werden, das sich bei der eingehenden Beschäftigung mit den unterschiedlichen Begriffen von Zusammenarbeit – mit der Unterscheidung zwischen Kooperation und Kollaboration und der begrifflichen Eingrenzung Letzterer – immer deutlicher abgezeichnet hat: Die Form der Kollaboration ist mehr als nur eine Möglichkeit der Zusammenarbeit; sie ist ein Plädoyer für etwas, das in unserer gegenwärtigen Gesellschaft immer wichtiger zu werden scheint: die Infragestellung von Absolutismen, die stets nur ein Entweder-oder zulassen. Kollaboration beschreibt die Bereitschaft, sich zu öffnen und auf neue Begegnungen einzulassen, ohne Angst vor einem Identitätsverlust. Denn es wurde gezeigt, dass das Öffnen von Grenzen und Dichotomien neue Ebenen entfaltet, die keine Bedrohung für das ‚Eigene und Ursprüngliche‘ darstellen. Kollaborationen betonen das Sowohl-als-auch und damit den Mehrwert von Pluralitäten.

Sowohl in der Kollaboration als auch im Konzept des kollaborativen Autors geht es schlussendlich um das Anerkennen von Diversitäten, ein Gedanke der dem Modell der *Multitude* von Michael Hardt und Antonio Negri folgt. Dabei werden die bestehenden Unterschiede der einzelnen Kollaborateure innerhalb der Modelle nicht nivelliert, sondern emergieren jenen Raum, der sie eint, und in dem der Einzelne eine Expansion erleben kann, die nicht nur in der Kunst einen Rahmen für Veränderungen schafft, Veränderungen, die von bewusst gemeinsam handelnden Akteuren gestaltet werden. Diese Akteure haben keine Angst vor Kollaborationen, sondern sie nutzen das Potenzial, das der Zusammenarbeit von Singularitäten inhärent ist. Nur so können neue Ebenen erreicht werden und Wissensstände sowie Erkenntnisse – sei es in der Forschung, in der Wirtschaft oder im sozialen Miteinander – erfahr- und nutzbar gemacht werden.

Dabei sollen Kollaborationen keineswegs als ‚Wundermittel‘ verstanden werden. Wie die Beispiele gezeigt haben, kann es durchaus zu Schwierigkeiten oder Fehlern kommen – doch müssen auch diese nicht als Ausdruck des Scheiterns bewertet, sondern können als produktiver Teil des Prozesses oder gar des Ergebnisses gewertet werden. Der Grad der Befähigung, kollaborative Handlungen zuzulassen und sich authentisch auf eine neue Situation einzulassen, ist für die Freisetzung des Potenzials entscheidend. Damit bemühen Kollaborationen eben nicht die Sicherheit oder den Deckmantel einer übergeordneten Gruppe, sondern die Eigenverantwortlichkeit des Einzelnen ist gefordert. Jeder muss aktiv werden und seine Position beziehen, definieren und gestalten. Nur wenn dies gewährleistet wird, können sich Differenzen und Widersprüchlichkeiten zu individuellen Kompetenzen transformieren, die im Zusammenschluss einen fruchtbaren Boden finden, um sich zu entwickeln und zu entfalten. Damit zeigt sich die Kollaboration als ein chancenreiches Handlungsmodell für das gemeinschaftliche Produzieren, das stets die Möglichkeit eines Plus in Aussicht stellt.

8 Anhang

8.1 Abkürzungen

Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
Bd.	Band
bzw.	beziehungsweise
Ders.	Derselbe
Dies.	Dieselbe / Dieselben
Diss.	Dissertation
Ebd.	Ebenda
etc.	et cetera
Hrsg.	Herausgeber
hrsg.	herausgegeben von
Jg.	Jahrgang
Kat.	Katalog
Nr.	Nummer
o. A.	ohne Angaben
o. S.	ohne Seite
S.	Seite
u. a.	unter anderem / und andere
Vgl.	Vergleiche
z. B.	zum Beispiel
zit.	zitiert

8.2 Bibliographie

- Aderhold 2004** Aderhold, Jens: Form und Funktion sozialer Netzwerke in Wirtschaft und Gesellschaft. Beziehungsgeflechte als Vermittler zwischen Erreichbarkeit und Zugänglichkeit, Wiesbaden 2004
- Adorján 2004** Adorján, Johanna: Wir sind ein Vorwurf an die Geschichte. Albert Oehlen Jonathan Meese, in: Kat. Ausst. Rheingold III, Museum Abteiberg Mönchengladbach 2004, Mönchengladbach 2004, S. 74-91
- Adorno 1970** Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt/M. 1970
- Affentranger-Kirchrath 1996** Affentranger-Kirchrath, Angelika: Improvisationen für sechs Hände, in: Kat. Ausst. Collaborations. Warhol. Basquiat. Clemente, Kunsthalle Fridericianum Kassel und Museum Villa Stuck München 1996, Ostfildern-Ruit 1996, S. 25-29
- Akbar 2011** Akbar, Arifa: When Tracey met Louise, in: The Independent – Viewpaper, Ausgabe vom 15. Februar 2011, London 2011, S. 18-19
- Arns 2004** Arns, Inke: Interaktion, Partizipation, Vernetzung: Kunst und Telekommunikation, auf: http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/kommunikation/scroll/, 2004 [Abrufdatum: 26.2.2017]
- Bacharach/Booth/Fjærestad 2016** Bacharach, Sondra, Booth, Jeremy Neil und Siv B. Fjærestad: Collaborative Art in the Twenty-First Century, New York 2016
- Baecker 2009** Baecker, Dirk: Stadtluft macht frei, in: Soziale Welt, Heft 60, Baden-Baden 2009, S. 255-279
- Bankowsky 2014** Bankowsky, Jack: Suppe zu Kokosnüssen, in: Kat. Ausst. Wade Guyton Guyton/Walker Kelley Walker, KUB Bregenz 2013, Bregenz 2014, S. 235-252
- Barret 2005** Barret, David: Co-operating Then and Now, Collaborative Arts: Conversation on Collaborative

Arts Practices, auf: <http://www.collabarts.org>, 2005
[Abrufdatum: 30.11.2016]

- Barthes (1967) 2000** Barthes, Roland: Der Tod des Autors (1967), in: Jannidis, Fotis u. a (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185-193
- Barthes 1985** Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/M. 1985
- Bätschmann 1996** Bätschmann, Oskar: Der Künstler als Erfahrungsgestalter, in: Jürgen Stöhr (Hrsg.), Ästhetische Erfahrung heute, Heft 249, Köln 1996, S. 248-281
- Bätschmann 1997** Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997
- Becker 1982** Becker, Howard S.: Art Worlds, Berkley 1982
- Beil 2004 (a)** Beil, Ralf: Die Gier nach Farbe, in: Kat. Ausst. Albert Oehlen. Peintures/Malerei 1980-2004, Musée cantonal des beaux-arts Lausanne 2004, Zürich 2004, S. 15-16
- Beil 2004 (b)** Beil, Ralf: Rotlichtbezirk, in: Kat. Ausst. Albert Oehlen. Peintures/Malerei 1980-2004, Musée cantonal des beaux-arts Lausanne 2004, Zürich 2004, S. 25-40
- Benjamin 1988** Benjamin, Walter: Eduard Fuchs. Der Sammler und der Historiker (1937), in: Ders., Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt/M. 1988
- Bernadac 2006** Bernadac, Marie-Laure: Louise Bourgeois, Paris 2006
- Billing/Lind/Nilsson 2007** Billing, Johanna, Lind, Maria und Lars Nilsson: Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices, London 2007
- Bishop 2006** Bishop, Claire: Participation, London 2006

- Bismarck 2014** Bismarck, Beatrice von: Teamwork und Selbstorganisation, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2014, S. 326-329
- Block/Nollert 2005** Block, René und Angelika Nollert: Kollektive Kreativität, in: Kat. Ausst. Kollektive Kreativität, Kunsthalle Fridericianum Kassel 2005, Frankfurt/ M. 2005, S. 5
- Bornemann 2012** Bornemann, Stefan: Kooperation und Kollaboration, das Kreative Feld als Weg zur innovativen Teamarbeit, Wiesbaden 2012
- Bosse 1981** Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn und München 1981
- Bourdieu 1999** Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst, Frankfurt/M. 1999
- Brockhaus 1997** Brockhaus – Die Enzyklopädie in 24 Bänden, 8. Band, 20. Auflage, Leipzig/Mannheim 1997
- Brown 1998** Brown, Neal: Ich brauche die Kunst, wie ich Gott brauche. Interview mit Tracey Emin, in: Kat. Sam. Art from UK, hrsg. von Ingvild Goetz und Christiane Meyer-Stoll, Sammlung Goetz München 1998, München 1998, S. 55-63
- Brown 2006** Brown, Neal: Tracey Emin, London 2006
- Burchard 2014** Burchard, Christian (Hrsg.): Die Zukunft der Malerei: Deggendorfer Gespräche. Quellentexte zur Malerei der neuen Wilden, München 2014
- Burdorf/Fasbender/Moennighoff 2007** Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph und Burkard Moennighoff, (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur, 3. Auf., Stuttgart 2007
- Bürger (1974) 2017** Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Göttingen 2017
- Burke 2008** Burke, Sean: Death and Return of the Author, Edinburgh 2008

- Burton 2005** Burton, Johanna: How Does the Verb Work When One Speaks of Collaboration? On Recent Work by Wade Guyton and Kelley Walker, in: Kat. Aust. The Failever of Judgement, Midway Contemporary Art St. Paul, Minnesota 2004, Zürich 2005, S. 29-36
- Caduff 2008** Caduff, Corinna: Selbstporträt, Autobiografie, Autorschaft, in: Caduff, Corinna und Tan Wälchli: Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien, Zürich 2008, S. 54-67
- Caduff/Wälchli 2008** Caduff, Corinna und Tan Wälchli (Hrsg.): Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien, Zürich 2008
- Carlson 2009** Carlson, Ben: Making Worlds, in: Dossier, Ausgabe 4, o. O. 2009, S. 115-123
- Celant 2010** Celant, Germano: Dressing Louise Bourgeois, in: Kat. Ausst. The Fabric Works, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova Venedig 2010 und Hauser & Wirth London 2010, Mailand 2010, S. 13-25
- Cherry 1997** Cherry, Deborah: Autorschaft und Signatur. Feministische Leseweisen der Handschrift von Frauen, in: Hoffmann-Curtis, Kathrin und Silke Wenk (Hrsg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997, S. 44-57
- Convents 1996** Convents, Ralf: Surrealistische Spiele. Vom „Cadavre exquis“ zum „Jeu de Marseille“, Frankfurt am Main 1996
- Corballis 2016** Corballis, Tim: Collaboration's Gesture at the Impossible, in: Bacharach, Sondra, Boot, Jeremy Neil und Siv B. Fjaerstad: Collaborative Art in the Twenty-First Century, New York und London 2016, S. 77-85
- Coxon 2010** Coxon, Ann: Louise Bourgeois, London 2010
- Danto 1993** Danto, Arthur C.: Das Ende der Kunstgeschichte ist nicht das Ende der Kunst. Karlheinz Lüdeking sprach mit Arthur C. Danto, in: Kunstforum International, Band 123, Köln 1993, S. 200-208

- De Wachter 2017** De Wachter, Ellen Mara: Co-Art: Artists on Creative Collaboration, New York 2017
- Deleuze/Guattari 1977** Deleuze, Gilles und Félix Guattari: Rhizom, Berlin 1977
- Derrida (1967) 1974** Derrida, Jacques (1967): Grammatologie, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/Main 1974
- Derrida 1976** Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext, in: Ders. Randgänge der Philosophie, Frankfurt/M. 1976, S. 124-155
- Derrida 1988** Derrida, Jacques: Ulysses Grammophone, Berlin 1988
- Derrida 1991** Derrida, Jacques: Living on: Border Lines, in: Kamuf, Peggy: A Derrida Reader. Between the Blinds, London 1991, S. 254-268
- Dickhoff 1991** Dickhoff, Wilfried (Hrsg.): A. Oehlen, in Kunst heute, Band 7, Köln 1991
- Diederichsen 1992** Diederichsen, Diedrich: Virtueller Maoismus. Das Wissen von 1984, in: Kat. Ausst. Malen ist Wahlen, Kunstverein München 1992, Ostfildern-Ruit 1992, S. 31-38
- Dietl 2009** Dietl, Albert: Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens, 4 Bde., Berlin 2009
- Diffelhoff 1871** Diffelhoff, Julius: Wegweiser zu Johann Georg Hamann dem Magus im Norden, Elberfeld 1871
- Dillenbourg 1999** Dillenbourg, Pierre (Hrsg.): Collaborative learning. Cognitive and computational approaches, Amsterdam 1999
- Dogramaci 2015** Dogramaci, Burcu: Ornamente, kein Verbrechen. Zur Malerei von Ergül Cengiz, in: Kat. Ausst. Flat Line, Galerie Françoise Heitsch München 2015, München 2015, S.55-83

- Doran 2005** Doran, Michael: Conversations avec Cézanne, Paris 2005
- Draxler 1992** Draxler, Helmut: Grundmythos mit Kausalzusammenhang. Materialien zur Historisierung der „Bande“, in: Kat. Ausst. Malen ist Wahlen, Kunstverein München 1992, Ostfildern-Ruit 1992, S. 7-12
- Duden 2001** Duden: Die deutsche Rechtschreibung. Das umfassende Standardwerk auf der Grundlage der aktuellen amtlichen Regeln, Band 1, 22. Auflage, Mannheim 2001
- Duden 2014** Duden: Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Band 7, 5. Auflage, Mannheim 2014
- Dunhill/O'Brien 2005** Dunhill, Mark und Tamiko O'Brien: Collaborative Art Practice and the Fine Art Curriculum, in: Collaborative Arts: Conversations on Collaborative Art Practices, auf: <https://collabarts.org>, 2005 [Abrufdatum: 30.10.2016]
- Dziewior 2014** Dziewior, Yilmaz: Sprechen in der dritten Person, in: Kat. Ausst. Wade Guyton Guyton/Walker Kelley Walker, KUB Bregenz 2013, Bregenz 2014, S. 13-22
- Ebert 2013** Ebert, Anja: Adriaen von Ostade und die kosmische Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 2013
- Elliot 2008** Elliot, Patrick: Becoming Tracey Emin, in: Kat. Ausst. Tracey Emin. 20 Years, National Galleries of Scotland 2008 und Kunstmuseum Bern 2009, Edinburgh 2008, S. 30-51
- Ellrich/Funken 1998** Ellrich, Lutz und Christiane Funken: Problemfelder der Emergenz. Vorüberlegungen zur informativischen Anschlussfähigkeit von soziologischen Begriffen, in: Malsch, Thomas: Sozionik. Soziologische Ansichten über künstliche Sozialität, Berlin 1998, S. 345-393
- Emin 2008** Emin, Tracey: Louise, Louise, Please Me Louise, in: Parkett, Ausgabe 82, Zürich, New York 2008, S. 28-33

- Falckenberg 2002** Falckenberg, Harald: Jenseits von Gut und Böse. Das Phänomen Meese, in: Kat. Ausst. Jonathan Meese. Revolution, Kestner Gesellschaft Hannover 2002-2003, Hannover 2002, S. 22-23
- Falckenberg 2010** Falckenberg, Harald (Hrsg.): Wahrheit ist Arbeit, auf: <http://www.textem.de/index.php?id=2221>, 2010 [Abrufdatum: 13.10.2016]
- Fastert/Joachimides/Krieger 2011** Fastert, Sabine, Joachimides, Alexis und Verena Krieger (Hrsg.): Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung, Köln u.a. 2011
- Faust 1983** Faust, Wolfgang Max: Gemeinschaftsbilder. Ein Aspekt der Neuen Malerei, Kunstforum International, Band 67, Köln 1983, S. 25-87
- Felix 1984** Felix, Zdenek: Keine Magie ... keine Entschuldigung. Zu den Bildern von Albert Oehlen, in: Kat. Ausst. Albert Oehlen. Malerei, Deichtorhallen Hamburg 1994, Hamburg 1994, S 5-6
- Feulner 2010** Feulner, Gabriele: Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts, Berlin 2010
- Fischer-Lichte 2007** Fischer-Lichte, Erika u. a. (Hrsg.): Inszenierung von Authentizität, Tübingen u.a. 2007
- Fitzek/Salber 1996** Fitzek, Herbert und Wilhelm Salber: Gestaltungspsychologie. Geschichte und Praxis, Darmstadt 1996
- Fleck 2007** Fleck, Robert: Jonathan Meese. Von der Berlin-Biennale bis zu den Deichtorhallen 2006, in: Kat. Ausst. Jonathan Meese. Mama Johnny, Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 2006 und Magasin, Centre National d'Art Contemporain Grenoble 2007, Köln 2007, S. 257-264
- Foucault (1969/1974) 2000** Foucault, Michel: Was ist ein Autor (1969/1974), in: Jannidis, Fotis u. a (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart, 2000, S. 198-229
- Freedman/Fuchs/** Freedman, Carl, Fuchs, Rudi und Jeannette

- Winterson 2006** Winterson: Tracey Emin. Works 1963/2006, New York 2006
- Friedländer 1992** Friedländer, Max J.: Über den Wert der Autorenbestimmung. Von den objektiven Indizien der Autorschaft, in: Ders.: Von Kunst und Kennerschaft, Leipzig 1992, S. 98-104
- Funk/Krämer 2011** Funk, Wolfgang und Lucia Krämer: Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion, Bielefeld 2011
- Gente/Paris/Weinmann 2001** Gente, Peter, Paris, Heidi und Martin Weinmann: Deleuze. Short Cuts, Frankfurt/M. 2001
- Gisbourne 2007** Gisbourne, Mark: Double Act. Künstlerpaare, München u.a. 2007
- Glauner 2016** Glauner, Max: Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie, deren Modi Interaktion, Kooperation und Kollaboration und die Erfahrung eines „Mittendrin-und-draußen“. Eine Einführung von Max Glauner, in: Kunstforum International, Band 240, New York 2016, S. 30-55
- Gludovatz 2011** Gludovatz, Karin: Fahrten legen - Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz, München 2011
- Goetz 2002** Goetz, Rainald: Selbstporträt mit offenem Mund. Neue Gespräche über Malerei. 2001/2002, in: Kat. Ausst. Albert Oehlen – Self Potrait, Skarsted Gallery 2002, New York 2002, S. 46-83
- Götz 1977** Götz, Wolfgang: Stileinheit und Stilreinheit? Alternativen zur Stilbildung in der Baukunst des mittleren 19. Jahrhunderts, in: Hager, Werner und Norbert Knopp (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977, S. 49-57
- Gover 2016** Gover, K. E.: The solitary Author as Collective Fiction, in: Bacharach, Sondra, Boot, Jeremy Neil und Siv B. Fjaerstad: Collaborative Art in the Twenty-First Century, New York und London 2016, S. 65-76

- Green 2001** Green, Charles: The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism, Minnesota 2001
- Greve/Schnabel 2011** Greve, Jens und Annette Schnabel: Emergenz. Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen, Berlin 2011
- Grimm 1993** Grimm, Claus: Die Frage nach der Eigenhändigkeit und die Praxis der Zuschreibung, in: Gaehtgens, Thomas W. (Hrsg.): Künstlerischer Austausch/Artistic exchange: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin 1992, Band II, Berlin 1993, S. 631-648
- Groetz 2004** Groetz, Thomas: Im Gleichschritt über die Brücke. Albert Oehlens Malerei aus dem Blickwinkel der Musik, in: in: Kat. Ausst. Albert Oehlen. Peintures/Malerei 1980-2004, Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, Zürich 2004, S. 73-81
- Groys 1999** Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, Frankfurt/M. 1999
- Habermas 1985** Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt/M. 1985
- Hardt/Negri 2003** Hardt, Michael und Antonio Negri: Empire. Die neue Weltordnung, Frankfurt/M. 2003
- Hardt/Negri 2004** Hardt, Michael und Antonio Negri: Multitude. Krieg und Demokratie im Empire, New York u.a. 2004
- Harris 2010** Harris, Gareth: I feel that Louise was passing a baton. Tracey Emin on working hand-in-hand with Louise Bourgeois, in: The Art Newspaper, Ausgabe 10, London und New York 2010, S. 84
- Hartfield 1982** Hartfield, Günter: Wörterbuch der Soziologie, 3. Aufl., Stuttgart 1982
- Hartig-Perschke 2009** Hartig-Perschke, Rasco: Anschluss und Emergenz. Betrachtungen zur Irreduzibilität des Sozialen und zum Nachtragsmanagement der Kommunikation, Wiesbaden 2009

- Hartling 2009** Hartling, Florian: Dissoziierte Autoren. Netzliterarische Autorschaft zwischen Tradition und Experiment, auf: <http://www.dichtung-digital.org/2009/Hartling/index.htm#vier2>, 2009 [Abrufdatum: 30.11.2016]
- Heiderich 2008** Heiderich, Ursula: August Macke Gemälde. Werkverzeichnis, Ostfildern-Ruit 2008
- Heinich 1990** Heinich, Nathalie: De l'apparition de l' "artiste" à l'invention des ,beaux-arts", in: Revue d'histoire moderne et contemporaine, Ausgabe 37, Paris 1990, S. 3-35
- Hellmold/Kampmann 2003** Hellmold, Martin und Sabine Kampmann: Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003
- Hensel/Schroeter 2012** Hensel, Thomas und Jens Schroeter: Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft – Eine Einleitung, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Band 57/1, Hamburg 2012, S. 6-19
- Hodge 2007** Hodge, Brooke: Fabric, in: Kat. Ausst. Louise Bourgeois, Tate Modern London 2007, London 2007, S. 120
- Hoffmann 1971** Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Die Serapions-Brüder, Darmstadt 1971
- Hoffmann-Axthelm 1991** Hoffmann-Axthelm, Dieter: Kunst und Kooperation, in: Kunstforum International, Band 116, Köln 1991, S. 154-159
- Holert 2002** Holert, Tom: Vom P-Wort, der Positionsbegriff im Jargon der Kunstkritik, in: Verriss, Texte zur Kunst, Band 45, Berlin 2002, S. 50-60
- Holert 2011** Holert, Tom: Joint Ventures, in Artforum International, Band 2, New York 2011, S. 158-161
- Höller 2014** Höller, Christian: Hybridität, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2014, S. 118-122

- Idensen 2000** Idensen, Heiko: Kollaborative Schreibweisen – virtuelle Text- und Theorie-Arbeit: Schnittstellen für Interaktionen mit Texten im Netzwerk, auf: https://www.netzliteratur.net/idensen/Schnittstellen_Siegen.html, 2000 [Abrufdatum: 28.5.2017]
- Igliori 1992** Igliori, Paola: Entrails, Heads and Tails, New York 1992
- Jahn 1997** Jahn, Andrea: „The Artist giving Birth to Herself“. Louise Bourgeois schwangere Körper, in: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, hrsg. von Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk, Marburg 1997, S. 206-220
- Janecke 1991** Janecke, Cristian: Viele Köche verderben den Brei. Antwort auf die Frage, warum Kunstwerke einen und nicht mehrere Schöpfer haben, in: Kunstforum International, Band 116, Köln 1991, S. 160-169
- Jannidis u.a. 1999** Jannidis, Fotis u. a. (Hrsg.): Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999
- Jannidis u.a. 2000** Jannidis, Fotis u. a. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000
- Kampmann 2003** Kampmann, Sabine: Der Künstler als Staffelläufer, in: Hellmold, Martin und Sabine Kampmann: Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 43-66
- Kamuf 1980** Kamuf, Peggy: Writing like a woman, in: Mc Connell Gignet, Sally, Borker, Ruth und Nelly Furman (Hrsg.): Woman and Language in Literature and Society, New York 1980, S. 248-299
- Kamuf 1990** Kamuf, Peggy: Replacing Feminist Criticism, in: Hirsch, Marianne und Evelyn Fox Keller: Conflicts in Feminism, London und New York 1990, S. 105-111
- Kat. Baden-Baden 1971** Kat. Ausst. Gruppenarbeiten, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1971

Kat. Basel/Paris/München 2001	Kat. Ausst. Arnold Böcklin, Kunstmuseum Basel 2001, Musée d'Orsay Paris 2001 und Neue Pinakothek München 2002, Heidelberg 2001
Kat. Berlin 2003	Kat. Ausst. Louise Bourgeois. Intime Abstraktionen, Akademie der Künste Berlin 2003, Berlin 2003
Kat. Berlin 2004	Kat. Ausst. Spezialbilder, Galerie Contemporary Fine Arts Berlin und Galerie Max Hetzler Köln 2004, Berlin 2004
Kat. Bregenz 2014	Kat. Ausst. Wade Guyton Guyton/Walker Kelley Walker, KUB Bregenz 2013, Bregenz 2014
Kat. Brüssel 2008	Kat. Ausst. Kelley Walker, Le Magasin – Centre National d'Art contemporain 2008, Brüssel 2008
Kat. Den Haag 2011	Kat. Ausst. Jonathan Meese. Totalselbstportrait, GEM Museum of Contemporary Art 2011, Den Haag 2011
Kat. Frankfurt/M./München 1989	Kat. Ausst. Louise Bourgeois, Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg 1989-1990 und Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Schaffhausen 1989
Kat. Grenoble/Brüssel 2008	Kat. Ausst. Kelley Walker, Le Magasin – Centre National d'Art Contemporain, Grenoble 2007 und WIELS – Centre d'art contemporain Brüssel 2007, Brüssel 2008
Kat. Hamburg 1994	Kat. Ausst. Albert Oehlen. Malerei, Deichtorhallen Hamburg 1994, Hamburg 1994
Kat. Hamburg 2011	Kat. Ausst. 3 Hamburger Frauen. Mach Schau!, Kunsthaus Hamburg 2011, Hamburg 2011
Kat. Hamburg/Grenoble 2007	Kat. Ausst. Jonathan Meese. Mama Johnny, Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 2006 und Magasin, Centre National d'Art Contemporain Grenoble 2007, Köln 2007
Kat. Hannover 2002	Kat. Ausst. Jonathan Meese. Revolution, Kestner Gesellschaft Hannover 2002-2003, Hannover 2002

- Kat. Kassel 2005** Kat. Ausst. Kollektive Kreativität, Kunsthalle Fridericianum 2005, Kassel 2005
- Kat. Kassel/München 1996** Kat. Ausst. Collaborations. Warhol. Basquiat. Clemente, Kunsthalle Fridericianum Kassel und Museum Villa Stuck München 1996, Ostfildern-Ruit 1996
- Kat. Köln 2009** Kat. Ausst. Louise Bourgeois. A Stretch of Time. 40 Years, Galerie Karsten Greve Köln 2009, Köln 2009
- Kat. Kopenhagen 2006** Kat. Ausst. MOR. Jonathan Meese & Tal R, Statens Museum for Kunst Copenhagen 2006, Kopenhagen 2006
- Kat. Lausanne 2004** Kat. Ausst. Albert Oehlen. Peintures/Malerei 1980-2004, Musée cantonal des beaux-arts Lausanne 2004, Zürich 2004
- Kat. London 2003** Kat. Ausst. If one thing matters, everything matters. Wolfgang Tillmans, Tate Modern London 2003, Ostfildern-Ruit 2003
- Kat. London 2007** Kat. Ausst. Louise Bourgeois, Tate Modern London 2007, London 2007
- Kat. Mönchengladbach 2004** Kat. Ausst. Rheingold III, Museum Abteiberg Mönchengladbach 2004, Mönchengladbach 2004
- Kat. München 1992** Kat. Ausst. Malen ist Wahlen, Kunstverein München 1992, Ostfildern-Ruit 1992
- Kat. München 1998** Kat. Sam. Art from UK, hrsg. von Ingvild Goetz und Christiane Meyer-Stoll, Sammlung Goetz München 1998, München 1998
- Kat. München 2006** Kat. Sam. Imagination Becomes Reality. Ein Ausstellungszyklus zum Bildverständnis aktueller Kunst, Band 4, Sammlung Goetz München, München 2006
- Kat. München 2015** Kat. Ausst. Flat Line, Galerie Françoise Heitsch München, München 2015

- Kat. New York 2002** Kat. Ausst. Albert Oehlen – Self Portrait, Skarsted Gallery 2002, New York 2002
- Kat. New York 2010** Kat. Ausst. Do not abandon me, Caroline Nitsch, New York 2010 und Hauser & Wirth, London 2011, New York 2010
- Kat. Potomac 2013** Kat. Ausst. Peter Fischli David Weiss, Glenstone Foundation Potomac 2013-2014, Köln 2013
- Kat. St. Paul 2005** Kat. Aust. The Failever of Judgement, Midway Contemporary Art, St. Paul 2004, Zürich 2005
- Kat. Venedig 2009** Kat. Ausst. Making Worlds/fare il mondi, 53. Esposizione Internazionale d'Arte, hg. von Fondazione La Biennale di Venezia, Verona 2009
- Kat. Venedig 2010** Kat. Ausst. The Fabric Works, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova Venedig 2010 und Hauser & Wirth London 2010, Mailand 2010
- Kat. Wien 1999** Kat. Ausst. Get together – Kunst als Teamwork, Kunsthalle Wien, Wien 1999
- Kat. Wien 2007** Kat. Ausst. Jonathan Meese. Fräulein Atlantis, Essl Museum Kunst der Gegenwart 2007, Wien 2007
- Kemp 1991** Kemp, Wolfgang: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst, Band 2, Berlin 1991 S. 98-102
- Kester 2011** Kester, Grant H.: The one and the many. Contemporary collaborative art in a global context, Durham und London 2011
- Kleine-Benne 2006** Kleine-Benne, Birte: Kunst als Handlungsfeld, auf: <http://kunalshandlungsfeld.net>, 2006 [Abrufdatum: 28.8.2016]
- Knaller 2006** Knaller, Susanne: Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs, in: Knaller, Susanne und Harro Müller: Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006, S. 17-35

- Knaller/Müller 2006** Knaller, Susanne und Harro Müller: Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006
- Kneer 2008** Kneer, Georg u. a. (Hrsg.): Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen, Frankfurt/M. 2008
- Krause-Wahl 2006 (a)** Krause-Wahl, Antje: „That’s not drowning, but waving“, in: Dies. u. a. (Hrsg.): Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse, Bielefeld 2006, S. 86-98
- Krause-Wahl 2006 (b)** Krause-Wahl, Antje: Konstruktionen von Identität. Renée Green, Tracey Emin, Rikrit Tiravanija, München 2006
- Krebber/Meyer 2012** Krebber, Gesa und Torsten Meyer: Inges Idee – Aktuelle Strategien künstlerischer Kollaboration, auf: onlineZeitschrift Kunst Medien Bildung | zkmb, <http://zkmb.de/306>; 4.11.2012 [Abrufdatum: 30.11.2016]
- Kreuzer 1981** Kreuzer, Helmut: [Vorwort], Der Autor, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaften und Linguistik, Heft 42, Stuttgart 1981, S. 7-12
- Kreuzer 2011** Kreuzer, Stefanie: Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktionen – Beispiele aus Literatur, Film und Kunst, in: Funk, Wolfgang und Lucia Krämer: Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion, Bielefeld 2011, S. 179-204
- Krieger 2003** Krieger, Verena: Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlerkonzepts zu scheitern, in: Hellmold, Martin und Sabine Kampmann: Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 117-148
- Kristeva (1967) 1972** Kristeva, Julia (1967): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Ihwe, Jens (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II., Frankfurt/M. 1972, S. 345-375

- Kuo 2011** Kuo, Michelle: Collaboration Now, auf: <https://www.artforum.com/inprint/issue=201102&id=27402>, 2011 [Abrufdatum: 24.4.2017]
- Lammert 2003** Lammert, Angela: Momente von Dauer – Anmerkungen zu den Zeichnungen, in: Kat. Ausst. Louise Bourgeois. Intime Abstraktionen Akademie der Künste Berlin 2003, Berlin 2003, S. 55-63
- Latour 2006** Latour, Bruno: Drawing Things Together. Die Macht der unveränderlichen mobilen Elemente, in: Belliger, Andréa und David J. Krieger (Hrsg.): ANThology – Ein einführendes Handbuch, Bielefeld 2006, S. 259-307
- Latour 2007** Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt/M. 2007
- Lenz 1987** Lenz, Christian (Hrsg.): Hans von Marées, München 1987
- Lind 2005** Lind, Maria: The Collaborative Turn, in: Billing, Johanna, Lind, Maria und Lars Nilsson: Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices, London 2005, S. 15-31
- Livingston 2005** Livingston, Paisley: Art and Intention. A Philosophical Study, Oxford 2005
- Loers 2007** Loers, Veit: Ritter, Tod und Teufel, in: Kat. Ausst. Jonathan Meese. Mama Johnny, Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 2006 und Magasin, Centre National d'Art Contemporain Grenoble 2007, Köln 2007, S. 273-276
- Loh 2004** Loh, Stefanie: Theatrum Profanum: Inszenierung von Privatsphäre. Sophie Calles Autobiographical Stories und Tracey Emins The Interview, auf: <http://slavkokacunko.de/kunststoff/index.php?id=77>, 2004 [Abrufdatum: 07.06.2011]

- Loreck 2003** Loreck, Hanne: Der indirekte Raum oder Das Parfum mit dem Geruch von Füßen, in: Kat. Ausst. Louise Bourgeois. Intime Abstraktionen, Akademie der Künste Berlin 2003, Berlin 2003, S. 35-42
- Lottes 1984** Lottes, Wolfgang: Wie ein goldener Traum. Die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten, München 1984
- Luhmann 1987** Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundrisse einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/M. 1987
- Luhmann 1997** Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997
- Luhmann 2008** Luhmann, Niklas: Schriften zur Kunst und Literatur, Frankfurt/M. 2008
- Mack 2004** Mack, Gerhard: Der freundliche Attentäter, veröffentlicht in: NZZ, Zürich auf: <https://www.nzz.ch/article9MZOH-1.262878>, 6.6.2004 [Abrufdatum: 18.2.2016]
- Mader 2012** Mader, Rachel: Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell, Bern 2012
- Mair 2010** Mair, Eddie: (Tracey Emin im Interview mit Radio 4's PM): Tracey Emin on Bourgeois' legacy, veröffentlicht auf BBC News, http://www.newsvote.bbc.co.uk/mpapps/pagetools/prints/news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/arts_and_culture/8716731.stm, 1.6.2010 [Abrufdatum: 1.2.2011]
- Manovich 2005** Manovich, Lev: Black Box – White Cube, Berlin 2005
- Mathez 2002** Mathez, Judith: Hier bitte selber weiterschreiben! Konkreativität als Kategorie digitaler Literatur, auf: Dichtung-digital, 2/2002, <http://www.dichtung-digital.de/2002/02/25-mathez/index2.htm>, 2002 [Abrufdatum: 28.1.2016]

- Mayhew 2016** Mayhew, Louise R.: Sisterly Love, in: Bacharach, Sondra, Boot, Jeremy Neil und Siv B. Fjaerstad: Collaborative Art in the Twenty-First Century, New York und London 2016, S.117-131
- McEvelley 1990** McEvelley, Thomas: Geschichte und Vorgeschichte, in: Louise Bourgeois, Louise Bourgeois, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1990, München 1990, Frankfurt/M. 1989, S. 31-39
- McLuhan 1995** McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters, Bonn u. a. 1995
- Mecke 2006** Mecke, Jochen: Der Prozess der Authentizität. Strukturen, Paradoxien und Funktion einer zentralen Kategorie moderner Literatur, in: Knaller, Susanne und Harro Müller: Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006, S. 82-114
- Meese 2003** Meese, Jonathan: Der Wille zur Staatskunst. Ich bin bereit mich weiter zu verstricken, ein Gespräch mit Angela Lampe, in: Kunstforum International, Band 164, Köln 2003, S. 176-195
- Meyer-Thoss 1992** Meyer-Thoss, Christiane: Louise Bourgeois. Konstruktionen für den freien Fall, Zürich 1992
- Mildenberger 1987** Mildenberger, Hermann: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund, Neumünster 1987
- Miller 1988** Miller, Nancy: Subject to Change – Reading Feminist Writing, New York 1988
- Moser/Nelles 2006** Moser, Christian und Jürgen Nelles: AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie, Bielefeld 2006
- Nochlin 1995** Nochlin, Linda: The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity, New York 1995

- Nollert 2005** Nollert, Angelika: Kunst ist Leben und Leben ist Kunst, in: Kat. Ausst. Kollektive Kreativität, Kunsthalle Fridericianum Kassel, Kassel 2005, S. 19-24
- Oelmüller 1983** Oelmüller, Willi: Kolloquium Kunst und Philosophie, Band 3. Das Kunstwerk, Paderborn 1983
- Ostermann 2002** Ostermann, Eberhard: Die Authentizität des Ästhetischen: Studien zur ästhetischen Transformation der Rhetorik, München 2002
- Papastergiadis 2005** Papastergiadis, Nikos: The Global Need for Collaboration, in: Conversations on Collaborative Art Practices, auf: [https://collabarts.org.](https://collabarts.org/), 2005 [Abrufdatum: 30.11.2016]
- Pontégnie 2008** Pontégnie, Anne: Kelley Walker. The possibility of taking action, in: Kat. Ausst. Kelley Walker, Le Magasin – Centre National d’Art Contemporain. Grenoble 2007 und WIELS – Centre d’art contemporain Brüssel, Brüssel 2008, S. 67-70
- Rackoll 2010** Rackoll, Thomas: Auf Entdeckungsreise. Dynamiken kollaborativer Autorschaft, auf: http://workingtogether.eyes2k.net/Rackoll_Kollaborative.pdf, 2010 [Abrufdatum: 28.5.2013]
- Rasmussen 2005 (a)** Rasmussen, John: [Vorwort], in: Kat. Ausst. Kat. Aust. The Failever of Judgement, Midway Contemporary Art, St. Paul 2004, Zürich 2005, S. 5-6
- Rasmussen 2005 (b)** Rasmussen, John: A Conversation About Yves Klein, Mid-Century Design Nostalgia, Branding, and Flatbed Scanning. Douglas Fogle, Wade Guyton, John Rasmussen, Kelley Walker, in: Kat. Aust. The Failever of Judgement, Midway Contemporary Art, St. Paul 2004, Zürich 2005, S. 43-54
- Reck 1997** Reck, Hans-Ulrich: Entgrenzung und Vermischung: Hybridkultur als Kunst der Philosophie, in: Schneider, Irmela und Christian W. Thomsen (Hrsg.), Hybridkultur. Medien. Netze. Künste, Köln 1997, S. 91-117

- Rhijn 2011** Rhijn, Lynne van: The Meesiah. The ‚self‘ in Jonathan Meese’s oeuvre, in: Kat. Ausst. Jonathan Meese. Totalzelbstportrait, GEM Museum of Contemporary Art, Den Haag 2011, S. 191-194
- Roschelle/Teasley 1995** Roschelle, Jeremy und Stephanie D. Teasley: The construction of shared knowledge in collaborative problem solving, in: O’Malley, Claire (Hrsg.): Computer Supported Collaborative Learning, Berlin 1995, S. 69-197
- Röttgers/Fabian 2005** Röttgers, Kurt und Reinhard Fabian: Authentisch, in: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 7, Supplementteil, hg. von Karlheinz Barck und Martin Fontius u. a., Stuttgart 2005, S. 40-65
- Rötzer 1991** Rötzer, Florian: Künstlergruppen. Von der Utopie einer kollektiven Kunst, Kunstforum International, Band 116 Köln 1991, S. 70-77
- Ruhsam 2011 (a)** Ruhsam, Martina: Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung, Berlin 2011
- Ruhsam 2011 (b)** Ruhsam, Martina: Jenseits von Konsens, Gleichheit und Utopie: Neue Formen der Kollaboration, auf: <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2012/dass-etwas-geschieht/ruhsam.htm>, 2011 [Abrufdatum: 8.10.2015]
- Schiesser 2008** Schiesser, Giaco: Autorschaft nach dem Tod des Autors, in: Caduff, Corinna und Tan Wälchli (Hrsg.): Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien, Zürich 2008, S. 20-33
- Schlieben 2007** Schlieben, Katharina: Polyphonus language and construction of identity: its dynamic and its crux, in: Billing, Johanna/Lind, Maria/Nilsson, Lars: Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices, London 2007, S. 32-34
- Schneider 1997** Schneider, Irmela: Von der Vielsprachigkeit zur ‚Kunst der Hybridation‘. Diskurse des Hybriden, in: Irmela Schneider und Christian W. Thomsen (Hrsg.):

- Hybridkultur. Medien. Netze. Künste, Köln 1997, S. 13-66
- Schneider 2006** Schneider, Irmela: Konzepte von Autorschaft im Übergang von der ‚Gutenberg-‘ zur ‚Turing‘-Galaxis, in: Zeitenblicke 5, Nr. 3, auf: http://www.zeitenblicke.de/2006/3/Schneider/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-6447, 3.12.2006 [Abrufdatum: 2.12.2016]
- Schneider 2008** Schneider, Florian: Wörterbuch des Krieges, Berlin 2008
- Schneider/Thomsen 1997** Schneider, Irmela und Christian W. Thomsen (Hrsg.): Hybridkultur. Medien. Netze. Künste, Köln 1997
- Schopenhauer (1851) 1947** Schopenhauer, Arthur (1851): Über Schriftstellerei und Stil, in: Arthur Hübscher (Hrsg.): Parerga und Paralipomena II Sämtliche Werke, Bd. 6, Stuttgart und Frankfurt/M. 1947
- Schrage 1990** Schrage, Michael: Shared Minds. The New Technologies of Collaboration, New York 1990
- Schrage 1995** Schrage, Michael.: No more teams! Mastering the dynamics of creative collaboration, New York 1995
- Schröter 2017** Schröter, Jens [PRE-PRINT]: Autorschaft aus dem Blickwinkel der Akteur-Netzwerk-Theorie, erscheint in: Michael Wetzels (Hrsg.), Handbuch Autorschaft, vorauss. 2018, auf: https://www.academia.edu/33008096/Autorschaft_aus_dem_Blickwinkel_der_Akteur-Netzwerk-Theorie, 2017 [Abrufdatum: 20.5.2017]
- Schumacher 2006** Schumacher Rainald: Was steckt in einer Dose? – Ein Gespräch via E-mail mit Wade Guyton und Kelley Walker, April 2006, in: Kat. Sam. Imagination Becomes Reality. Ein Ausstellungszyklus zum Bildverständnis aktueller Kunst, Band 4, Sammlung Goetz München, München 2006, S. 80-85
- Scorzin 2006** Scorzin, Pamela C.: Über Jonathan Meese. Messianismus, in: Jonathan Meese, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, hg. von Detlef Bluernler, Ausgabe 73, Heft 5, München 2006

- Senn 2008** Senn, Mischa: Autorschaft und „Open Approachs“. Die kulturgeschichtliche Perspektive, in: Caduff, Corinna und Tan Wälchli (Hrsg.): Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien, Zürich 2008, S. 240-251
- Simmel 2008** Simmel, Georg: Individualismus der modernen Zeit und andere soziologische Abhandlungen, Frankfurt/M. 2008
- Sollins/Castelli Sundell 2005** Sollins, Susan und Nina Castelli Sundell: Team Spirit, in: Collaborative Arts: Conversations on Collaborative Art Practices, auf: <https://collabarts.org>, 2005 [Abrufdatum: 30.11.2016]
- Spies 1974** Spies, Werner: Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch, Köln 1974
- Spoerhase 2007** Spoerhase, Carlo: Autor, in: Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph und Burkard Moennighoff, (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur, 3. Auf., Stuttgart 2007
- Stimson/Sholette 2007** Stimson, Blake und Sholette, Gregory: Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945, Minneapolis und London 2007
- Stoller-Schai 2003** Stoller-Schai, Daniel: E-Collaboration: Die Gestaltung internetgestützter kollaborativer Handlungsfelder, Bamberg 2003
- Storr 2008** Storr, Robert: Allen eine böse Mutter – manchen eine Schwester, in: Parkett, Ausgabe 82, New York/Zürich 2008, S. 46-53
- Storr 2009** Storr, Robert: Herbstlaub, in: Kat. Ausst. Louise Bourgeois. A Stretch of Time. 40 Years Karsten Greve Köln 2009, Köln 2009, S. 28-35
- Stroun 2005** Stroun, Fabrice: Dear Ketel One Drinker ..., in: Kat. Aust. The Failever of Judgement, Midway Contemporary Art, St. Paul 2004, Zürich 2005, S. 13-17

- Strunk 2000** Strunk, Marion: Vom Subjekt zum Projekt: Kollaborative Environments, in: Kunstforum International, Band 152, Köln 2000, S. 120-130
- Strunk 2008** Strunk, Marion: Autorschaft, Kollektiv, in: Caduff, Corinna und Tan Wälchli (Hrsg.): Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien, Zürich 2008, S. 218-231
- Taylor 2007** Taylor, Charles: A Secular Age. Cambridge 2007
- Thurn 1991** Thurn, Hans-Peter: Die Sozialität der Solitären, in: Kunstforum International, Bd. 116, Köln 1991, S. 100-129
- Trilling 1972** Trilling, Lionel: Sincerity and Authenticity, Harvard 1972
- Truchlar 2002** Truchlar, Leo: Identität, polymorph. Zur zeitgenössischen Autobiographik und Bewußtseinskultur, Wien u.a. 2002
- Ullrich 2003** Ullrich, Wolfgang: Kunst als Arbeit?, in: Hellmold, Martin und Sabine Kampmann: Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 163-176
- Vietta/Kemper 1998** Vietta, Silvio und Dirk Kemper: Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, München 1998
- Vodička 1976** Vodička, Felix: Die Struktur der literarischen Entwicklung, München 1976
- Vogt 2012** Vogt, Tobias: Die Produzenten des *Porte-bouteilles*, in: Mader, Rachel: Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell, Bern 2012, S. 45-61
- Waetzold 1908** Waetzoldt, Wilhelm: Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908
- Wagner 2001** Wagner, Monika: Das Material der Kunst – Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001
- Weibel 2006** Weibel, Peter: Individuum und Gemeinschaft. Das

- Unteilbare und das Gemeinsame, in: Caroline Y. Robertson-von Trotha (Hrsg.): Vernetztes Leben. Soziale und digitale Strukturen (= Problemkreise der Angewandten Kulturwissenschaft), Heft 12, Karlsruhe 2006, S. 55-63
- Weimar 1999** Weimar, Klaus: Doppelte Autorschaft, in: Jannidis, Fotis u. a. (Hrsg.): Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999, S. 123-133
- Wenninger 2009** Wenninger, Regina: Künstlerische Authentizität. Philosophische Untersuchung eines umstrittenen Begriffs, Würzburg 2009
- Wetzel 1985** Wetzel, Michael: Autonomie und Authentizität. Untersuchung zur Konstitution und Konfiguration von Subjektivität, Frankfurt/M. 1985
- Wetzel 2001** Wetzel, Michael: Autor/Künstler, in: Beck, Karlheinz u. a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2001, S. 480-544
- Wetzel 2003** Wetzel, Michael: Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart, in: Hellmold, Martin und Sabine Kampmann: Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 229-242
- Wetzel 2006** Wetzel Michael: Artefaktualität. Zum Verhältnis von Authentizität und Autorschaft, in: Knaller, Susanne und Harro Müller: Authentizität Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006, S. 36-54
- WHW 2005** WHW (What, How & for Whom): Die Umriss des Möglichen, in: Kat. Ausst. Kollektive Kreativität, Kunsthalle Fridericianum Kassel, hg. von Brigitte Euterschulte, Kassel 2005, S. 10-13
- Wilhelmi 1996** Wilhelmi, Christoph: Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900, Stuttgart 1996

- Wilpert 2001** Wilpert, Gero von: Autor, in: Sachwörterbuch der Literatur, erw. 8. Auflage, Stuttgart 2001, S. 62
- Wilson 2004** Wilson, Adrian: Foucault on the ‚Question of the Author‘. A Critical Exegesis, in: The Modern Language Review, Ausgabe 99, Cambridge 2004, S. 339-363
- Woodmansee 2000** Woodmansee, Martha: Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektiven, in: Jannidis, Fotis (Hrsg.) u. a: Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 298-314
- Wuggenigge 2004** Wuggenigge, Ulf: Den Tod des Autors begraben, republicart.net, auf: http://www.republicart.net/disc/aap/wuggenig03_de.html, 2004 [Abrufdatum: 28.11.2016]
- Zechlin 2011** Zechlin, René: Chick habit, in: Kat. Ausst. 3 Hamburger Frauen. Mach Schau!, Kunsthau Hamburg 2011, Hamburg 2011, S. 12-13
- Zeller 2010** Zeller, Christoph: Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970, Berlin 2010
- Ziemer 2012** Ziemer, Gesa: Komplizenschaft. Eine kollektive Kunst- und Alltagspraxis, in: Mader, Rachel: Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell, Bern 2012, S. 123-138
- Zimmer 2002** Zimmer, Nina: SPUR und andere Künstlergruppen. Gemeinschaftsarbeit in der Kunst um 1960 zwischen Moskau und New York, Berlin 2002
- Zimmermann 2005** Zimmermann, Anja (Hrsg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Bonn 2005
- Zons 1983** Zons, Raima: Über den Ursprung des literarischen Werks aus dem Geiste der Autorschaft, in: Oelmüller, Willi: Kolloquium Kunst und Philosophie, Band 3. Das Kunstwerk, Paderborn 1983, S.104-127

8.3 Fernsehquelle

Ateliergespräche. Mit Kasper König in Paris, Berlin, New York und der Schweiz. Peter Fischli, Regie: Corinna Belz. Gesendet am 31.1.2016, 11:20 bis 11:45 Uhr, auf ARTE, Dauer: 25 Minuten, Produktion der ARD, Deutschland 2015.

8.4 Interviews

8.4.1 Ergül Cengiz 2017

[Transkript der mündlichen Antworten]

1. Ich beschäftige mich in meiner wissenschaftlichen Untersuchung mit Ihrer Kollaboration *3 Hamburger Frauen*. Folgende Themenbereiche sind für das Verständnis des individuellen künstlerischen Schaffensprozesses in meiner Forschung von Bedeutung:
 - a. Wie wichtig sind Kooperationen allgemein für Ihr künstlerisches Schaffen?

Sehr wichtig. Kollaborationen bieten Freiräume. Ich kann sehr viel offener mit meiner eigenen künstlerischen Identität verhandeln, schärfe mich und nehme viel mit. Kollaborationen sind eine notwendige Ergänzung und sehr wichtig für mich. Kollaborationen bieten Freiräume. Ich habe mich auch durch die Kooperationen weiterentwickelt. Ich sehe bei vielen Freunden und Kollegen, dass diese nach Jahren vereinsamen, und dann auch Frust entsteht.
 - b. Wie verläuft die Themenfindung?

Wir arbeiten ja nur konkret für bestimmte Projekte, immer dann, wenn wir eine Einladung erhalten, fangen wir an, uns mit dem Raum und der Stadt zu beschäftigen. Wir recherchieren zum Thema, zur Stadt, zum Umfeld. Erstmal jeder für sich. Dann schicken wir uns vieles hin und her und treffen uns dann vor Ort. Als nächstes entwickeln wir Rollen für uns und porträtieren uns. Dieses Porträt ist dann der zentrale Ausgangspunkt.
 - c. Wie verläuft der künstlerische Prozess der gemeinsamen Werke? Werden beispielsweise alle Werke zusammen im Atelier gefertigt oder gibt es auch getrennte Entwicklungen?

Im Falle der Arbeit von ‚Mach Schau‘ und ‚Diaphanie‘ wurden die Arbeiten erstmals getrennt gefertigt und Werke aus unseren Archiven genommen. Normalerweise arbeiten wir immer zusammen und direkt vor Ort, da wir ja fast ausschließlich monumentale Wandarbeiten fertigen. Das Porträt ist die Ausgangslage. Darauf aufbauend wird dann gemalt. Dabei beobachten wir natürlich die Entwicklung des anderen, reagieren

und überlegen auch. Dabei darf aber immer die eigene Idee Bestand haben und wird nie grundsätzlich verändert. Uns geht es nicht um das perfekte ‚Fertigmalen‘. Dinge dürfen auch unfertig bestehen bleiben.

Diaphanie – war eine neue Art der Zusammenarbeit. Das erste Mal haben wir getrennt voneinander gearbeitet. Diese Zusammenarbeit war freier, die Fläche eines jeden konnte frei bemalt werden, ohne dass es zu Konflikten kam. Für mich war das ein Vorteil.

Für die anderen war es schwieriger bei Diaphanie, denn sie waren nicht von Anfang an vom Material überzeugt. Das Material, Baufolie hatte ich vorgeschlagen. Beide haben es ausprobiert, waren aber nicht zufrieden. Da die Farbe bei Henrieke verlaufen ist. Sie hat dann eine Folie bemalt und zwei weitere Baumwolltücher. Katrin fand keine Wucht im Material, wie es sonst auf Mauern möglich ist. Sie haben sich dann dagegen entschieden und Katrin hat feine Baumwolle und Seide gewählt, da ihr das Sinnliche und Haptische sehr wichtig war. Das Format war im Vorfeld festgelegt. Im Vorfeld haben wir uns schon alle Skizzen und Fotos gesendet, so wusste man zwar, an was und wie die anderen arbeiten, wir haben uns aber nicht aufeinander abgestimmt oder aufeinander bezogen. Wir haben unsere Identitäten als Kaminstandbilder und schwimmend dargestellt, um die Luzidenz des Trägermaterials aufzugreifen, das wie Wasser ist. Das Zusammentreffen war dann sehr spannend und anders als sonst, es war total neu.

Die Folien und Tücher wurden in Hamburg noch einmal in veränderter Größe und mit neuen Folien und Tüchern ausgestellt. Ich konnte hier beim Aufbau nicht dabei sein, was so auch ein Novum war. Der erste Moment, als ich gesehen hatte, wie die beiden anderen Künstlerinnen ihre Folien arrangiert haben, war nicht einfach. Ich musste erst einmal über meinen Schatten springen und es wurde erst nach und nach besser. Erst, nachdem die Arbeit in Hamburg ausgestellt wurde, änderte sich auch der Blick der anderen beiden auf das Werk. In Hamburg war es anders gehängt, immer zwei Folien zusammen in einen Stern, dadurch hatte man wieder ganz neue Ansichten.

Für mich war das Material super, dass ich mich schon bei meinen

Scherenschnitten mit der Baufolie auseinandergesetzt habe und Diaphanie heißt auch Vergänglichkeit, das war bewusst und wichtig. Diaphanie war ein Wendepunkt.

- d. Wie wichtig ist der unmittelbare Austausch mit Ihrem Kollaborationspartner bzw. die direkte Interaktion mit selbigem?
Super wichtig! Für meine eigene Arbeit und für die Kollaboration
- e. Wie wichtig war es Ihnen, Ihrer Zusammenarbeit einen Namen zu geben?
Super wichtig. So bekommt die Sache einen Rahmen. Wir sind dabei ganz ‚einfach‘ vorgegangen. Anlässlich unserer ersten Einladung wollten wir uns als das vorstellen, was wir sind: 3 Hamburger Frauen. Diese Einheit gibt uns einen neuen Raum.

- 2. Warum erfolgten die Zusammenarbeiten ‚nur‘ mit Henrieke Ribbe und Kathrin Wolf und nicht in einer größeren Gruppe oder wechselnden Kollaborationspartnern?

Ich habe auch mit weiteren Künstlern zusammengearbeitet. Zwei-, dreimal mit Stefan Moose. Ich werde künftig vielleicht auch mit meinem Mann Moritz Altmann zusammenarbeiten. In unserer letzten Ausstellung in Hamburg haben wir auch mit einer vierten Künstlerin, einer Studentin zusammengearbeitet. Samira hat syrische Symbole und mädchenhafte Zeichen gezeichnet und wir haben diese Elemente eingefügt. Wir haben auch einmal mit unserem Professor Gunnar Resse zusammengearbeitet. Die Kollaboration verlief nicht ganz glücklich, da Gunnar nicht wollte, dass man seine „Werke“ übermalt ... das Werk trug dann den Namen: „Für immer schlimmer.“

Wir würden uns schon vorstellen können, noch weitere Künstler aufzunehmen, aber die Bereitschaft dazu muss da sein. Ich merke schon immer wieder, dass das nicht immer der Fall ist.

- 3. Arbeiten Henrieke Ribbe und Kathrin Wolf mit weiteren Künstlern/Künstlerinnen zusammen?
Ja, beide arbeiten auch mit anderen zusammen. Henrieke arbeitet zum Beispiel an einem Projekt im Kater Holzig.

4. Würden Sie die Zusammenarbeit als parallel zur eigenen Arbeit sehen oder als Ergänzung?
Eine notwendige Ergänzung.
5. Sind Parameter wie künstlerische Position, Technik und Sujet für Sie im Vorfeld ausschlaggebend, um mit einem Künstler eine Kooperation einzugehen?
Ja, ähnliche Fragen, Techniken machen für mich schon den Anreiz aus, um mit anderen Künstlern zusammenzuarbeiten.
6. Haben die bisherigen Zusammenarbeiten Veränderungen im Hinblick auf Ihre eigene künstlerische Praxis/Themenfindung/Technik bewirkt?
Ja, ich bin viel freier geworden. Auch für meine eigene Arbeit, ich habe nicht mehr das Gefühl, dass ich mich erklären und verteidigen muss.
7. Was sind die Chancen, aber auch Herausforderungen von künstlerischen Zusammenarbeiten?
Man wächst aneinander und entwickelt sich zusammen und kann das wieder für die eigene Arbeit als Gewinn mitnehmen. Eine analytische Strategie verbindet sich dann zu einem neuen Ausdruck. Henrieke ist eher emotional, Kathrin sehr direkt, ich eher der vergeistigte Part. Dabei ist die Kollaboration inzwischen auch ein Teil in der eigenen Arbeit geworden. Es ist eine Chance, um aus sich heraus zu kommen und auch nur den singulären Blick auf sich selbst zu haben. Dadurch wird Potenzial frei, das vielleicht auch so schon da wäre, aber erst in der Kollaboration zum Tragen kommt.
8. Warum fertigen Sie temporäre Bildnisse an? Welche Bedeutung hat Temporalität für Sie?
Temporalität ermöglicht eine bleibende Spontaneität. So muss man sich immer wieder ganz naiv auf die neue Situation, den Raum einlassen, und unbeeindruckt geht dann alles voran. Würde man nicht temporär arbeiten, würde der Blick nach außen wieder wichtiger werden. Dadurch bleibt auch die eigene Entwicklung authentisch. Außerdem sind immer neue Räume immens wichtig. Die gleiche wiederholende Form wäre nicht spannend.
9. Welche Rolle spielt die Frage nach Identität in Ihren Zusammenarbeiten?
Eine hohe!

8.4.2 Wade Guyton 2016

1. Your collaboration is the subject of my dissertation. The following topics are of importance for the understanding of individual artistic creation process in my academic research:
 - a. Are collaborations in general important for your artistic creation?
In some cases one wants to have dinner with friends. Other times it's preferable to be alone and talk to oneself.
 - b. Who initiated the collaboration?
I was invited for a solo exhibition at a space called Midway about a decade ago and I didn't feel like doing a show of my work and thought it would be more fun to work on something with Kelley. So we started collaborating. It continued for almost ten years.
 - c. How do you proceed when defining a topic?
I don't think we define topics.
 - d. How do you proceed in your artistic process? For example, are all the works created together in the studio or are there separate developments?
Depending on the work and the needs. Some works were completed together in the studio or over time. One of us would work on something and later the other would intervene until the work was complete. Other times the work had defined its own trajectory so it could complete itself without both of our involvement.
 - e. How important is the direct exchange with your collaborator respectively the direct interaction with him?
Exchange can be direct or indirect and the work took on a life and identity of its own.
2. Why were collaborations carried out "only" with one single other person like you Kelley Walker with Seth Price and Josh Smith, and not with a large group?
I have collaborated with other people individually and in groups. The Guyton\Walker collaboration was always just the two of us.

3. Are parameters such as artistic position, technique and subject crucial for you in advance to cooperate with an artist?
They probably are but I'm not sure we thought of them. We decided to agree on a few things early on just to have some material to work with, and to have some limits. This gave us possibilities for allowing the work to develop according to its own conceptual desires.
4. What are the opportunities and challenges of artistic collaborations?
The site of blame gets dispersed. One can imagine some freedom in this. The challenges can be normal interpersonal challenges or decisions about who should answer an email or a questionnaire.
5. Have the recent collaborations brought changes in terms of your artistic practice / topic selection / technique?
Guyton\Walker always borrowed from both Walker and Guyton and the exchange probably went both ways. Knowledge always circulates.
6. How important was it for you to give your collaboration a title?
Very. It was important to distinguish it as a body of work, an artist, a thinker, a producer itself. A mind of its own, however fragmented it was ...
7. Yilmaz Dziewior has described the entity "Guyton / Walker" as a possibility to speak of oneself in the third person and to thus bring a certain distance to your own person and to the "brand". Is this aspect about distance, does this allow room for new freedom?
Sure. Freedom is always illusory though. So, it just depends on what fictions you create for yourself to believe.
8. In the past, you have paid strict attention to the separation of the position Guyton / Walker and your individual positions. And at the Kunsthaus Bregenz a comparison of your two individual positions and the joint work took place for the first time. Why did you decide to do that?
Generally, we wanted to think of the work we made together as something separate from our respective ways of working. We wanted to give it some respect. It had its own language, its own strategies, solutions, visual experiences, obsessions. Dziewior asked us to do a three persons show. And the fact that the Kunsthaus had three almost identical floors seemed to provide the perfect architectural container for three bodies of work to be considered equally. It likely would not ever happen

again.

9. Are collaborations standing in the tradition of artists' groups for you, in which the individual disappears behind the work or are collaborations in contemporary art rather an extension of your own position without completely covering them?

Guyton\Walker was always pretty transparent about it being two artists named Guyton and Walker. So, I wouldn't call it a group

10. Is a deliberate action replaced by an impulsive, a new potential-releasing reaction in the collaboration?

I don't know. I don't think I understand the question.

11. Labor theory distinguishes between cooperative and collaborative cooperation. Following this theory, collaborations have emergent potential, which means that in this specific form of cooperation a novelty arises, which cannot be directly attributed to the parties involved. Can this effect be found in one of your recent collaborations according to your opinion?

Yes, I think I would say that the work made by Guyton\Walker was work that couldn't have existed without the collaboration. The collaboration also allowed the two artists to take on different personae and make artistic decisions that might run counter to expectations about the identity of the generator of certain elements of a work. For example, gestures that a viewer might guess could be made by Walker might in fact have been contributed by me, and vice versa.

8.4.3 Jonathan Meese 2016

[Transkript der handschriftlichen Antworten]

1. Ich beschäftige mich in meiner wissenschaftlichen Untersuchung mit den Kollaborationen, die Sie mit TAL R, Daniel Richter und Albert Oehlen in den vergangenen Jahren eingegangen sind. Folgende Themenbereiche sind für das Verständnis des individuellen künstlerischen Schaffensprozesses in meiner Forschung von Bedeutung:
 - a. Sind Kooperationen für Sie ein generell wichtiger Bestandteil Ihres künstlerischen Schaffens?
Künstlerkooperationen auf Augenhöhe, mit notwendigstem Respekt und liebevollster Distanz sind von Zeit zu Zeit für Meese geeignet.
 - b. Von wem ging jeweils der Impuls zur Zusammenarbeit aus?
Der Impuls der Zusammenarbeit geht immer von beiden aus und erfolgt evolutionärst.
 - c. Wie verlief die Themenfindung?
Das Thema ergibt sich immer aus der Tatsache, daß man gemeinsam spielt, loslegt und agiert. Manchmal weiß man metabolischst im Voraus, worum es gehen könnte, dann entwickelt es sich ...
 - d. Wie verlief der künstlerische Prozess? Wurden beispielsweise die Werke mit Daniel Richter und Albert Oehlen zusammen im Atelier gefertigt oder haben Sie sich Ideen/Konzepte zugesandt?
Die Sachen, die mit Daniel Richter produziert wurden, entstanden zum Teil bei gegenseitigen Atelierbesuchen ([u]nsere Ateliers lagen damals im Postfuhramt nebeneinander), oder man arbeitete, wie in Stade vor Ort, beim Ausstellungsaufbau. Bei Albert Oehlen arbeitet man gemeinsam in Alberts Atelier und verschickte auch angefangene Werke, die dann jeweils beendet wurden.
 - e. In welchen Schritten entstand die Installation MOR zusammen mit TAL R?
Die Installation von MOR entstand durch Konstruktion der Burg vorab und dann Füllung durch Tal R und Meese vor Ort.
 - f. Wie wichtig ist der unmittelbare Austausch mit Ihrem Kollaborationspartner bzw. die direkte Interaktion mit selbigem?
Interaktion vor Ort in Liebe und Demut ist elementarst. Wenn

Meese mit dem jeweiligen Partner arbeitet, wird die Außenwelt der Realität vergessen und abgeschaltet. Respekt vor der Erzarbeit der Anderen ist das A und O.

- g. Gab es signifikante Unterschiede und/oder Gemeinsamkeiten im Rahmen der verschiedenen Zusammenarbeiten?

Die Art und die Intensivität der Zusammenarbeiten ergeben sich aus den Temperamenten, Stimmungen und Charaktereigenschaften der jeweiligen Mitstreiter. Außerdem sind die jeweiligen Orte, wo man zusammenkommt, entscheidend.

2. Die beiden kollaborativen Arbeiten MOR und „Die Peitsche der Erinnerung“ tragen Titel, die inhaltliche Referenzen aufzeigen. Einen Unterschied dazu macht der Titel „Spezialbilder“ der Serie, die in Zusammenarbeit mit Albert Oehlen entstand. Gibt es eine Erklärung für diese Abweichung?

Die Titel der jeweiligen Arbeiten ergeben sich meistens während der Arbeit bzw. entwickeln sich anhand der Örtlichkeit.

3. Warum erfolgten die Zusammenarbeiten „nur“ mit einer einzigen weiteren Person und nicht in einer größeren Gruppe?

Meese war mal Mitglied der Künstlergruppe „Akademie Isotrop“, als junger Künstler ist das gut, vor allem, wenn die Gruppenzusammensetzung erträglich ist. Wenn man länger dabei ist, du älter wirst, wird man hermetischer und entgruppt sich. Heute sind Künstlerkooperationen sehr viel schwieriger, da man schon so viel erledigt hat und man keine Zeit mehr findet, sich auf neue Leute einzulassen, man würde eher mit denen wieder arbeiten, mit denen man bereits gespielt hat.

4. Sind Parameter wie künstlerische Position, Technik und Sujet für Sie im Vorfeld ausschlaggebend, um mit einem Künstler eine Kooperation einzugehen?

Die „Künstlerkooperation“ basiert immer auf der Kunst selbst, der Partner in der Sache muß elementarst geschätzt werden und es darf keinerlei strategischer Hintergedanken dabei sein. Meese hat bei seinen Künstlerkooperationen nie an die Bildung von „Kulturnetzwerken“ gedacht. Die „gemeinsame Sache“ beruht auf Notwendigkeit, nicht Geschmack.

5. Im Katalog zu MOR wurde die Ausstellung eine „geglückte Synchronisation Ihrer Verschiedenartigkeit“ genannt. Würden Sie dies

bestätigen? Wurde eine Gleichschaltung während des künstlerischen Prozesses tatsächlich forciert?

Bei „MOR“ zeigt sich klarst und deutlich ein höchster Respekt der Künstler voreinander. Es geht bei der Zusammenspielarbeit niemals darum, den Anderen zu übertrumpfen, den Anderen wegzudrücken oder zu übervorteilen. Bei „MOR“ herrschte und herrscht immer noch totalstes Vertrauen in die Aktionen des Anderen. MOR wurde ja gerade in Düsseldorf aktiviert und weiterentwickelt. Das „Mutterschloß“ MOR sieht jetzt anders aus als vor einigen Jahren ... hier bestätigt sich, daß die Zeit und das Älterwerden der Künstler eine große Rolle spielen. Da man sich so lange kennt, läuft alles noch automatischer, noch schneller, noch priorisierter ab. Wenn das „Totalstvertrauen“ da ist, wird die Arbeit, also „MOR“, immer besser, immer hermetischer und immer reifer im Kindlichsten. Der Mensch spielt, was eben kommt.

6. Haben die bisherigen Zusammenarbeiten Veränderungen im Hinblick auf Ihre künstlerische Praxis/Themenfindung/Technik bewirkt?

Zusammenarbeit mit anderen Menschen erzeugt Zukunft, wenn von sich abgesehen wird und Respekt herrscht. Man lernt Techniken, Materialien und neue Gegenstände kennen. Mitspielende erzeugen Spielrichtungen, wie beim Billard. Die Kunst gibt den Spielraum, die Menschen spielen darin und tun ihre Kunstpflicht. Meese vertraut totalst den Mitspielern. (Künstler sind Billiardkugeln, fertig).

7. Seit einigen Jahren beschäftigen Sie sich mit verschiedenen Rollenbildern und der eigenen Identifikation – spielen diese Themen auch im Rahmen einer Zusammenarbeit eine Rolle?

Bei Meese weiß der Mitarbeitende, daß es nur um Kunst geht, also um Spiel. Meese trägt Masken und liebt das Maskenspiel. Meese erlaubt den Mitspielenden jede Maske zu tragen. Kunst ist der Chef und verteilt Spielzeug, auch der Mensch ist Spielzeug der Kunst. Meese liebt die Erzrolle „Spielkunst“. Bei Meese ist „Ideologielosigkeit“ garantiert. Meese spielt am liebsten mit Vollprofis, also Menschen, die ohne Zynismus, ohne Angst, ohne Politik und ohne Religion spielen ... Meese vertraut vollends dem Spielraum, Meese würde niemals auf Ikarus machen, denn Meese hat Respekt vor dem Spielfeld. Meese kennt die Grenzen zur „Nicht-Kunst“ sofort und schottet sich totalst ab. (Meese lebt in liebevollster Selbstaussgrenzung).

8. Kann eine Zusammenarbeit auch zur Konkurrenzsituation werden und, wenn ja, wie äußert sich dies?
Meese hat bei all seinen künstlerischen Zusammenkünften mit anderen Mitspielern nie Konkurrenz erlebt. So, wie man in den Wald hineinruft, so schallt es heraus. Konkurrenzdenken führt in der Kunst zu gar nichts. NUR SPIEL NACH VORNE IST KUNST. Evolutionäre Zusammenarbeit tut NOT. Meese arbeitet instinktiv immer mit den „Geeigneten“ zusammen. Nie erlebte Meese eine Enttäuschung bei „Kunstzusammenarbeiten“, diese gemeinsamen Spiele sind nur sehr anstrengend, deshalb passiert es nicht mehr so oft. Kunst ist niemals strategisches Verhalten, Kunst ist immer bedingungslosestes Spiel.
9. Harald Falckenberg hat geschrieben, dass Sie nicht hinter der Kunst stehen, sondern diese Sie einschließt. Was ist Ihre künstlerische Strategie im Rahmen von Kollaborationen?
Kollaborationen sind immer nur kurze Treffen auf hoher See. Gemeinsames Spiel tut von Zeit zu Zeit gut, ist aber auch sehr ermüdend. Kunst ist letztlich eine sehr hermetische Aktivität. Meese dient vollends der Kunst und spielt ohne Unterbrechung. Künstlerzusammentreffen sind Knotenpunkte und seltene Ereignisse. Künstler sollten sich gegenseitig seltenst stören, deshalb ist Künstlerzusammenarbeit begrenzt.
10. Ist ein Kollaborationspartner so etwas wie weiteres Material, das zur Verdichtung verwendet wird oder ist er Dialogpartner, mit dem gemeinsam das Material gesichtet und verdichtet wird?
Meese führt niemals Dialoge. Kunst führt und gibt den Takt vor. Der Kollaborationspartner ist Material der Kunst und jeder Mitspieler läßt die Kunst liebevollst an sich abspielen. Es erfolgt spielerischste Verdichtung, wenn hemmungslos gespielt wird. Material wird gesichtet und verdichtet, aber nicht durch Dialog, sondern durch „loslegen“, man macht einfach ... zu lange nachzudenken bringt nichts, man überwindet seinen Schweinehund und legt los ... fertig ... es wird angefangen, es wird durchgezogen und dann ist „Schicht im Schacht“. Kollaborationen der Kunst ziehen sehr viel Energie, wenn noch zu viel „ICH“ im Spiel ist ...
11. In Ihrer Kunst entsteht zwischen disparaten und dennoch gleichberechtigten Figuren ein Informationsgeflecht, das man als Rhizom bezeichnen könnte. Schließt dieses Geflecht auch Sie und die Kooperationspartner mit ein?
Künstler sind „Liebende der Kunst“, also Menschen, die der Kunst alles

zutrauen. Künstler spielen und sehen von sich ab. Künstler nehmen Informationen (auf) und die Kunst sortiert alles aus, was nicht Kunst ist. Kunst spielt sich ab wenn man das „ICH“ beiseite packt. Meese ist „ich-befreit“ und kann deshalb „frei aufspielen“. Das Rhizom der Kunst bildet sich automatisch, wenn sich der Mensch der Kunst nicht in den Weg stellt. Meese und die Kooperationspartner werden zu Spielfiguren im Kunstrhizom ... Diese „Spielanordnung“ ist niemals anarchistisch oder chaotisch. Kunst bewegt die Körper und macht das Spiel auf.

12. Stehen Kollaborationen für Sie in der Tradition von Künstlergruppen, in denen der Einzelne hinter dem Werk zurücktritt, oder sind Zusammenarbeiten in der zeitgenössischen Kunst eher eine Erweiterung der eigenen Position, ohne diese zu verdecken?

Künstlergruppen kommen und gehen; in der Entwicklung des „Kunstliebhabens“ ist man von Zeit zu Zeit fähig, mit [a]nderen zusammenzukommen, um Kunst zu spielen. Kunst ist Chef, nicht der Künstler. Es geht in der Kunst um die „Freiheit der Kunst“, nicht unbedingt um die Freiheit des Künstlers. Kunstherrschaft, also „Diktatur der Kunst“, ist Herrschaft der Kunst, nicht des Künstlers. Kunst ist keine „Künstlergewaltdiktatur“, KUNST IST ZUKUNFTSMACHT, also das, was die Zukunft bringt. Zukunft wird nur durch Spiel ermöglicht, [m]al spielt man [a]lleine, meistens, manchmal spielt man gemeinsam, aber auch da mit notwendigster Distanz. Kunst herrscht für den Menschen nur dann, wenn man sie liebevollst entideologisiert. Kunst ist der Raum der Zukunft, der unermesslich groß wird, wenn man alle Ideologien wegspielt. KUNST übergeht jede ideologische Tradition. Kunst ist das, was aus der Zukunft kommt. Kunst überlebt alle(s). Kunst ist der Sieg über jede „Ich-Versautheit“, Kunst evolutioniert ...

13. Wird in der gemeinschaftlichen Arbeit eine überlegte Aktion durch eine impulsive, ein neues Potenzial freisetzende Reaktion abgelöst?

Gemeinschaftliche Arbeit, die auf Spiel und Liebe beruht, erzeugt blitzartigst Zukunft. Gemeinschaftliche Arbeit der Kunst setzt unendliche Energie frei ... die Kunst muß sich selbst überlassen werden. Künstler sind Prellwände, keine Vermittler, sondern „Liebende“. Kunst gibt den Impuls vor, Kunst bringt auf Kurs, Kunst richtet aus, Kunst ist Entscheidungsgeber. Der Mensch, der die Kunst liebt, läßt sie, die Kunst, an sich abspielen. Die Kunst ist nicht erzwingbar, der Mensch muß von sich absehen, fertig ... Das „Ultrapotenzial des Menschen“ wird nur

durch „Kunst“ freisetzbar, allerdings muß der Mensch aufhören, „Nicht-Kunst“ zuzulassen ... (Nicht-Kunst ist ohne Zukunft und gehört sich nicht.)

14. In der Arbeitstheorie wird zwischen kooperativen und kollaborativen Zusammenarbeiten unterschieden. Kollaborationen besitzen dieser Theorie folgend emergentes Potenzial, was bedeutet, dass in dieser spezifischen Form der Zusammenarbeit ein Novum entsteht, welches nicht unmittelbar auf die beteiligten Parteien zurückgeführt werden kann. Ist dieser Effekt Ihrer Meinung in einer Ihrer bisherigen Kollaborationen wiederzufinden?

Kunst ist keine Partei, Kunst ist kein ideologisches System. Kunst passiert einfach, Kunst bildet die Passage zur Zukunft, wenn parteilos gespielt wird ... Kollaborationen führen dann in die Zukunft, wenn kein ideologischer „Mustergedanke“ existiert. Man spielt gemeinsam und das, was erspielt wird, ist dann Kunst ... Kunst spielt sich ab, wenn ohne „Falsch“ gespielt wird! Der Sieger der Kunst ist immer die Kunst, nicht der Künstler! Kunst hat zu triumphieren, nicht der Spielende. Die Spielende vertraut dem Mitspielenden und das „Spielfeld“ ist der Raum der Kunst und [a]lles, was im Spiel gespielt wird, ist Kunst. Rückschlüsse auf „Wichtigkeiten“ sind nicht feststellbar. Kunst ist der Oberbefehl, die Künstler entmachten ihr „ICH“.

15. Kollektive Kunst ist laut A. R. Penck „maximale Kommunikation“, andere Kunst ist „naja nur so ein Bereich.“ Wie sehen Sie das?
- Kommunikation ist bei Kunst irrelevant. Meese kommuniziert nie, er spielt nur. Partner der Kunst sind keine durchzukommunikatisierenden Figuren, die Schachfiguren, also wir werden von der Kunst bewegt und Kunst wird erspielt. „Kollektive Kunst“ gibt es nicht, das ist ein Märchen. KUNST beruht nie auf Vereinigung, Vereinsmeierei, Gemeinsamkeiten, Austausch von Erfahrungen oder Kreativität. Kunst ist der Instinkt, die Zukunft willkommen heißen zu wollen, komme was wolle. Kunst ist kein Kulturnetzwerkertum, also kein Kommunikationswahn. Kunst spricht ihre Sprache, nicht die Sprache des Künstlers. Kunst steht über den Dingen und tut, was sie will, und zeigt sich, wenn man sich der Kunst nicht in den Weg stellt. In der Kunst ist „Totalstes Spiel“ notwendigst ... Alles, was nicht Kunst ist, wird in der Kunst weggespielt. Kunst sortiert das aus, was nicht Kunst ist. Kunst führt, Kunst formt, Kunst lenkt und Kunst schenkt Zukunft. Der Künstler spielt mit oder ohne*

*Andere in die entideologisierte, also ideologiefreie Welt ... K.U.N.S.T. ist
Chef.*

8.4.4 Albert Oehlen 2016

1.

a. Sind Kooperationen für Sie ein generell wichtiger Bestandteil des künstlerischen Schaffens?

Nein

b. Von wem ging der Impuls zur Zusammenarbeit mit Jonathan Meese aus?

Hab ich vergessen

c. Wie verlief die Themenfindung?

Absprache

d. Gab es signifikante Unterschiede und oder Gemeinsamkeiten im Vergleich zu den Zusammenarbeiten mit Georg Herold und Martin Kippenberger in den 1980er Jahren?

Jawohl. mit Georg Herold und Martin Kippenberger war es ein Experimentieren, während Meese und ich wussten, was zu tun ist.

2. Warum erfolgten die Zusammenarbeiten meist mit „nur“ einer einzigen weiteren Person und nicht in einer größeren Gruppe?

Das wäre ja noch unsinniger

3. Sie haben einmal über die Zusammenarbeit mit Werner Büttner gesagt: „Das Wesentliche am gemeinsamen Arbeiten ist, daß wir uns ständig die Meinung sagen.“ Wie wichtig ist der unmittelbare Austausch mit Ihrem Kollaborationspartner bzw. die direkte Interaktion mit selbigem?

Das ist ja der einzige Gewinn dabei

4. Wie kamen Sie auf den Titel „Spezialbilder“ und wie wichtig war es, der Zusammenarbeit einen dezidierten Titel zu geben?

Weiss ich nicht mehr. Der Titel ist ja eher nachlässig und zeigt, daß es nicht wichtig war.

5. Haben Sie und Jonathan Meese die Titel der einzelnen Werke gemeinsam entwickelt?

Ja

6. Sie haben in mehreren Wellen mit Jonathan Meese zusammengearbeitet. Ist für die eigene künstlerische Position dementsprechend wichtig, zwischendurch immer wieder Abstand zu der kooperativen Arbeit zu nehmen?

Das wäre egal

7. Sind Parameter wie künstlerische Position, Technik und Sujet für Sie im Vorfeld ausschlaggebend, um mit einem Künstler eine Kooperation einzugehen?

Natürlich

8. Haben die bisherigen Zusammenarbeiten Veränderungen im Hinblick auf Ihre künstlerische Praxis/Themenfindung/Technik bewirkt?

Man lernt was.

9. Sehen sie kooperative Arbeiten als mögliche Erweiterung des Bildbegriffs um eine soziale Komponente?

Nein

10. Kann eine Zusammenarbeit auch zur Konkurrenzsituation werden und wenn ja wie äußert sich dies?

Nein

11. Stehen Kollaborationen für Sie in der Tradition von Künstlergruppen, in denen der Einzelne hinter dem Werk zurücktritt oder sind Zusammenarbeiten in der zeitgenössischen Kunst eher eine Erweiterung der eigenen Position ohne diese zu verdecken?

Nein

12. An Punkt 12 anknüpfend: Ist es in einer Kooperation vielleicht sogar wichtig, als Einzelkünstler sichtbar zu bleiben?

gerade nicht

13. Wird in der gemeinschaftlichen Arbeit eine überlegte Aktion durch eine impulsive, ein neues Potenzial freisetzende, Reaktion abgelöst?

wahrscheinlich

14. In der angelsächsischen Arbeitstheorie wird zwischen kooperativen und kollaborativen Zusammenarbeiten unterschieden. Kollaborationen besitzen dieser Theorie folgend emergentes Potential, was bedeutet, dass

in dieser spezifischen Form der Zusammenarbeit ein Novum entsteht, welches nicht unmittelbar auf die beteiligten Parteien zurückgeführt werden kann. Ist dieser Effekt Ihrer Meinung in einer Ihrer bisherigen Kollaborationen wiederzufinden?

Hoffentlich

9 Abbildungen



Abb. 1: Tracey Emin und Louise Bourgeois im Haus von Louise Bourgeois in New York, 2010.



Abb. 2: Albert Oehlen und Jonathan Meese während des gemeinsamen künstlerischen Schaffensprozesses zur Serie *Spezialbilder* (abstrahierte Fotografie).



Abb. 3: Wade Guyton, *Untitled (Gabo P. 28)*, 2003, Inkjet auf Buchseite, 19 x 25,4 cm.



Abb. 4: Kelley Walker, *Schema: Aquafresh plus Crest with Tartar Control*, 2002, Poster + CD-ROM, Größe variabel.



Abb. 5: Guyton/Walker, *Géneve*, 2004, Siebdruck und Inkjet auf Leinwand, 122 x 91,5 cm.



Abb. 6: Henrieke Ribbe, Kathrin Wolf und Ergül Cengiz (3 Hamburger Frauen) während des Aufbaus ihrer Ausstellung *Mach Schau!* im Kunsthaus Hamburg, 2011.



Abb. 7: 3 Hamburger Frauen, *Lassie*, 2004, Acryl auf Wand, 280 x 650 cm.



Abb. 8: 3 Hamburger Frauen, *Never change a winning team*, 2009, Acryl auf Wand, 350 x 750 cm.



Abb. 9: Henrieke Ribbe, *Annie*, 2014, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm.



Abb. 10: 3 Hamburger Frauen, *Old fashioned*, 2017, Acryl auf Wand, Collage mit Fotokopien und Malereien auf Papier, 400 x 600 cm.



Abb. 11: Installationsansicht der Ausstellung *Diaphanie* in der Galerie Françoise Heitsch München, 2011 – 3 Hamburger Frauen, *Diaphanie*, 2011, Mixed Media, Gesamtgröße variabel.



Abb. 12: Adriaen von Ostade, *Der Maler in seiner Werkstatt*, 1663, Öl auf Holz, 38 x 35,5 cm.



Abb. 13: Installationsansicht der Ausstellung *XXXXX BBB XXXXXXFFFFF FFFF* bei Midway Contemporary Art St. Paul (USA), 2004 – Von links nach rechts: Guyton/Walker, *Schurter*, *Dear Ketel Ine Drinker*, *The Inlaws* und *With*, alle 2004, alle Siebdruck und Inkjet auf Leinwand, alle 121,92 x 91,44 cm.



Abb. 14: Louise Bourgeois und Tracey Emin, *I lost you*, 2009-2010, Archival Dyes Print auf Stoff, 61 x 76.2 cm.

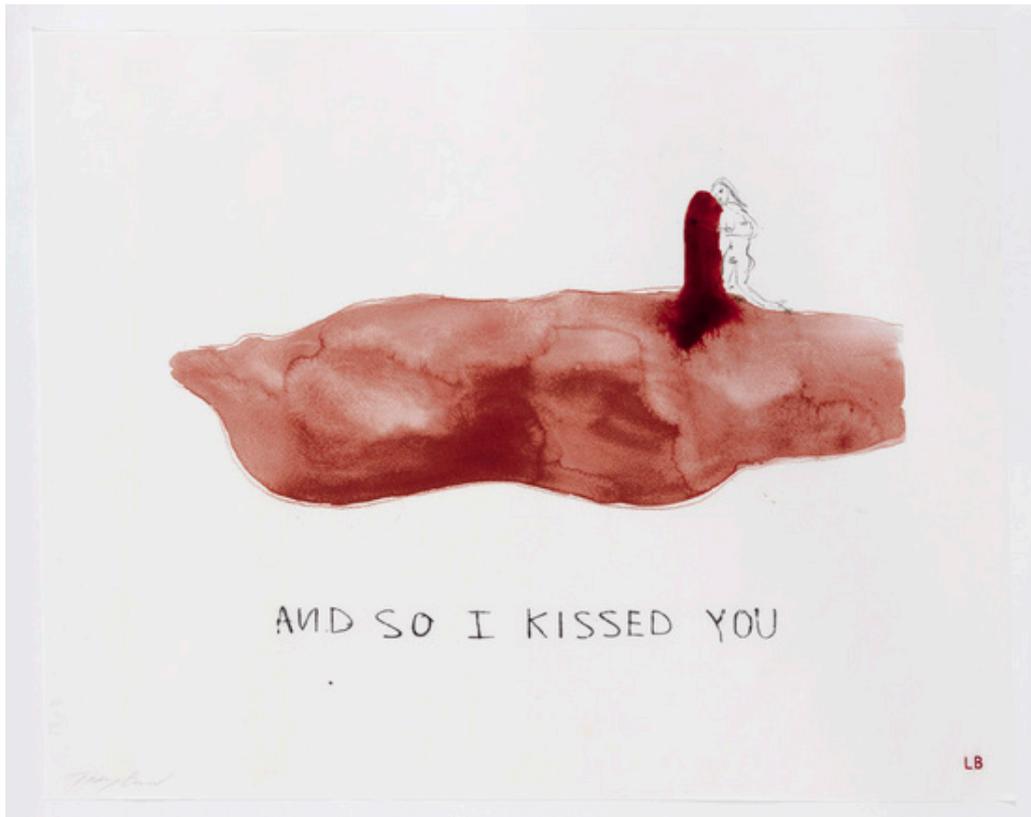


Abb. 15: Louise Bourgeois und Tracey Emin, *And so I kissed you*, 2009-2010, Archival Dyes Print auf Stoff, 61 x 76.2 cm.



Abb. 16: Louise Bourgeois, *Do not abandon me*, 1999, Stoff und Faden, 12 cm x 52 cm x 21,5 cm.



Abb. 17: Tracey Emin, *I do not expect*, 2002, Decke mit Applikationen, 264 x 185 cm.

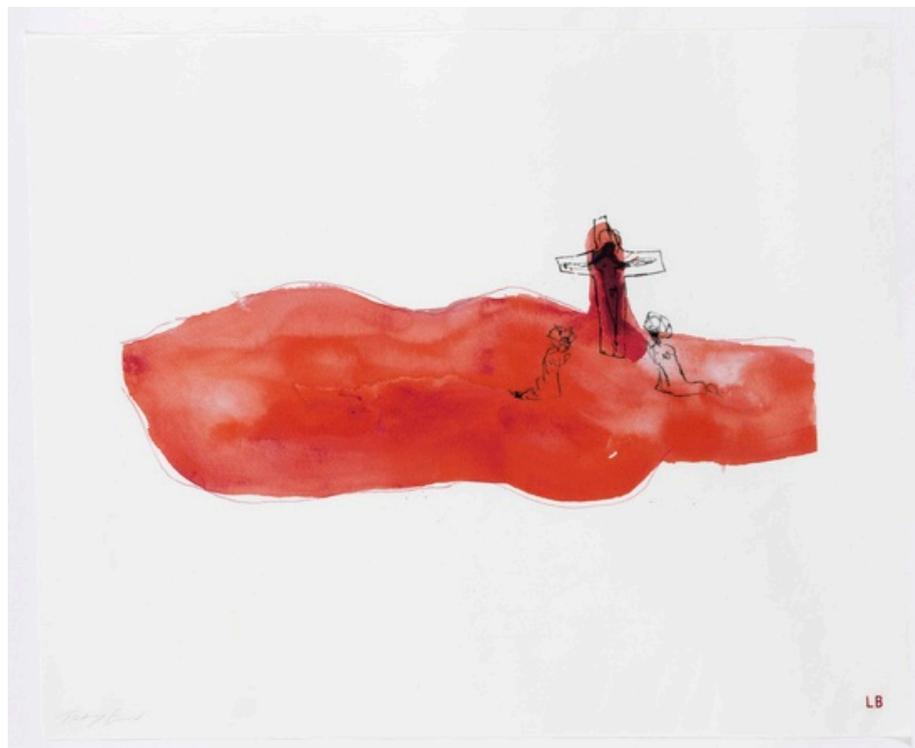


Abb. 18: Louise Bourgeois und Tracey Emin, *Come unto me*, 2009-2010, Archival dyes print auf Stoff, 61 x 76.2 cm.



Abb. 19: Seit 2005 permanente Installation vor der National Gallery of Canada in Ottawa – Louise Bourgeois, *Maman*, 1999, Bronze, Stahl, Marmor, 927,1 x 891,5 x 1023,6.



Abb. 20: Installationsansicht der Ausstellung *Louise Bourgeois* in der Fondazione Prada Mailand, 1997 – Louise Bourgeois, *Cell (clothes)*, 1996, Holz, Glas, Stoff, Gummi und Mixed Media, 210,8 x 441,9 x 365,7 cm.

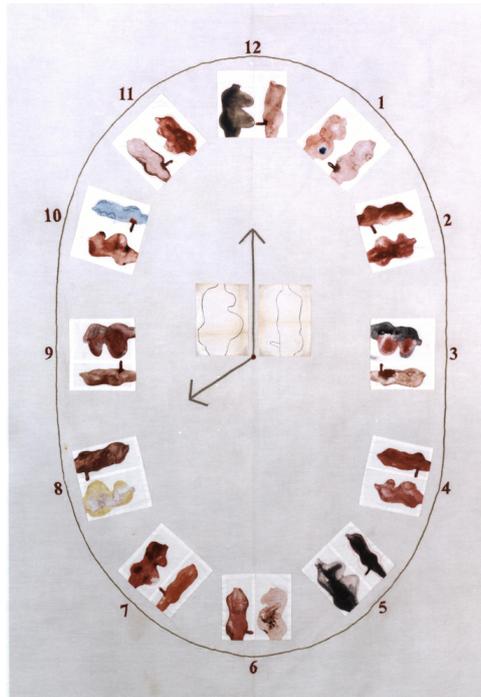


Abb. 21: Louise Bourgeois, *Eternity*, 2009, Archival print, Stift und Stickerei auf Stoff, 309,2 cm x 217,1 cm.



Abb. 22: Installationsansicht der Ausstellung *Diaphanie* in der Galerie Françoise Heitsch München, 2011 – 3 Hamburger Frauen, *Diaphanie*, 2011, Mixed Media, Gesamtgröße variabel.



Abb. 23: Kathrin Wolf, *Blüte*, 2011, Algraphie auf Büttenpapier, 54 x 40 cm.

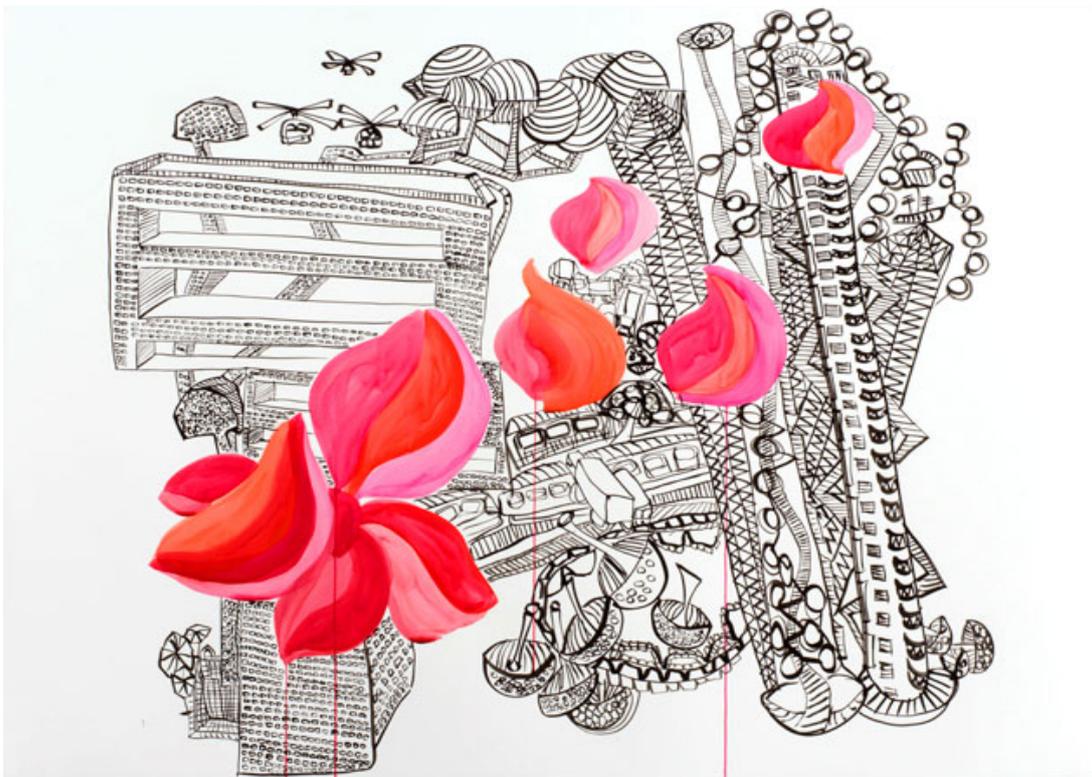


Abb. 24: Kathrin Wolf, *Belfast*, 2007, Tusche auf Papier, 110 cm x 150 cm.

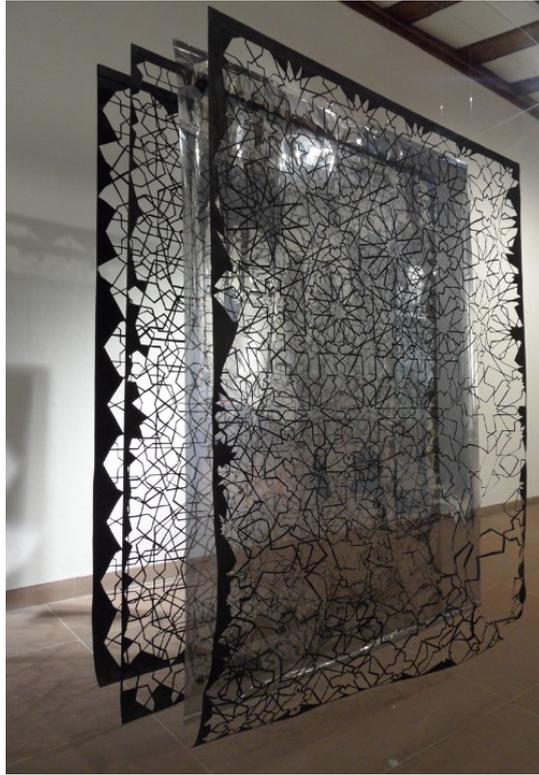


Abb. 25: Ergül Cengiz, *o.T.*, 2016, Öl auf Papier, Spiegelfolie, Scherenschnitt, 210 x 160 x 80 cm.



Abb. 26: Ergül Cengiz, *o.T.*, 2016, Scherenschnitt in Papier, 35 x 50 cm.



Abb. 27: Installationsansicht der Ausstellung *Diaphanie* in der Galerie Françoise Heitsch München, 2011 – 3 Hamburger Frauen, *Diaphanie*, 2011, Mixed Media, Gesamtgröße variabel.



Abb. 28: 3 Hamburger Frauen, *Memento*, 2007, Mixed Media auf Wand, 350 x 500 cm.

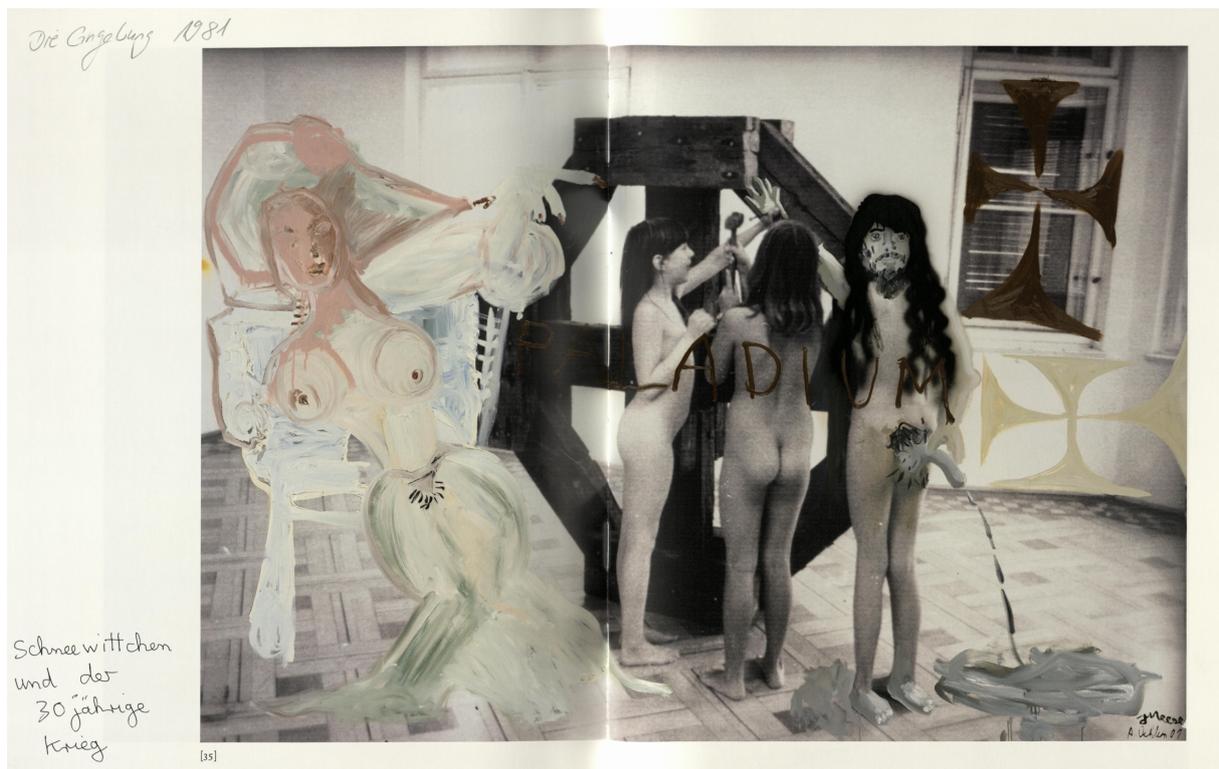


Abb. 29: Jonathan Meese und Albert Oehlen, *Wasser 5*, 2001, Öl, Inkjet auf Leinwand, 160 x 230 cm.

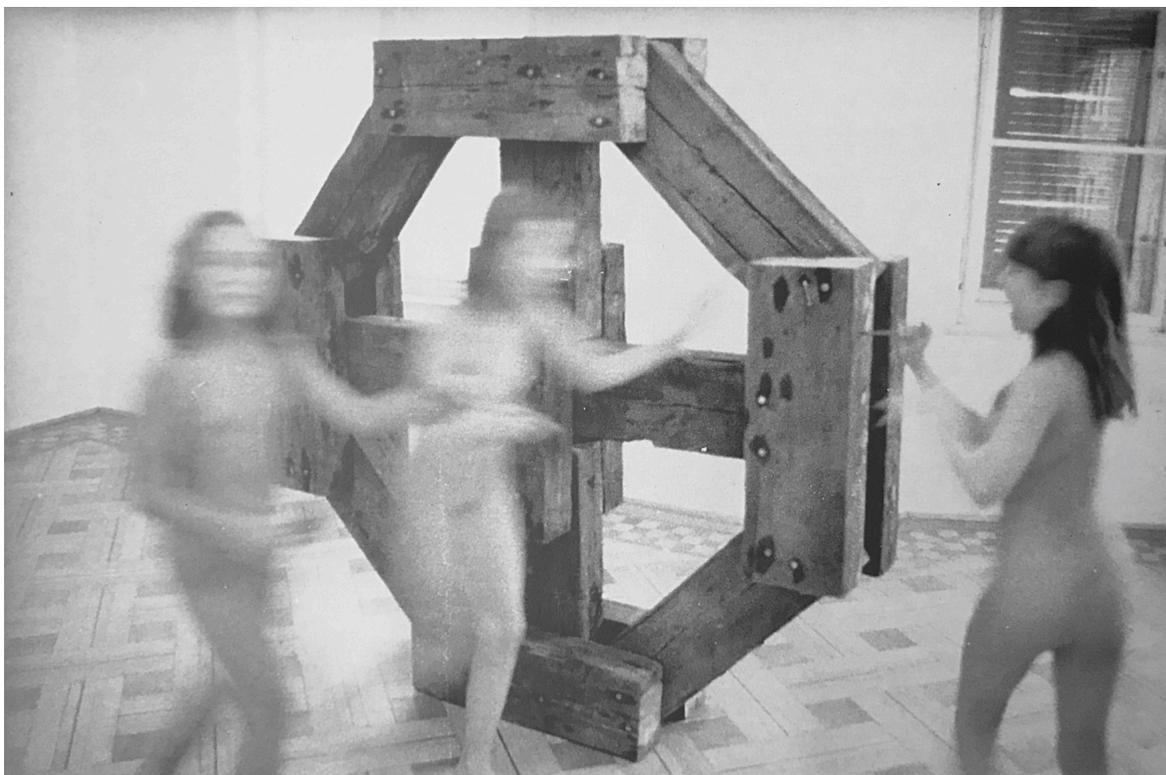


Abb. 30 Albert Oehlen, *Eingabung*, 1981, Holz, Schrauben, 180 x 180 x 60 cm.



Abb. 31: Jonathan Meese und Albert Oehlen, *Nemesis*, 2001, Collage, Inkjet auf Papier und MDF, 132 x 150 cm.

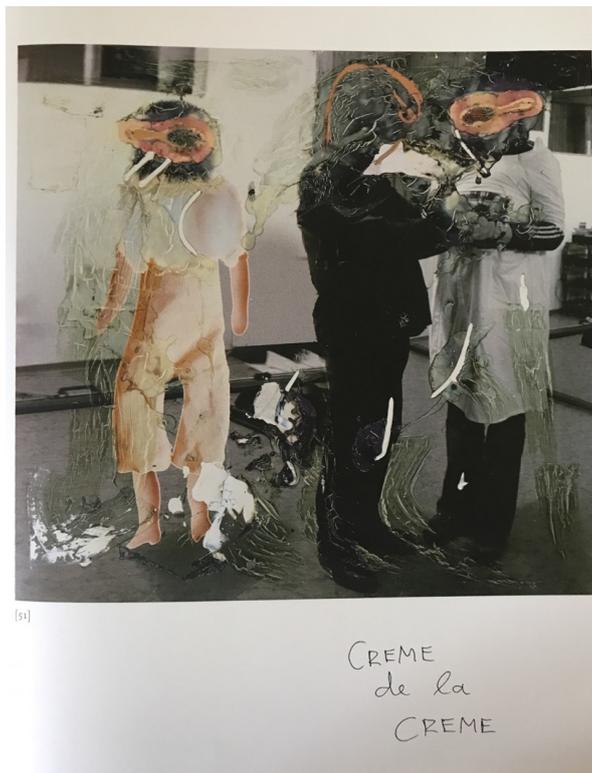


Abb. 32: Jonathan Meese und Albert Oehlen, *Skepsis*, 2001, Sprayfarbe, Öl, Collage, Inkjet auf Papier auf Leinwand, 133 x 264 cm

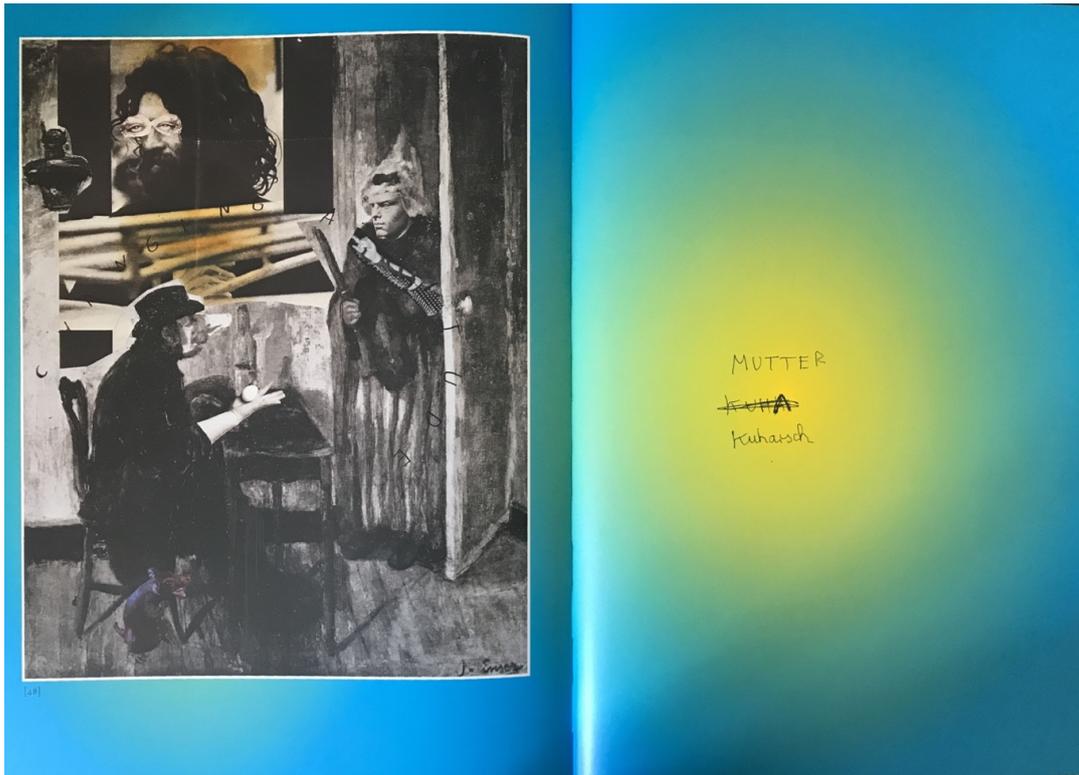


Abb. 33: Jonathan Meese und Albert Oehlen, *Changing Attitude*, 2001, Collage, Filzstift, Inkjet auf Papier auf MDF, 150,5 x 122 cm.



Abb. 34: Jonathan Meese und Albert Oehlen, *Beine*, 2003, Öl, Inkjet auf Holz, 208 x 280 cm.



Abb. 35: Wolfgang Tillmans, *Paula, typewriter, looking*, 1994, C-Print, Größe variabel.

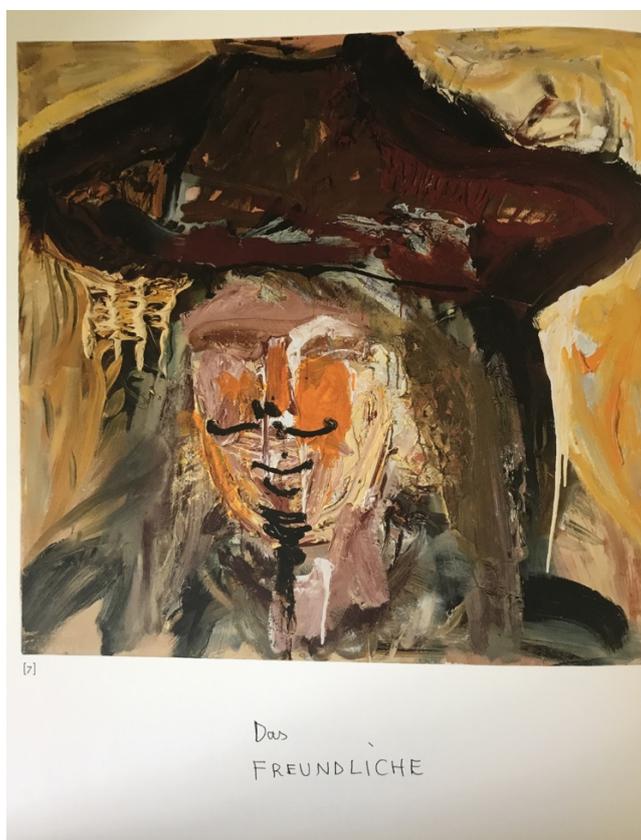


Abb. 36: Jonathan Meese und Albert Oehlen, *Portraits VII*, 2002-2003, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm.



Abb. 37: Jonathan Meese mit Zweispitz bekleidet in seinem ehemaligen Atelier an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, 1997.

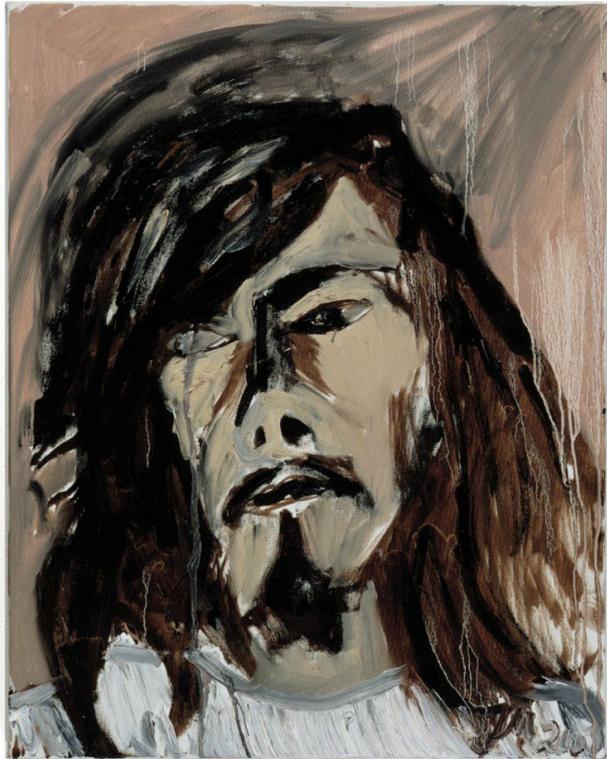


Abb. 38: Jonathan Meese, *Selbstportrait*, 2001, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm.



Abb. 39: Albert Oehlen, *Selbstportrait mit Totenschädel*, 1983, Öl auf Holz, 155 x 106 cm.



Abb. 40: Arnold Böcklin, *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod*, 1872, Öl auf Leinwand, 75 x 61 cm.



Abb. 41: Jonathan Meese und Albert Oehlen, *an der Wand*, 2003, Öl, Inkjet auf Holz, 208 x 280 cm.



Abb. 42: Hans von Marées, *Doppelbildnis Marées und Lenbach*, 1863, Öl auf Leinwand, 54,5 x 62 cm.



Abb. 43: Installationsansicht der Ausstellung *Wade Guyton, Guyton\Walker, Kelley Walker* im Kunsthaus Bregenz, 2013 – Von links nach rechts: Wade Guyton, *Untitled* 2011, *Untitled* 2012, *Untitled* 2011, *Untitled* 2011, *Untitled* 2011, *Untitled* 2011, *Untitled* 2008, alle Inkjet auf Leinen, alle 213,4 x 175,3 cm.



Abb. 44: Installationsansicht der Ausstellung *Wade Guyton, Guyton\Walker, Kelley Walker* im Kunsthaus Bregenz, 2013 –
Vorne mittig: Guyton\Walker, *Queenzebra_Red_Mattress* (links) und *Red_Mattress* (rechts), beide 2013, beide Sublimationsdruck, Gewebe, Federkernmatratze, beide 140 x 200 x 25 cm.
Hinten links: Wade Guyton, *Untitled*, 2008, Inkjet auf Leinen, 213,4 x 175,3 cm.
Hinten mittig: Kelley Walker, *I see a fast change; a snap decision*, 2006, Acrylglass-Spiegel, 239 x 264,4 cm. Hinten rechts Wand: Wade Guyton, *Untitled* (links und rechts), beide 2013, beide Inkjet auf Leinwand, beide 325 x 275 x 5 cm.
Hinten rechts Boden: Guyton\Walker, *Zebra_Desert_Table*, 2012, Bedrucktes Laminat auf allen Oberflächen, 238,8 x 116,8 x 76,2 cm.



Abb. 45: Wade Guyton, *Untitled*, 2008, Inkjet auf Leinen, 213,4 x 175,3 cm.



Abb. 46: Kelley Walker, *I see a fast change; a snap decision*, 2006, Acryglas-Spiegel, 239 x 264,4 cm.

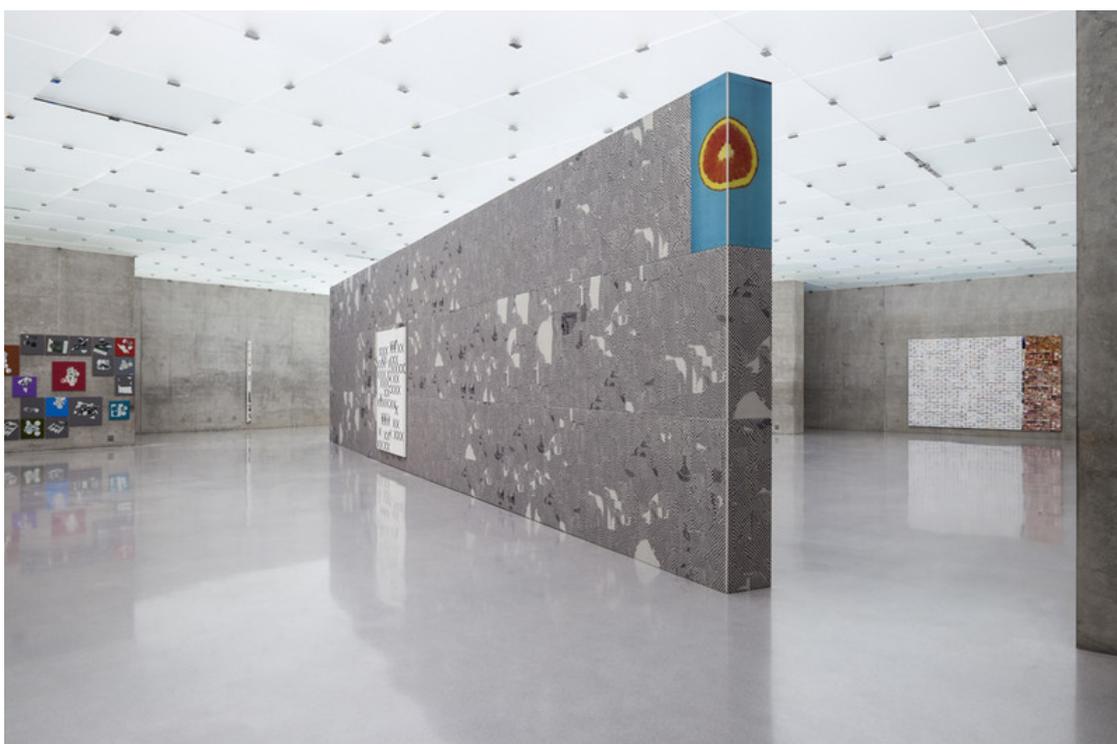


Abb. 47: Installationsansicht der Ausstellung *Wade Guyton, Guyton\Walker, Kelley Walker* im Kunsthaus Bregenz, 2013 – Guyton\Walker, *Untitled*, 2013, Gipsplattenwand bedruckt, 1500 x 375 cm.



Abb. 48: Installationsansicht auf der Biennale di Venezia, 2013 – Guyton\Walker, *Untitled*, 2009, Siebdruck und Inkjet auf Leinwand, Inkjet auf Gipskarton, Farbdosen, 279.4 x 487.7 x 30.5 cm.



Abb. 49: Guyton\Walker, *Banana Grapefruit*, 2014, Siebdruck und Malerei auf Dose, 18 x 18 cm (Durchmesser: 20 cm).

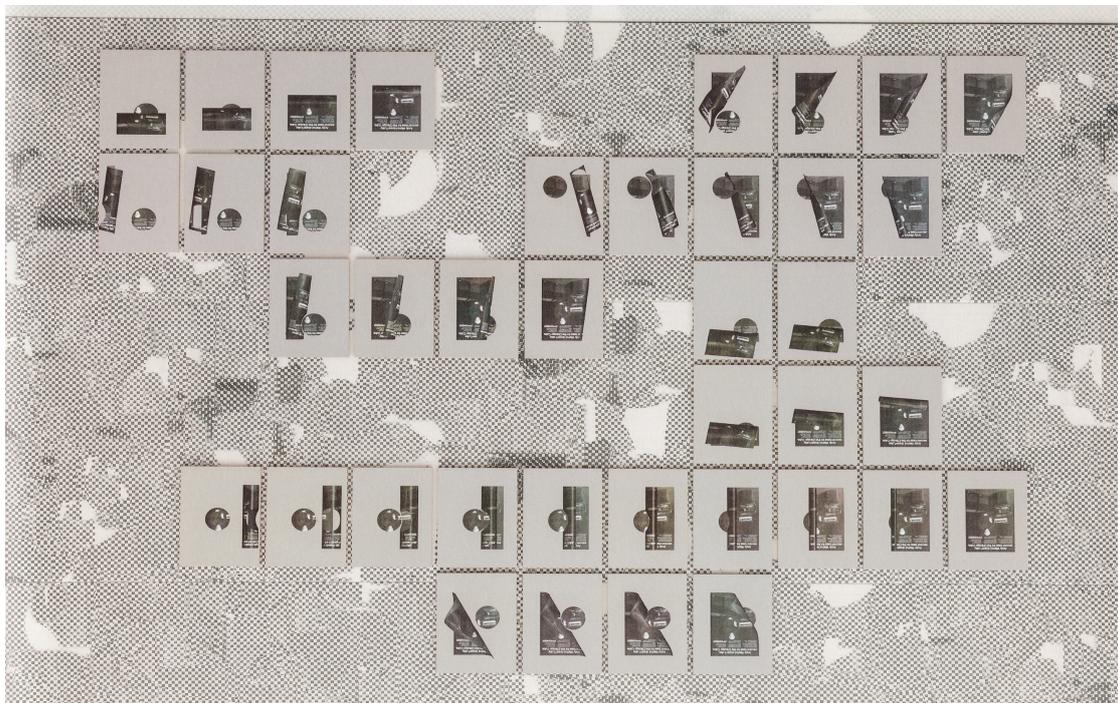


Abb. 50: Guyton\Walker, *Andy Warhol Doesn't Play Second Base For The Chicago Cubs*, Vierfarbsiebdruck mit Acryltinte auf MDF, 2010, 45 x 32,8 cm (Abfolge aus 39 Platten).



Abb. 51: Guyton\Walker, *Banana Alps Mattress*, 2013, Sublimationsdruck, Gewebe, Federkernmatratze, 140 x 200 x 25 cm.



Abb.

Abb. 52: Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, Francesco Clemente, *Alba's Breakfast*, 1984, Acryl auf Leinwand, 118 x 152 cm.

10 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Abb. Kat. New York 2010, S. 2
© Tracey Emin. All rights reserved / The Easton Foundation / VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 2 Abb. Kat. Berlin 2004, Vorsatz
© VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 3 Abb. Kat. St. Paul 2004, S. 58
© The authors, Wade Guyton, Kelley Walker, Midway Contemporary Art and JRP|Ringier Kunstverlag AG
- Abb. 4 Abb. Kat. Grenoble/Brüssel 2008, S. 12
© Kelley Walker and Paula Cooper Gallery New York
- Abb. 5 Abb. Kat. St. Paul 2004, S. 11
Foto: Jennifer Murphy © The authors, Wade Guyton, Kelley Walker, Midway Contemporary Art and JRP|Ringier Kunstverlag AG
- Abb. 6 Abb. <http://www.3hamburgerfrauen.de/neu/index.php?/projects/ein-beispielprojekt/>
[Abrufdatum: 15.09.2017]
© 3 Hamburger Frauen
- Abb. 7 Abb. Kat. Hamburg 2011, S. 10-11
© Bei den Autoren 2011
- Abb. 8 Abb. <http://www.3hamburgerfrauen.de/neu/index.php?/memento/lassie-wien/>
[Abrufdatum: 15.09.2017]
© 3 Hamburger Frauen
- Abb. 9 Privatfoto Henrieke Ribbe
© VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 10 Abb. http://www.ergulcengiz.de/mediapool/134/1347277/resources/big_44039581_0_1024-597.jpg [Abrufdatum: 15.09.2017]
© 3 Hamburger Frauen
- Abb. 11 Abb. Kat. Hamburg 2011, S. 15
© 3 Hamburger Frauen
- Abb. 12 Abb. Ebert 2013, S. 227
- Abb. 13 Abb. Kat. St. Paul 2004, S. 4
Foto: Jennifer Murphy © The authors, Wade Guyton, Kelley Walker, Midway Contemporary Art and JRP|Ringier Kunstverlag AG

- Abb. 14 Abb. Kat. New York 2010, S. 13
© Tracey Emin. All rights reserved / The Easton Foundation / VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 15 Abb. Kat. New York 2010, S. 17
© Tracey Emin. All rights reserved / The Easton Foundation / VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 16 Abb. Kat. Venedig 2010, S. 97
© The Easton Foundation / VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 17 Abb. Freedman/Fuchs/Winterson 2006, S. 317
© Tracey Emin. All rights reserved / VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 18 Abb. Kat. New York 2010, S. 27
© Tracey Emin. All rights reserved / The Easton Foundation / VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 19 Abb. Coxon 2010, S. 6
© The Easton Foundation / VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 20 Abb. Kat. Venedig 2010, S. 74-75
© The Easton Foundation / VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 21 Abb. Kat. Venedig 2010, S. 305
© The Easton Foundation / VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 22 Abb. Privatfoto Ergül Cengiz
© Ergül Cengiz
- Abb. 23 Abb. <http://kwolf.info/prints.html#pic1> [Abrufdatum: 15.09.2017]
Foto: Michael Pfisterer © Kathrin Wolf
- Abb. 24 Abb. <http://kwolf.info/drawings3.html#pic6> [Abrufdatum: 15.09.2017]
Foto: Dominik Reipka © Kathrin Wolf
- Abb. 25 Abb.
http://www.erguencengiz.de/mediapool/134/1347277/resources/big_40257904_0_500-722.jpg [Abrufdatum: 15.09.2017]
© Ergül Cengiz
- Abb. 26 Abb.
http://www.erguencengiz.de/mediapool/134/1347277/resources/big_39258674_0_500-349.jpg [Abrufdatum: 15.09.2017]
© Ergül Cengiz
- Abb. 27 Abb. Kat. Hamburg 2011, S. 14
© Bei den Autoren 2011

- Abb. 28 Abb. Kat. Hamburg 2011, S. 18-19
© Bei den Autoren 2011
- Abb. 29 Abb. Kat. Berlin 2004, S. 76-77
© VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 30 Abb. Riemenschneider 1995, S. 54
© VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 31 Abb. Kat. Berlin 2004, S. 88-89
© VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 32 Abb. Kat. Berlin 2004, S. 90-91
© VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 33 Abb. Kat. Berlin 2004, S. 98-99
© VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 34 Abb. Kat. Berlin 2004, S. 54-55
© VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 35 Abb. Kat. London 2003, S. 87
Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Köln
- Abb. 36 Abb. Kat. Berlin 2004, S. 34
© VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 37 Abb. Kat. Hannover 2002, S. 24-25
© VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 38 Abb. Kat. Hannover 2002, S. 73
© VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 39 Abb. Kat. New York 2001, S. 4-5
© VG Bild-Kunst 2018
- Abb. 40 Abb. Kat. Basel/Paris/München 2001, S. 225
- Abb. 41 Abb. Kat. Berlin 2004, S. 50-51
© VG Bild-Kunst 2018

- Abb. 42 Abb. Lenz 1987, S. 213
- Abb. 43 Abb. Kat. Bregenz 2014, S. 56
Foto: Markus Tretter © Wade Guyton, Kelley Walker und Kunsthaus Bregenz
- Abb. 44 Abb. Kat. Bregenz 2014, S. 63
Foto: Markus Tretter © Wade Guyton, Kelley Walker und Kunsthaus Bregenz
- Abb. 45 Abb. Kat. Bregenz 2014, S. 60
Foto: Markus Tretter © Wade Guyton und Kunsthaus Bregenz
- Abb. 46 Abb. Kat. Bregenz 2014, S. 62
Foto: Markus Tretter © Kelley Walker und Kunsthaus Bregenz
- Abb. 47 Abb. Kat. Bregenz 2014, S. 131
Foto: Markus Tretter © Wade Guyton, Kelley Walker und Kunsthaus Bregenz
- Abb. 48 Abb. Archiv Galerie Green Naftali New York
© Wade Guyton, Kelley Walker und Green Naftali New York
- Abb. 49 Abb. Kat. St. Paul 2004, S. 12
© The authors, Wade Guyton, Kelley Walker, Midway Contemporary Art and
JRP|Ringier Kunstverlag AG
- Abb. 50 Abb. Kat. Bregenz 2014, S. 140
Foto: Markus Tretter © Wade Guyton, Kelley Walker und Kunsthaus Bregenz
- Abb. 51 Abb. Kat. Bregenz 2014, S. 197
Foto: Markus Tretter © Wade Guyton, Kelley Walker und Kunsthaus Bregenz
- Abb. 52 Abb. Kat. Kassel/München 1996, S. 95
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, VG Bild-Kunst 2018