



WIE LÄSST SICH AUS MILLIONEN VON SPUREN EIN WERK DEFINIEREN?

Werkverzeichnisse und Selbstarchivierungspraktiken
von Künstler:innen

böhlau

Annette Tietenberg (Hg.)

Studien zur Kunst 58

Annette Tietenberg (Hg.)

Wie lässt sich aus Millionen von Spuren ein Werk definieren?

Werkverzeichnisse und
Selbstarchivierungspraktiken von Künstler:innen

BÖHLAU

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung durch:



Die
Braunschweigische
Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2026 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd,
Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien,
Österreich)
Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schönigh, Brill Fink, Brill mentis,
Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen
Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Ausschnitt aus: Christiane Möbus, Wanderdüne, Fotografie (Colorprint, Kodak
Endura), 2005, 260 × 272 cm, © Christiane Möbus/VG Bild-Kunst, Bonn 2026.

Korrekturat: Dirk Michel, Mannheim
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com
E-Mail: info@boehrlau-verlag.com

ISBN 978-3-412-53574-2 (Print)
ISBN 978-3-412-53575-9 (E-Book)
ISBN 978-3-412-53576-6 (Elib)

Inhalt

<i>Annette Tietenberg</i> Vom Werk zum Netzwerk. Spuren künstlerischen Handelns in Werkverzeichnissen und Künstler*innenarchiven	7
<i>Peter J. Schneemann</i> Werkkörper. Strategien einer Wiederbelebung	21
<i>Mareike Herbstreit</i> Autorität für die Ewigkeit. Marina Abramovičs Arbeit am eigenen Nachlass	33
<i>Ulrike Pennewitz</i> Das Archiv aufrütteln. Funktion und Status künstlerischer Dokumentation im Künstler*innenarchiv am Beispiel von Raimund Kummer	47
<i>Susanne Schubert</i> Vermächtnis unter Auflage. Die Künstlerstiftung Malte Sartorius	65
<i>Renate Petzinger</i> Zum Werkverzeichnis Eva Hesse. Die Geschichte einer intensiven interinstitutionellen Zusammenarbeit	77
<i>Luciana Tamas</i> »Eine Detektivin der Kunstgeschichte«. Das Archiv von Lia Perjovschi	93
»Ich mache Kunst mit Intention, mit sozialem Engagement«. Lia Perjovschi im Gespräch mit Luciana Tamas	105
»Wenn eine meiner Arbeiten gelöscht wird, fühle ich mich frei«. Dan Perjovschi im Gespräch mit Luciana Tamas	111
<i>Stine Hollmann</i> Im Speicher-Archiv von Christiane Möbus. Über die archivarische und künstlerische Logik von <i>Eisberg-Projekt</i> (1970/noch nicht ausgeführt)	119

Maija Julius

Wie ein bewegtes Archiv zum Stillstand kommt und dennoch seine Dynamik
beibehält. Die Arbeit am Nachlass von Rolf Julius 139

Lisa Steib

Wenn aus Anekdoten Werke werden. Terry Fox und die narrative Erweiterung
des Formats ›Werkverzeichnis‹. 155

Bianca Strauß

Das Verschwinden des Selbst. Vergänglichkeit und Archivierung im Werk von
Dieter Roth 173

Annette Tietenberg

Signale vom Gipfel des Verrats. Daniel Burens Werkpolitik. 187

Autorinnen und Autoren 209

Abbildungsnachweise 213

Annette Tietenberg

Vom Werk zum Netzwerk

Spuren künstlerischen Handelns in Werkverzeichnissen und Künstler*innenarchiven

Die bewährten Instrumente des Werkverzeichnisses zur Authentifizierung von Kunstwerken haben eine Aufwertung erfahren, seitdem die Provenienzforschung zu einer wichtigen gesellschaftspolitischen Aufgabe von Museen geworden ist.¹ Die ethischen Gesichtspunkte verfolgungsbedingt entzogener Kulturgüter und unrechtmäßigen Kunsterwerbs werden von den Medien aufmerksam verfolgt und von einer breiten Öffentlichkeit zur Kenntnis genommen.² Um aufzuklären und die Grundlagen für Restitutionen zu schaffen, sind in der Provenienzforschung Berufsfelder entstanden, die der traditionellen Taxonomie des Werkverzeichnisses³ – Datierung, Erfassung der Materialität, der Herstellungsart, der Größe, des Erhaltungszustands und der lückenlosen Herkunftsgeschichte eines Kunstwerks, verlässliche Händescheidung, Systematisierung nach chronologischen, ikonografischen oder medienspezifischen Prinzipien und eine quellenkritische kunsthistorische Einordnung – verpflichtet sind und zu neuer Anerkennung verholfen haben.⁴ Diese Vorgehensweisen, die im 18. Jahrhundert ihren Anfang nahmen und sich im 19. Jahrhundert als weitgehend standardisierte wissenschaftliche Verfahren zur Erstellung von Werkverzeichnissen durchsetzten, sind im musealen Kontext also von zentraler Bedeutung, wurden von Beginn an aber im Fach

1 Vgl. Ulrike Saß/Matthias Weller/Christoph Zuschlag (Hg.), Provenienz und Kulturgutschutz. Juristische und kunsthistorische Perspektiven (Schriftenreihe der Forschungsstelle Provenienzforschung, Kunst- und Kulturgutschutzrecht, Bd. 1), Berlin/Boston 2022.

2 Die zeigt sich beispielsweise an der Einführung eines Internationalen Tags der Provenienzforschung, der seit 2019 jährlich wiederkehrend am zweiten Mittwoch im April stattfindet.

3 Vgl. Antoinette Roesler-Friedenthal, »... par le peu de bonfoi, ou l'ignorance de quelles Marchands ...« – Prolegomena zur Entstehung des *Catalogue raisonné* im Spannungsfeld von Handel und Wissenschaft, in: Pascal Griener/Kornelia Imesch (Hg.), Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert, Zürich/Ostfildern 2004, S. 107–124.

4 Die Kunstkennner*innenschaft hat ihr positives Image zusätzlich durch das scheinbar spontane Taxieren von Kunst- und Kulturgegenständen in TV-Sendungen wie *Bares für Rares* gefestigt. Die Recherche, die einer historischen Einordnung vorausgeht, wird in den Sendungen ebenso geflüchtig ausgeklammert wie die Frage nach der Provenienz, so als sei Privatbesitz per se Garant für Legitimität. Vgl. Nicola Kuhn, Der chinesische Paravent. Wie der Kolonialismus ins deutsche Wohnzimmer kam, München 2024; Inka Bertz/Michael Dorrman (Hg.), Raubkunst und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute, Frankfurt am Main 2008.

Kunstgeschichte aufgrund ihrer Nähe zum Kunsthandel kritisch bäugt. So stellte Antoinette Roesler-Friedenthal 2011 fest:

Bis heute bleibt der *Catalogue raisonné* eine zwischen Handel und institutionalisierter Wissenschaft umkämpfte Gattung, deren Daseinsberechtigung zuweilen auch grundsätzlich in Frage gestellt wird [...]. Anlass zu Kritik ist insbesondere die durch ein Werkverzeichnis gegebene faktische Wertsteigerung des betreffenden Künstlers; die wissenschaftshistorische Bedeutung des Handels für die Genese der Gattung ist gleichwohl nicht zu übersehen.⁵

Im täglichen Gebrauch sind Werkverzeichnisse als Garanten für Echtheit und Vollständigkeit eines abgeschlossenen Gesamtwerks bis heute für Auktionshäuser und Galerien von immenser Bedeutung. Üblicherweise nach dem Tod der Künstler*innen von Kunsthistoriker*innen angefertigt, erleichtern sie es, Original von Kopie zu unterscheiden, Fälschungen auszusondern und künstlerische Entwicklungslinien zu erkennen. Ob ein Kunstwerk Aufnahme in ein Werkverzeichnis findet oder nicht, wirkt sich auf dessen Wertschätzung und Preisentwicklung aus. Insofern spielen Werkverzeichnisse nach wie vor eine legitimierende Rolle, wenn es um Echtheitsnachweise, posthume Zuschreibungen, Fälschungsprozesse, Restitutionsansprüche sowie Sammlungs- und Verkaufspolitiken geht. Nicht selten werden sie von interesselgeleiteten Akteur*innen im Kunstfeld mitfinanziert.

Während der *Catalogue raisonné* früher im Verdacht stand, partiell finanziellen Interessen zu dienen und mehr das Ergebnis von beflissener Kärnerarbeit als von intellektuellem Scharfsinn zu sein, hat er inzwischen in der kunstwissenschaftlichen Forschung an Renommee gewonnen. Vor kurzem wurde ein fundiertes Handbuch publiziert,⁶ das kompetente Hinweise zur Erstellung von Werkverzeichnissen enthält, aber weit mehr ist als eine praxisnahe Gebrauchsanweisung. Ausführlich werden die Genese des *Catalogue raisonné*, die methodischen Herausforderungen, die Desiderate hinsichtlich der Werkerfassung von Künstlerinnen, kunsttechnologische Perspektiven, juristische Aspekte, Transformationen von Speichermedien und beispielgebende Web-Anwendungen wie das *Cranach Digital Archive* vorgestellt und kritisch beleuchtet. Zudem ist in den letzten Jahren eine Vielzahl digitaler Werkverzeichnisse online gestellt worden, die aus interdisziplinären Kooperationen hervorgegangen sind und neben Zoom-Funktionen für Abbildungen und Recherche- bzw. Verlinkungstools auch die Möglichkeiten zur späteren Korrektur oder Bestandserweiterung produktiv nutzen.⁷

5 Antoinette Roesler-Friedenthal, Katalog, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2011, S. 211–219, hier S. 214.

6 Ingrid Pérez de Laborda/Aya Soika/Eva Wiederkehr Sladeczek (Hg.), Handbuch Werkverzeichnis – Œuvre-katalog – Catalogue raisonné, Berlin 2023. Das Buch ist ein Resultat der gemeinsamen Anstrengungen des im November 2018 ins Leben gerufenen *Arbeitskreises Werkverzeichnis* <https://arbeitskreis-werkverzeichnis.de> (letzter Zugriff: 9. Oktober 2025).

7 Vgl. <https://www.arthistoricum.net/themen/wvz/a-z> (letzter Zugriff: 9. Oktober 2025).

Die bisherigen Forschungsperspektiven, die in die Konzepte von Werkverzeichnissen einfließen, berücksichtigen allerdings die diskursanalytischen Reformulierungen des Werkbegriffs noch immer zu wenig.⁸ Auch werden die Konkurrenzverhältnisse zwischen Künstler*innen und Kunstwissenschaftler*innen, die um die Deutungshoheit im Produktionsfeld der Kunst ringen,⁹ kaum mitbedacht und die epistemologischen Prämissen, die Werkverzeichnissen zugrunde liegen, nicht hinreichend kritisch reflektiert.¹⁰ Während in der Literaturwissenschaft Revisionen des Werkbegriffs eine Veränderung philologischer Werkumgangsformen bewirkt haben und korpusanalytische Verfahren zur praxeologischen Beobachtung der eigenen Disziplin führten,¹¹ verlässt sich die Kunstgeschichte nach wie vor auf Werkverzeichnisse, die auf Objekte fixiert sind, Kunstwerke isoliert beschreiben, vermessen, abbilden, gattungsspezifisch einordnen und chronologisch sortieren. Indem Werkverzeichnisse Kunstwerke als Entitäten behandeln, vor dem Horizont einer behaupteten Homogenität zueinander in Beziehung setzen und vorrangig aus produktionsästhetischer Sicht betrachten, blenden sie rezeptionsästhetische, institutionelle, werkpolitische und kommunikative Zusammenhänge aus. Noch zu selten wird ein Werkbegriff produktiv gemacht, der seit den 1960er Jahren die Limitierungen tradierter Autorschaftsmodelle infrage stellt und die Rollen von Produzent*innen und Rezipient*innen ausweitet und dynamisiert.

Schon 1962 attestierte Umberto Eco – in Kenntnis der Neuen Musik, der literarischen Experimente von James Joyce und der Semiotik – den Kunstproduktionen der

8 Kathrin Baumstark, *Der veränderte Werkbegriff in der bildenden Kunst am Modell des Studio Ólafur Eliasson*, Saarbrücken 2011; Lutz Danneberg/Annette Gilbert/Carlos Spoerhase (Hg.), *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, Berlin 2019; Sebastian Egenhofer, *Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München 2008; Hedwig Gottwald/Andrew Williams, *Der Werkbegriff in den Künsten. Interdisziplinäre Perspektiven*, Heidelberg 2009; Helmut Haberstumpf, *Theorie des Werkbegriffs. Geistiges Eigentum und Wettbewerbsrecht*, Tübingen 2024; Wolf-Dietrich Lühr, *Werk/Werkbegriff*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2011, S. 484–489; Marion Saxer, *Notation und Werkbegriff. Überlegungen zu den Event Scores des Fluxus und John Cages Arbeit an der traditionellen musikalischen Notation*, in: Martin Zenck/Elisabeth Oy-Marra/Klaus Pietschmann/Gregor Wedekind (Hg.), *Intermedialität von Bild und Musik*, Paderborn 2018, S. 455–466; Ulli Seegers, *Werkbegriffe. Vom ›Großen Werk‹ zum erweiterten Werkbegriff*, in: Helmar Schramm/Michael Lorber/Jean Lazardzig (Hg.), *Spuren der Avantgarde: Theatrum alchemicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, Berlin/München/Boston 2016, S. 474–498.

9 *Heute, heute, nur nicht morgen ... Wer bestimmt unser Kunsterbe?*, hg. v. Stiftung Kunstfonds zur Förderung der zeitgenössischen bildenden Kunst/Akademie der Künste Berlin, Köln 2021.

10 So vermutet Michel Foucault, dass der Konstruktion eines Gesamtwerks aufgrund des ästhetischen Prinzips »vom Überdauern des Werks, seines Fortbestands über den Tod hinaus und seiner rätselhaften Überschreitung des Autors« eine gewisse transzendente Komponente innewohnt. Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* (1969), in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. I, Frankfurt am Main 2001, S. 1003–1041, hier S. 1011.

11 Vgl. Fotis Jannidis, *Digitale Literaturwissenschaft*, DFG-Symposium 2017, Berlin 2022; Danneberg/Gilbert/Spoerhase 2019 (wie Anm. 8).

Avantgarden der Nachkriegszeit in seinem Essay *Opera aperta* eine prinzipielle Indeterminiertheit, die eine Unabschließbarkeit ihrer Deutungen und damit eine Offenheit der Rezeption zur Folge habe.¹² Diese Offenheit ist zu verstehen als »Effekt der Möglichkeit einer permanenten Revision von Interpretationen und der Tatsache, dass es sich bei Kunstwerken nicht um diskursiv zu ermittelnde Signifikate handelt, sondern um unbestimmte Signifikationsstrukturen, die nicht etwas repräsentieren, sondern »formieren«¹³. Ähnlich argumentiert Rüdiger Bubner, wenn er von einer prinzipiellen Unabschließbarkeit des Kunstwerks spricht. Dem Kunstwerk wohne kein Sinn oder Gehalt inne, der von Künstler*innen intentional in das Werk hineingelegt wurde, sondern seine Qualität resultiere gerade daraus, dass es immer wieder Anlass biete zur ästhetischen Erfahrung. Es komme darauf an, eine schlüssige Kommunikation zwischen Kunstwerk und Rezipient*innen zu entfalten.

Die Kommunikation behält die Fragilität und das Schwanken, das einer Erfahrung eignet, die ihren Gegenstand als nicht empirischen Überschuss sieht und doch auf keine rein intellektuelle Weise zu objektivieren vermag, indem sie ihn als auf Verstehen angelegten Sinn schlicht entgegnahme. Denn der Überschuss, aus dem der ästhetische Gegenstand besteht, bildet sich in den reinen Leistungen eines Reflektierens, das an der sinnlichen Empirie entlang spielt und daher nie zu sich vordringt.¹⁴

Lässt sich weiterhin emphatisch von Werk sprechen, wenn die Grenzen eines Kunstwerks nicht stabil sind, sondern durchlässig für all die Möglichkeitsspielräume, die sich im Laufe seiner Rezeption eröffnen? Diese Frage warf Marcel Duchamp in seinen Schriften und Interviews mehrfach auf, etwa, als er Ende der 1950er Jahre dem unvollendeten Werk den Vorzug gegenüber dem »fertigen« Werk gab¹⁵ und vom kreativen Akt oder vom Kunst-Koeffizienten sprach, womit er die Lücke bezeichnete, die zwischen der Intention von Künstler*innen und ihren verwirklichten Werken klappe. Es sei die »Nachwelt«, die dank dieser Lücke Einfluss auf das Werk nehmen könne und es dadurch jeweils zeitgemäß different vollende.¹⁶ Wenn die Nachwelt in Gestalt von Kurator*innen, Kritiker*innen, Künstler*innen, Kunstwissenschaftler*innen, Sammler*innen, ja von Rezipient*innen mit unterschiedlichen Motivationen durch produktive Ergänzungen an einer lediglich temporär gültigen Vollendung der Kunstwerke beteiligt ist, müsste ein Werkverzeichnis dann diese Verschiebungen in der Rezeption nicht ebenfalls verzeichnen? Den Systematiken von Werkverzeichnissen liegt hingegen in den meisten Fällen implizit die Annahme zugrunde, dass ein Kunstwerk

12 Umberto Eco, *Opera aperta*, Mailand 1962.

13 Dieter Mersch, *Das offene Kunstwerk (Opera aperta)*, in: Erik Schilling (Hg.), *Umberto Eco – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin 2021, S. 49–58.

14 Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, S. 43.

15 Duchamp im Gespräch mit Katharine Kuh vom März 1961, Serge Stauffer (Hg.), *Marcel Duchamp: Interviews und Statements*, Stuttgart 1992, S. 117.

16 Stauffer 1992 (wie Anm. 15), S. 6, 48, 57, 60, 81, 92, 111/112, 161 und 234/235.

›fertig‹ ist, wenn es signiert¹⁷ das Atelier verlässt und in Ausstellungs- und Sammlungsräume einmündet, so als seien diese neutrale Labore einer Wahrnehmung, die bar jeglicher ästhetischen, diskursiven, sozialen, ökonomischen und politischen Zusammenhänge zustande kommt. Eben dies wurde durch die *Process art*, die institutionskritische Kunst und Pierre Bourdieus Habitus-Konzept¹⁸ zigfach widerlegt und als Ideologie entlarvt.

Wie aber lässt sich eine Kunst inventarisieren, die sich mit Geschick, Humor und Widerständigkeit der Fixierung auf Objektivität widersetzt und eine flüchtige ästhetische Erfahrung prädestiniert,¹⁹ etwa indem sie sich *in situ*, in Reaktion auf eine konkrete Situation im Ausstellungsraum, entfaltet oder aus Materialien wie Eis, Heu und Erde besteht, die weder eine kohärente noch eine dauerhafte Form besitzen? Auf welche Weise können künstlerische Praktiken erfasst werden, die den Werk- und Autorschaftsbegriff ironisieren, die kollektive, partizipatorische oder performative Prozesse anstoßen und zugleich darauf angelegt sind, partout keine Aufzeichnungen des Geschehens wie Fotografien, Filme oder Tondokumente zu hinterlassen? Welche Methoden stehen zur Verfügung, um offenzulegen, dass Werkverzeichnisse selbst insofern werkkonstituierend wirksam sind, als sie retrospektiv ein erstes und ein letztes Werk festlegen, ja durch ihre Praxis der chronologischen Akkumulation ein Frühwerk²⁰, ein Spätwerk²¹ und ein Gesamtwerk überhaupt erst konstruieren? Und wie viel Mitspracherecht gewähren Kunstwissenschaftler*innen den Produzent*innen jener ›Werke‹, die es zu erfassen und zu verzeichnen gilt?

Fragen wie diese wurden im Rahmen der Tagung *Werkverzeichnisse und Selbstarchivierungspraktiken von Künstler*innen* diskutiert, die am 2. und 3. Mai 2024 in der Aula der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig stattfand.²² Es zeigte sich, dass gerade an einer Kunsthochschule die Notwendigkeit besteht, sich aktiv darüber zu verständigen, wie sich der wechselseitige Einfluss von künstlerischer Praxis und kunstwissenschaftlichen Methoden auf die Vorstellung eines künstlerischen Gesamtwerks und damit auf das Konstrukt eines Werkverzeichnisses auswirkt. Deshalb kommen in diesem Tagungsband vor allem Kunstwissenschaftler*innen und Künstler*innen zu Wort,

17 Annette Tietenberg, Die Signatur als Authentifizierungsstrategie in der Kunst und im Autoredesign, in: Uta Daur (Hg.), *Authentizität/Wiederholung: Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*, Bielefeld 2013, S. 19–34.

18 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt am Main 1982; Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 1999.

19 Vgl. Lucy R. Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York 1973.

20 Vgl. Angela Matyssek/Franciska Nowel Camino (Hg.), *Wann fängt Kunst an? Das variable Frühwerk in der Gegenwartskunst*, München 2025.

21 Vgl. Sandro Zanetti, *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München 2012.

22 Die Tagung war Teil des Forums *Spuren künstlerischen Handelns* und fand in Zusammenarbeit mit der Braunschweigischen Stiftung und der Städtischen Galerie Wolfsburg statt. Vgl. *Spuren künstlerischen Handelns*, hg. v. Die Braunschweigische Stiftung, Braunschweig 2025.

die Erfahrungen im diffizilen Umgang mit Arbeits- und Dokumentationsarchiven gesammelt haben. Der Status der Materialien, die in Künstler*innenarchiven aufbewahrt werden, ist schwankend und dadurch nicht eindeutig zu klären. Skizzen, Fotografien, Filme oder Tagebuchaufzeichnungen können einerseits als Primärquellen eingestuft werden und in Katalogen oder auf Websites Auskunft über einstige Werkrealisationen geben. Andererseits kann dieses Material auch weiterhin Anlass oder Anknüpfungspunkt für künftige künstlerische Projekte sein, solange Künstler*innen noch Zugriff darauf haben. Dasselbe Material nimmt also sowohl eine retrospektive als auch eine prospektive Bedeutung an. Doch nicht nur das. Im Zuge des *archival turn*,²³ der durch die Digitalisierung von öffentlich zugänglichem Archivmaterial, aber auch durch Jacques Derridas Buch *Mal d'Archive*²⁴ ausgelöst wurde, haben Künstler*innen damit begonnen, die Systematiken von Archiven zu durchkreuzen, Archivmaterial in Ausstellungen zu präsentieren oder als Wissensform zirkulieren zu lassen.²⁵ Hinzu kommt, dass Künstler*innen Praktiken der Selbstarchivierung entwickelt haben.²⁶ Sie sammeln und sortieren Werkstoffe und Werkzeuge, Entwürfe, Briefe, Postkarten, Fotografien, Einladungskarten, Mindmaps, selbst verfasste Texte, Bücher, Kataloge, LPs, CDs, Zeitschriften und Referenzmaterialien, Gegenstände, die bereits Teil einer Installation waren oder es einmal werden könnten, Fundstücke, die Neugier und Assoziationen wecken, Notizen, die zur Herstellung, Aufbewahrung, Präsentation oder Wiederaufführung eines ›Werks‹ hilfreich sein könnten, Speichermedien jeglicher Art, Transportkisten, Archivboxen, Rahmen und Verpackungsmaterial. Sie legen Fahrten aus, um auf die aus ihrer Sicht wichtigsten Stationen ihres künstlerischen Schaffens zu verweisen, indem sie – meist mit Unterstützung von Assistent*innen – Lebensläufe verfassen, analoge oder digitale Werklisten anlegen, den Verbleib ihrer Arbeiten katalogisieren, Bibliografien vervollständigen, ihre Beteiligungen an Ausstellungen vermerken oder zusammenhängende Werkkomplexe als solche kennzeichnen. Zudem pflegen sie Verteilerlisten, um Freunde, Sammler*innen, Kurator*innen, Kritiker*innen, Fotograf*innen, Grafiker*innen, IT-Expert*innen, Programmier*innen und Handwerker*innen kontaktieren zu können, wodurch sich ihr weit verzweigtes kommunikatives Netzwerk rekonstruieren lässt.

23 Julia Fertig, Die Archivfalle, in: *Kunsttexte 1/2022*, <https://doi.org/10.48633/ksttx.2011.1.87981> (letzter Zugriff: 20. Oktober 2025), S. 1–14.

24 Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, Paris 1995.

25 Vgl. Peter Bexte/Valeska Bühner/Stephanie Sarah Lauke (Hg.), *An den Grenzen der Archive. Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2016; Sara Callahan, *Art + Archive. Understanding the Archival Turn in Contemporary Art*, Manchester 2022; Hal Foster, *An Archival Impulse*, in: *October*, Autumn 2004, vol. 110, S. 3–22. Auf der Plattform *Research Catalogue* sind die Debatten um das Archiv und seine Rolle für die künstlerische Forschung abrufbar: <https://www.researchcatalogue.net/> (letzter Zugriff: 10. Oktober 2025).

26 Beatrice von Bismarck, *Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung*, in: *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*, Köln 2002, S. 113–119.

Was von all dem soll Eingang in ein Werkverzeichnis finden? Welche Bruchstücke eines widersprüchlichen Schaffensprozesses können unter einem Künstler*innennamen zum ›Werk‹ zusammengefasst und zueinander in Beziehung gesetzt werden? Diese Frage berührt das Autorschaftskonzept und damit »den Angelpunkt der Individuation in der Ideengeschichte«²⁷, wie Michel Foucault es formuliert hat. Um die tradierte Vorstellung einer festen Einheit von Autor und Werk zu irritieren, fragte Foucault in seinem Vortrag *Was ist ein Autor?*, ob denn tatsächlich alles, was ein Schriftsteller geschrieben bzw. hinterlassen habe, Teil seines Werks sei.²⁸ Zählen dann neben Randbemerkungen in Notizbüchern auch der Hinweis auf eine Verabredung, eine Adresse und ein Wäschereizettel dazu?²⁹ Das Problem, vor dem diejenigen stehen, die – im Bewusstsein, dass es keine festen Werkgrenzen gibt – aus den vielen Fragmenten, die Gegensätze koinzidieren und sich doch gegenseitig beglaubigen, dennoch Werkverzeichnisse von Künstler*innen erstellen, hat Foucault in einem prägnanten Satz verdichtet, der sich ohne Weiteres vom Produktionsfeld der Literatur auf das der Kunst übertragen lässt: »Wie lässt sich aus Millionen von Spuren, die jemand nach seinem Tod hinterlässt, ein Werk definieren?«³⁰

Glücklicherweise werden heute viele Werkverzeichnisse nicht erst posthum in Angriff genommen, sondern bereits in einer Phase, in der Künstler*innen ihre Archive öffnen und selbst Auskunft geben können. Häufig sind sie sogar die Initiator*innen oder Auftraggeber*innen ihrer eigenen Werkverzeichnisse,³¹ wobei sie bestrebt sind, die Rahmenbedingungen für die Rezeption ihrer Werke zu definieren und ihr Œuvre auf eine Weise ›unsterblich‹ zu machen, die ihnen plausibel erscheint. Seitens der Kunst-

²⁷ Foucault 2001 (wie Anm. 10), S. 1007.

²⁸ Wie abenteuerlich die posthume Genese eines aus verstreuten und disparaten Einzelteilen zusammengesetzten Werks sein kann, lässt sich anhand von Robert Pursches Rekonstruktion der Edition von Walter Benjamins Schriften nachvollziehen, die von den unterschiedlichen Interessen der Editor*innen geprägt ist. Vgl. Robert Pursche, *Umkämpftes Nachleben – Walter Benjamins Archive 1940–1990*, Göttingen 2024.

²⁹ Foucault 2001 (wie Anm. 10), S. 1010. Woody Allen veranlasste die Begeisterung der Literaturwissenschaft für das Nebensächliche schon 1969 zu einer satirischen Rezension von »Hans Metterlings Wäschelisten«. Sein Text wurde in der Zeitschrift *The New Yorker* veröffentlicht. Vgl. Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin/New York 2007, S. 1–5.

³⁰ Foucault 2001 (wie Anm. 10), S. 1010.

³¹ Gerhard Richter ist der prominenteste Künstler, der durch die Edition seiner Werkverzeichnisse Kontrolle über die kunsthistorischen Parameter der Einordnung seiner Kunst gewinnen will. Vgl. Dietmar Elger, *Malen nach Zahlen. Überlegungen zur Systematik im Catalogue raisonné von Gerhard Richter*, in: Pérez de Laborda/Soika/Wiederkehr *Sladeczek 2023* (wie Anm. 6), S. 89–98. In einem Interview sagte Gerhard Richter: »Das war auch der Grund, dass ich irgendwann mal, also 1961 ein Werkverzeichnis angefangen habe: [...] Das war auch eine Möglichkeit zu sagen, das ist gut, das ist schlecht, das kommt rein, das kommt nicht rein.« Gerhard Richter, *Die Sammler kaufen nur noch Unterhaltungsquatsch*, Interview von Stefan Koldehoff, Deutschlandfunk, 25.12.2015, <https://www.deutschlandfunk.de/gerhard-richter-die-sammler-kaufen-nur-noch-100.html> (letzter Zugriff: 15. November 2025).

geschichte wird diese Sorge der Künstler*innen um das eigene Werk nicht selten als unzulässiger Eingriff in die Deutungshoheit des akademischen Fachs gewertet.³² Und tatsächlich besteht die Gefahr, dass die selbstreferentielle Funktion im Sinne der Konstituierung eines künstlerischen Selbst derart in den Vordergrund tritt, dass das entstandene Werkverzeichnis als »im wissenschaftlichen Sinne eigentlich unbrauchbar«³³ zurückzuweisen ist. Auf der anderen Seite wirkt die intensive Arbeit an den Grenzziehungen des eigenen ›Werks‹ aber auch merklich auf die weitere künstlerische Produktion zurück, insofern Künstler*innen, die tief in die Praxis der Selbstarchivierung eingetaucht sind, sich in gewisser Weise dazu verpflichtet sehen, ihre Arbeit vor dem Horizont eines künftigen Gesamtwerks fortzusetzen.³⁴ Wo aber die Kooperation zwischen Künstler*innen und Kunstwissenschaftler*innen gelingt, kann ein Werkverzeichnis, das aus dem Künstler*innenarchiv schöpft und die Verschiebungen und Umdeutungen in der Rezeption sichtbar macht, »in Bezug gesetzt werden zu einem nicht abgeschlossenen Prozess des Spiels mit dem künstlerischen Repertoire. Die Korrespondenz zwischen Werkprozess und Werkverzeichnis zeigt hier ihre produktive Potenz.«³⁵

Die in diesem Tagungsband versammelten Autor*innen – darunter viele, die am Institut für Kunstwissenschaft der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig studiert oder geforscht haben und promoviert wurden – plädieren dafür, sich dem rhizomatischen Denken zu öffnen und Werkverzeichnisse zu entwickeln, die nicht im autoritären Gestus autonome Einzelwerke zu einem Gesamtwerk zusammenführen, sondern das Werkverzeichnis als Resonanzraum eines virulenten Produktionsfelds begreifen, in dem neben Künstler*innen auch deren Kolleg*innen, Kritiker*innen und Kurator*innen an der Konstituierung von ›Werk‹ mitwirken. Ein solches Werkverzeichnis könnte Vorgaben verzeichnen, die Künstler*innen zur Rezeption ihrer künstlerischen Produktionen gemacht haben – seien es Interviews, selbst verfasste Texte, Aufzeichnungen situativer Präsentationen, Verweigerungshaltungen gegenüber Dokumentationsmaterial, Hinweise zur Rekonstruktion oder zur Aufbewahrung –, nicht etwa, um sie für sakrosankt und verbindlich zu erklären, sondern um sie als legitime Strategien von Werkpolitik³⁶ reflektieren zu können. Ein derart erweitertes und offenes Werkverzeichnis könnte Referenzen, Beschreibungsmodelle und Begriffe zugänglich machen, die von Kritiker*innen oder Kurator*innen ins Spiel gebracht wurden, um dem ›Werk‹

32 Vgl. Julia Gelschorn (Hg.), *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwart*, Bern 2005; Alexis Joachimides/Sabine Fastert/Verena Krieger (Hg.), *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung Köln/Weimar/Wien 2011*.

33 Peter J. Schneemann, *Eigennutz. Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 2005, Bd. 62, Nr. 3–4, S. 217–224, hier S. 220.

34 Hier setzt Barbara Wittmanns Forschungsprojekt *Nachlass zu Lebzeiten. Das Gesamtwerk als Horizont künstlerischer Produktion in Moderne und Gegenwart* an. <https://www.udk-berlin.de/gesamtwerk/> (letzter Zugriff: 1. November 2025).

35 Schneemann 2005 (wie Anm. 33), S. 221.

36 Martus 2007 (wie Anm. 29).

wechselnde Referenzrahmen zu geben. Es könnte in Vernetzungsdiagrammen die komplexen Beziehungen zwischen den involvierten Akteur*innen im Produktionsfeld Kunst veranschaulichen und auf diese Weise demonstrieren, dass es sich bei Ausstellungen nicht um individuelle Schöpfungen, sondern um kollektive und kollaborative Leistungen in institutionellen Zusammenhängen handelt. Und es könnte die Motivationen derjenigen offenlegen, die sich an der Erstellung eines Werkverzeichnisses beteiligen, sodass diese aus ihren angestammten Rollen als scheinbar unbeteiligte, neutrale Beobachter*innen und Registrator*innen von Archivmaterial heraustreten und die Entscheidungen, die sie getroffen haben, argumentativ begründen können.

Dieser Tagungsband nimmt nicht für sich in Anspruch, ultimative Lösungen aufzuzeigen oder vorbildliche Handlungsanweisungen vorzulegen. Vielmehr gibt er anhand von *Case Studies* Einblicke in verschiedene künstlerische und kuratorische Praktiken, die in einer herkömmlichen, standardisierten Herangehensweise nicht zu erfassen sind. Ziel ist es, bestehende Annahmen zu hinterfragen, den Austausch zwischen verschiedenen wissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen zu fördern und so zu einer fundierten Weiterentwicklung von Konzepten und praxisorientierten Ansätzen beizutragen. In diesem Sinne versteht sich der Band als Impulsgeber, der dazu anregt, alternative Denk- und Handlungsansätze zu entwickeln und die gewohnten Pfade zu verlassen.

PETER J. SCHNEEMANN betont in seinem Beitrag die konzeptuellen Implikationen, die mit der Tätigkeit des Ordnen von Künstler*innenmaterialien einhergehen, und plädiert dafür, das *Corpus* eines Werkverzeichnisses als einen in Veränderung befindlichen, lebendigen Organismus zu begreifen. Wo der Entwurfscharakter eines Werkverzeichnisses nicht als Problem, sondern als Potenzial verstanden wird, eröffnen sich Spielräume für Experimente. Die pluralen Zugänge zum ›Werk‹, die digitale Formate von Werkverzeichnissen erlauben, hätten den Ruf nach Regelwerken und Best-Practice-Lösungen laut werden lassen. Mit standardisierten Erfassungen gingen jedoch normative Vorstellungen von ›Werk‹ einher, die nicht hinreichend berücksichtigten, auf welcher vielfältigen Weise Künstler*innen selbst Formate der Archivierung, der Ordnung und der Selbstdarstellung reflektieren und widerständig, ironisch oder spielerisch in ihre künstlerische Praxis einfließen lassen. Peter J. Schneemann spricht sich keineswegs dafür aus, Künstler*innen die alleinige Deutungshoheit über ihr ›Werk‹ zu überlassen, hält aber enge Kollaborationen zwischen Kunsthistoriker*innen und Künstler*innen für durchaus zukunftssträchtig. Damit revidiert Schneemann ein Stück weit seine frühere Position, die darauf abzielte, mit analytischem Blick wissenschaftliche Methoden zu entwickeln, die sich aus kritischer Distanz und in »Gegenläufigkeit« zum intendierten Werkbegriff der Künstler*innen behaupten können.

MAREIKE HERBSTREIT untersucht, welche Strategien Marina Abramović anwendet, um dauerhaft Einfluss auf die Rezeption ihrer Performances zu nehmen. Vor allem die Reperformances der letzten Jahre seien als Kontrollinstrumente zur Steuerung des Historisierungsprozesses zu deuten. Marina Abramović bemüht sich darum, den Wiederaufführungen den Status von Dokumenten zu garantieren, während in der Kunst-

wissenschaft diskutiert wird, ob diese ›Performances light‹ nicht vielmehr als *tableaux vivants* wahrgenommen werden, da sie keinerlei Beteiligung des Publikums erfordern. Die namenlos bleibenden Reperformer*innen, die nach Anleitung von Abramović agieren, werden zuvor mit Hilfe der *Abramović-Methode*, eines speziellen Achtsamkeitstrainings, das stundenlanges Schweigen, Reiskörner sortieren und langsames Gehen einschließt, auf ihre Aufgabe vorbereitet. Die Künstlerin verfolge das Ziel, die Rezipient*innen – ebenso wie die Reperformer*innen – in einen mentalen Zustand zu versetzen, der im Idealfall ihrem eigenen ähnelt. Insofern sei, so Abramović, das Publikum das eigentliche Werk. Zu diskutieren ist, ob und auf welche Weise derartige Übertragungsphänomene Eingang in ein Werkverzeichnis finden sollten.

ULRIKE PENNEWITZ reflektiert den fluiden Status der diversen Materialien, Modelle und Dokumente, die in einem Künstler*innenarchiv lagern. Sie selbst hat gemeinsam mit dem Bildhauer Raimund Kummer 45.000 Medieneinheiten bewertet, gescannt, fotografiert, in einer Datenbank verzeichnet, beschriftet und beschrieben, um auf dieser Basis die Web-Anwendung eines werkadäquaten Werkverzeichnisses zu entwickeln. Ulrike Pennewitz betont, dass die Materialien, die sich in einem selbstorganisierten Künstler*innenarchiv befinden, weit mehr sind als nur Dokumente mit Verweisfunktion. Sie dienen Künstler*innen dazu, die Rezeption zu steuern, initiieren aber auch weitere künstlerische Aktivitäten wie Umdeutungen, Neukombinationen und Fortsetzungen. In diesem Sinne stellten sie eine eigene ›Werkform‹ dar, die sich durch persönliche, räumliche, politische, ökonomische und diskursive Einflüsse ständig verändern kann. In einer detaillierten Auseinandersetzung mit Raimund Kummers werkreflexiven skulpturalen, installativen und fotokünstlerischen Produktions- und Ausstellungsprozessen erörtert Ulrike Pennewitz, inwiefern das Archivieren in einem solchen Fall selbst zu einer institutionskritischen und politischen Praxis werden kann.

SUSANNE SCHUBERTH demonstriert am Beispiel von Malte Satorius, der von 1963 bis 1998 als Professor für Grafik an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig lehrte, wie sinnvoll es sein kann, wenn ein Künstler sich zu Lebzeiten Gedanken über den Verbleib seines Nachlasses macht. Die knapp 15.000 Druckgrafiken, 900 Druckplatten und 135 großformatigen Arbeiten, die sich in seinem Atelier befanden, gingen posthum gemeinsam mit Zehntausenden Fotografien und Dias, circa 3.200 Ausstellungskatalogen, Hunderten von Rahmen, einer Formsammlung und einer Sammlung von Schallplatten in die zuvor gegründete *Künstlerstiftung Malte Sartorius* über. Treuhänderin dieser Künstlerstiftung ist die Braunschweigische Stiftung, die dafür sorgte, dass ein Kernbestand des Nachlasses dauerhaft Eingang in das Städtische Museum Wolfsburg fand. Mit Pierre Bourdieu argumentiert Susanne Schubert, dass eine derart vorteilhafte Konstruktion alles andere als Zufall sei: Sie resultiert aus der hervorragenden Vernetzung des Künstlers, seinem kulturellen und sozialen Kapital.

RENATE PETZINGER unterstreicht, wie unverzichtbar institutionelle Kooperationen sind, soll ein Werkverzeichnis gelingen. Am Beispiel von Eva Hesse, die im Alter von 34 Jahren verstorben ist, ohne sich um ihren Nachlass Gedanken machen zu

können, führt Renate Petzinger vor Augen, dass das groß angelegte Projekt ohne die jahrzehntelange vertrauensvolle Zusammenarbeit des Museums Wiesbaden mit dem Eva Hesse Estate, mit Eva Hesses Schwester Helen Charash und deren Enkelin Galit Eva Charash, mit ehemaligen Assistenten von Eva Hesse, mit dem Hauser & Wirth Institute, mit dem Allen Memorial Art Museum in Ohio und mit der Yale University Press nicht realisierbar gewesen wäre. Zahlreiche Personen haben ihr Wissen, ihre Fähigkeiten, ihre Erinnerungen, ihre sozialen Kontakte, ihre Lebenszeit und ihre Finanzkraft zur Verfügung gestellt, um eine systematische Erfassung und eine dem Werk angemessene Veröffentlichung der Gemälde, der Skulpturen und der Arbeiten auf Papier zu ermöglichen. Thematische Ausstellungen und Retrospektiven waren unverzichtbare Etappen eines langwierigen Forschungsprozesses, an dessen vorläufigem Ende zwei gedruckte Werkverzeichnisse und ein digitales Werkverzeichnis stehen.

LUCIANA TAMAS analysiert die künstlerische Dimension, die epistemologische Funktion und den historischen Kontext des *Contemporary Art Archive/Center for Art Analysis* (CAA/CAA), das Lia Perjovschi in den späten 1980er Jahren in Bukarest gegründet hat. Das Künstler*innenarchiv umfasst eine selektive Sammlung von Textauszügen, Büchern, persönlichen Notizen und Bildmaterial, die es Lia Perjovschi erlaubten, sich nach dem Sturz des rumänischen Staatspräsidenten Nicolae Ceaușescu als Künstlerin neu zu verorten, Wissenslücken zu schließen und Fäden aufzugreifen, um an eine unterbrochene Geschichte der Kunst und des Selbstverständnisses von Künstler*innen wiederanzuknüpfen zu können. Die künstlerische Arbeit an diesem Gegenarchiv, das dem staatlichen Archiv der *Securitate*, das wie in Diktaturen üblich als Kontroll- und Unterdrückungsinstanz fungierte, in seiner Struktur und Ausrichtung diametral entgegensteht, vergleicht Luciana Tamas mit der Tätigkeit einer Detektivin, die mit Gespür für Details eine Erzählung rekonstruiert, Täter*innen identifiziert und Mitakteur*innen in Gespräche verwickelt. Indem Luciana Tamas zwei Interviews anfügt, die sie mit Lia Perjovschi und Dan Perjovschi geführt hat, lässt sie die beiden Künstler*innen selbst zu Wort kommen.

STINE HOLLMANN gibt Einblicke in das Künstler*innenarchiv von Christiane Möbus, das die Künstlerin *Speicher-Archiv* nennt. Dieses *Speicher-Archiv* zeichnet sich – ebenso wie die künstlerische Praxis von Christiane Möbus – durch das Sammeln, Rekombinieren und Umordnen intuitiv ausgewählter, disparater Fragmente aus. Anhand von konzeptuellen Arbeiten wie dem *Eisberg-Projekt* und dem *Mond-Projekt* veranschaulicht Stine Hollmann, warum das Werkverzeichnis der Künstlerin, an dem Stine Hollmann seit 2017 arbeitet, eine gewisse Variabilität erfordert. Es muss imstande sein, dem offenen Werkbegriff und der Co-Autorschaft der Künstlerin am Werkverzeichnis zu korrespondieren, aber auch eine in Vergessenheit geratene Werkvariante wie die des *Eisberg-Projekts*, das im Zuge der Vorbereitung einer Ausstellung überraschend aus den Tiefen des *Speicher-Archivs* auftauchte, zu integrieren. Das *Speicher-Archiv* ist mehr als eine Primärquelle für die Werkerschließung: Es wirkt sich aktiv auf die Bildung eines Werkkorpus und dessen Rezeptionsschichten aus.

MAIJA JULIUS entwirft Szenarien, um das performative Werk des Klangkünstlers Rolf Julius weiterhin zugänglich zu machen, der zu Lebzeiten die Verbindungen zwischen Klängen und Dingen in konkreten Raumsituationen untersucht hat. Das Archiv – und damit auch der Nachlass – von Rolf Julius besteht weniger aus transportablen Klangskulpturen denn aus Steinen, Sand, Pigmenten, Gewürzen, Lautsprechern, Eisenplatten, Tonbändern, Kassetten, CDs und USB-Sticks, die er selbst auf vielfache Weise und, dem jeweiligen Ausstellungsraum angepasst, in verschiedenen Konstellationen rekombiniert hat. Die kuratorische Herausforderung besteht darin, die ephemeren Klangarbeiten mit Hilfe des Bestands ortsspezifisch zu rematerialisieren – und dabei sowohl werkgetreu vorzugehen als auch zu improvisieren. Für künftige Reinszenierungen hat der *estate rolf julius* ein Werkverzeichnis entwickelt, das sich der Metapher der Partitur bedient, um dem Aufführungscharakter von Rolf Julius' künstlerischer Vorgehensweise gerecht zu werden.

LISA STEIB wirft die Frage auf, wie das ›Werk‹ eines Künstlers zu verzeichnen ist, der zeit seines Lebens viel Energie darauf verwandt hat, möglichst keine Spuren zu hinterlassen. Der Aktionskünstler Terry Fox hatte sich ganz und gar der Gegenwart verschrieben; Reproduktionen jeglicher Art lehnte er ab. Er erzeugte Klänge und initiierte Handlungen, zuweilen auch ohne vorherige Ankündigung; er entwickelte ein *Public Theater* und spielte gelegentlich auf einem Balkon auf einer singenden Säge. Lisa Steib empfiehlt, sein künstlerisches ›Werk‹ nicht als Entität, sondern vielmehr als eine Sammlung von kursierenden Geschichten zu begreifen. Im Sinne einer Spurensuche machte sie sich daran, Erinnerungen, Aufzeichnungen und Anekdoten zusammenzutragen, die um Terry Fox kreisen, um schließlich einsehen zu müssen, dass eine Person allein ein solch disparates ›Werk‹ nicht erschließen kann. Wo »Geschichten am Rande« potenziell werkkonstituierend sind, bedarf es vielmehr eines Forschungsteams, das imstande ist, methodenkritisch eine Kunstgeschichte als Mikrogeschichte zu re-/konstruieren und Daten mit narrativen Elementen zu verbinden.

BIANCA STRAUSS wendet sich einem Künstler zu, der sich ephemeren Lebens-, Verfalls- und Verwesungsprozessen verschrieben hat. Dieter Roth griff auf verderbliche Lebensmittel wie Schokolade, Wurst, Joghurt und Bananen zurück, um die Vergänglichkeit des Lebens in Szene zu setzen. Zugleich aber legte er großen Wert auf Selbstarchivierungspraktiken, was an seinen *Gesammelten Werken* (1969–1979) zu sehen ist, die als Werkverzeichnis, aber ebenso gut auch als Selbstporträt zu interpretieren sind. Die Befragung des Selbst ist ebenfalls zentrales Thema in Dieter Roths Druckgrafiken der 1970er Jahre. Ideale Arbeitsbedingungen fand Dieter Roth in einer Werkstatt vor, die er 1967 gemeinsam mit Karl Schulz im Braunschweiger Stadtteil Oelper gründete und die er mit sämtlichen damals verfügbaren drucktechnischen Maschinen ausstattete. Der dialektischen Verschränkung von Werkkonstruktion und Werkverweigerung geht Bianca Strauß nach, indem sie Dieter Roths *Vogelfutterbüsten*, seine druckgrafischen Verfahren, seine Schriften und sein *Schimmelmuseum* näher untersucht.

MEIN EIGENER BEITRAG macht am Beispiel von Daniel Buren den Begriff der Werkpolitik fruchtbar. Ausgehend von der These, dass sich in Ausstellungsräumen seit

den 1960er Jahren in sich widersprüchliche Werk- und Autorkonzepte verbreitet haben, die darauf abzielten, die Kunst aus den Fängen der akademischen Kunstwissenschaft bzw. Kunstgeschichte und ihren bürgerlichen Bildungsstätten, den Museen, zu befreien, um ihr stattdessen den Status eines Pendants der Kunstkritik zuzusichern, untersuche ich anhand des Textes *Fonction de l'atelier* (1979) Daniel Burens Publikationspraktiken. Daniel Buren kritisiert in seinem Text das Künstleratelier nicht nur, weil es aus seiner Sicht eine Mixtur aus Produktionsort, Lagerhalle und Verschiebebahnhof darstellt, sondern auch, weil das Atelier allein schon durch seine Existenz erheblich zur Festschreibung dessen beiträgt, was als künstlerisches ›Werk‹ verstanden wird. Ich vertrete die Ansicht, dass Burens Texte nicht seine künstlerischen Interventionen kommentieren, sondern integrale Bestandteile seines künstlerischen ›Werks‹ sind. Daher sind die Publikationsorte ebenso werkkonstituierend wie seine Ausstellungsorte. Ein Werkverzeichnis, das es sich zum Ziel setzt, Burens institutionskritischem Ansatz kongenial zu entsprechen, müsste daher dazu in der Lage sein, die rhizomatischen Verflechtungen zwischen seinen Texten und seinen raumbezogenen künstlerischen Manifestationen auszuleuchten.

Herzlich möchte ich allen Autor*innen für die Überlassung ihrer Manuskripte, für die engagierte Mitwirkung am redaktionellen Prozess und für den kollegialen Austausch danken. Mein Dank gilt zudem allen Mitgliedern des Instituts für Kunstwissenschaft der HBK Braunschweig, die mich während eines Forschungssemesters in der Lehre und in den Gremien vertreten und dadurch die Fertigstellung dieses Tagungsbandes ermöglicht haben. Danken möchte ich auch den Studierenden der HBK Braunschweig, die im Mai 2024 an der Tagung *Werkverzeichnisse und Selbstarchivierungspraktiken von Künstler*innen* teilgenommen haben und in den letzten Jahren in Seminaren mit mir die Imponderabilitäten, die in diesem Buch verhandelt werden, ausgelotet haben. Ein großer Dank gilt Nora Bendewald, die sich kurz vor Abschluss ihres Masterstudiums der Kunstwissenschaft Zeit für das gewissenhafte Korrekturlesen des vorliegenden Buches genommen hat. Nicht genug danken kann ich Thomas Wagner, der mit kritischem Blick und konstruktiver Unterstützung Entscheidendes zum Gelingen des Buches beigetragen hat. Ohne seine Hilfe wären viele Passagen meiner Texte sicher weniger präzise und durchdacht. Mein Dank gilt außerdem Kirsti Doepner von Brill Deutschland, die diese Publikation ohne Zögern in ihr Verlagsprogramm aufgenommen haben. Ich danke ferner Jonas Hiese, Michael Rauscher und Julia Beenken vom Böhlau Verlag für die professionelle Produktion und Dirk Michel für das sorgfältige Korrektorat. Nicht zuletzt danke ich den Mitgliedern der Forschungskommission und dem Präsidium der HBK Braunschweig, die mit der Bereitstellung von Forschungsmitteln die Finanzierung dieser Publikation ermöglicht haben. Mein besonderer Dank gilt der Braunschweigischen Stiftung, die sowohl die vorausgehende Tagung als auch diese Publikation unterstützt hat.

