

Ich unterschreibe, also bin ich

Die Signatur als Authentifizierungsstrategie in der Kunst der Gegenwart und im Design

Projektbericht

Nicht selten haben Künstlerinnen und Künstler den Versuch unternommen, die Signatur selbstreflexiv, ironisch, als mehrdeutiges Bildzeichen, als Metaerzählung oder als Subtext einzusetzen – und damit ihre Glaubwürdigkeit in Frage zu stellen. Dass die Signatur im 20. und 21. Jahrhundert zahlreiche selbstreflexive und institutionenkritische Aspekte aufweist, lässt sich an der Art und Weise, wie Marcel Duchamp, Andy Warhol, Eva Hesse oder Dragset & Elmgreen sie eingesetzt haben, aufzeigen. Die Signatur wird daher von mir im Rahmen meines Projekts als ein selbstreferentielles ästhetisches Phänomen gedeutet, das diverse Möglichkeiten zur autorschaftlichen Selbstinszenierung und zur Kommentierung von künstlerischen Schaffensprozessen eröffnet. Dem korrespondiert eine Kunstwissenschaft, die unter Berücksichtigung der Verschiebung der Parameter, die aus Roland Barthes' und Michel Foucaults Überlegungen zum „Tod des Autors“ resultiert, Autorschaftsmodelle und Authentifizierungsstrategien kritisch hinterfragt. (Abb. 1)

Des Weiteren verfolge ich im Rahmen meines Projekts die Spur, inwieweit die Unterschrift etwas visualisiert, das ein Künstler, eine Künstlerin nicht willentlich beeinflussen kann. Das Schriftbild zeugt von Stimmungen, vom

Atemrhythmus und von der Herzfrequenz der Schreibenden; es verbindet den Künstler mit dem Kunstwerk, den Körper mit dem Objekt. Angesiedelt im Zwischenraum zwischen dem Intentionalen und dem Unbewussten, dem Fixierten und dem Performativen, dem Lesen und dem Sehen ist die Signatur ein arbiträres Zeichen – und somit ein ideales Forschungsfeld für intermediale und paratextuelle Studien.

Auch die juristische Dimension soll nicht unberücksichtigt bleiben, denn schließlich ist sie der Grund dafür, dass sich seit Jahrhunderten im Großen und Ganzen an der Signierpraxis in der Kunst wenig geändert hat. Zeitgenössische Künstlerinnen und Künstlerinnen, ob Neo Rauch, Gerhard Richter, Thomas Demand oder Cindy Sherman, signieren ihre Produktionen traditionell auf der Vorder- oder Rückseite. Mit ihrer Unterschrift, sei sie in Bleistift, Filzstift, Kugelschreiber, Acryl- oder Ölfarbe hinterlassen, rekurrieren sie auf ein singuläres Ereignis, den einmaligen Moment des eigenhändigen Schreibens zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort. Auf diese Weise besiegeln sie mit ihrer Signatur eine Art von Vertrag. Dieser Vertrag wird zwischen dem Künstler bzw. der Künstlerin und der Gesellschaft im performativen Akt des Un-

Professor Dr. Annette Tietenberg war von April bis September 2014 Alfred Krupp Senior Fellow. Sie ist Professorin für Kunstwissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.



Annette Tietenberg studierte Kunstwissenschaft und Neuere deutsche Philologie. Promoviert wurde sie an der TU Berlin zur Rezeptionsgeschichte der amerikanischen Künstlerin Eva Hesse. Von 1996 bis 2001 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der UdK Berlin; zudem (co-)kuratierte sie zahlreiche Ausstellungen. Es folgten Lehraufträge und eine Vielzahl von

Gast- und Vertretungsprofessuren. Seit 2007 ist sie Professorin für Kunstwissenschaft mit dem Schwerpunkt Kunst der Gegenwart an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Authentifizierungsstrategien in Kunst und Design, Kunst und Design im Weltraumzeitalter, interkulturelle Transfers von Muster und Ornament.

Kurzvita

»Die Signatur als Authentifizierungsstrategie in der Kunst der Gegenwart und im Design

Für die Kunstgeschichtsschreibung war und ist die Signatur ein wichtiges Instrumentarium für Zuschreibungen. Dies lässt sich an der Vielzahl von Signatur- und Monogrammkatalogen ablesen. Die Unterschrift des Künstlers bzw. der Künstlerin dient dabei als Indiz in der Argumentationskette eines Echtheitsnachweises. Ergänzend hierzu erforsche ich die Signatur im Kontext von Autorschaftsmodellen in der zeitgenössischen Kunst und im Design. Denn im 20. und 21. Jahrhundert ist die Künstlersignatur weit mehr als eine tradierte Beglaubigungspraxis: Künstlerinnen und Künstler setzen Signaturen gezielt als Authentifizierungsstrategie ein. Mithilfe von Verschiebungen, Ironisierungen und Poetisierungen verwandeln sie die Signatur in ein Medium, das sprachliche Kommentierungen, selbstreflexive Äußerungen und institutionenkritische Randbemerkungen zulässt. Im Kontext des Designs hingegen verweist die Signatur auf

eine bislang noch kaum reflektierte Interdependenz von Serienproduktion und Autorschaft. Die Signatur, einst in der Kunst Garant von Einmaligkeit und Zeichen eines Anwesend-Gewesen-Seins in einem vergangenen Jetzt, wird im Design mit Hilfe von Gussformen, Pressen, Stanzen, Plottern und Webmaschinen in beliebiger Anzahl vervielfältigt und Gegenständen aufgedrückt, eingraviert und implementiert – selbst dann noch, wenn ihre ‚Schöpfer‘ selbst bereits das Zeitliche gesegnet haben. Damit sollen Plagiate unterbunden oder zumindest erschwert werden. Doch das ist es nicht allein. Die reproduzierbare Signatur ist Sinnbild jener Paradoxie, die mit der industriellen Revolution Einzug gehalten hat. Wiewohl selbst ein Produkt der Wiederholung, beharrt die vervielfältigte Unterschrift darauf, dass es einen Ursprung und etwas Einmaliges gegeben hat. Quad erat demonstrandum.

Fellow-Projekt



Soweit zur Kunst. Wie aber sieht es im Bereich des Kunsthandwerks und des Designs aus? Im Umfeld des Kunsthandwerks bescheinigen Signaturen, die mit Hilfe von Techniken wie schablonengesetzten Gravuren, Ätzmärken oder Stempelmarken hinterlassen werden, die Herkunft. So ist in die Unterseite einer in Murano gefertigten Vase die Signatur des Firmengründers, Archimede Seguso, eingraviert. Die Unterschrift ist in diesem Falle nicht Zeichen individueller schöpferischer Leistung, denn sowohl der Name des Entwerfers als auch der des Glasmachers werden uns vorenthalten. Vielmehr wird mit dem Familiennamen angezeigt, dass die Familientradition von der nachfolgenden Generation unverändert fortgeschrieben wird, wir es mithin zwar mit einem Unikat zu tun haben, jedoch mit einem, das seine Form, seine Färbung und seine Beschaffenheit dem kollektiven Erfahrungshorizont in einem traditionellen Handwerksbetrieb zu verdanken hat. Die Signatur ist, dem Semiotiker Charles Sanders Peirce zufolge, ein konventionales Zeichen. Signatur und Marke fallen in eins. (Abb. 2)

Als indexikalisches Zeichen eingesetzt, verwandelt die Signatur hingegen ein Serienobjekt in ein Unikat. Diesen Effekt wusste bereits der britische Porzellanhersteller Josiah Wedgwood zu schätzen, der um 1770 pressbares Steingut auf den Markt brachte. Um die anfangs gering geschätzten Surrogate zu adeln, animierte Wedgwood den ‚namhaften‘ Künstler John Flaxman dazu, die so genannte Creamware und Jasperware antikisierend zu entwerfen und nach Fertigstellung zu signieren, mithin eigenhändig zu attestieren, dass es sich unbestritten um ‚authentische‘ Kunstwerke handele, auch wenn der Künstler bei der Herstellung der Gegenstände selbst nicht Hand angelegt hatte. Da ihnen die Künstler-signatur eingeschrieben war, rückten die maschinell gefertigten Vasen und Medaillons von

Wedgwood in den Status von Kunstwerken ein. Um mit Peirce zu sprechen: Sie erfahren dadurch eine Wertsteigerung, dass ihnen „eine Konfrontation des Körpers einer Person mit dem Körper der Welt“ eingeschrieben war.

Kommen wir nun zu einem in der Gegenwart besonders häufig auftretenden Fall: Eine aus einem maschinellen Reproduktionsprozess hervorgegangene Signatur kennzeichnet ein aus einem maschinellen Reproduktionsprozess hervorgegangenes Objekt, sei es eine Tasche, einen Schuh, eine Zahnbürste oder einen Gürtel. Der Designer, die Designerin hat das Objekt, das mit seiner oder ihrer Signatur markiert ist, nie berührt. Von einer „Konfrontation des Körpers einer Person mit dem Körper der Welt“ kann mithin nicht die Rede sein. Wie wäre eine solche „Spur von individueller Schöpferkraft“ zu beschreiben, wenn nicht als Sinnbild jener Paradoxie, die seit der industriellen Revolution der Konzeption von Subjektivität innewohnt?

Mit Hubert Locher lässt sich – auf Walter Benjamin rekurrend – nachweisen, dass das Original in der Kunst erst dann eine Aufwertung erfahren hat, als durch das Aufkommen von bildgebenden Techniken wie Holzschnitt, Kupferstich und Kaltnadelradierung Reproduktionen von Kunstwerken gehandelt wurden und in Büchern zu kursieren begannen. So begegneten Künstler wie Albrecht Dürer und Auguste Rodin der Möglichkeit, Kunstwerke in größeren Auflagenzahlen herzustellen, gleichermaßen mit der Strategie, mit ihrer Signatur eine indexikalische Spur des Anwesend-Gewesen-Seins in der Negativform – der Druckplatte bzw. der Gussform – zu hinterlassen. Damit verweist, wenn auch gespiegelt und von ihrem materiellen Träger getrennt, die in der Reproduktion sichtbare Schriftspur noch immer auf einen „Äußerungs-Ursprung“, ein singuläres Ereignis, einen performativen



Abb. 2: Eingravierte Signatur, Vase, 1980er Jahre, Glas, Hersteller: Seguso, Murano.

Akt, den einmaligen Moment des eigenhändigen Schreibens zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort.

Wie wären dann die mechanisch reproduzierten Signaturen von Designern wie Verner Panton, Luigi Colani oder Karim Rashid semiotisch zu fassen? Auch diese Signaturen rekurren auf einen zurückliegenden performativen Akt; aus einer flüchtigen Geste, dem Schreiben mit der Hand, ist eine manifeste Spur geworden. Nur lassen die derart markierten Objekte keine Rückschlüsse darauf zu, was einst vom Designer signiert wurde. War es ein Vertrag mit dem Hersteller? Ein Brief? Eine Zeichnung? Zwischen der Hand des Designers und dem materiellen Objekts hat es nie eine Verbindung gegeben, nicht einmal eine mittelbare wie in der Druckgrafik und im Bronzeguss. In beliebig hoher Auflage kann eine solche, von jeg-

Abb. 1: Thilo Droste, Unter Freunden, 2008, 26 Aquatinta-Radierungen, je 25 x 25 cm, Aufl. 7 Ex.; Abdruck mit Genehmigung des Künstlers, ©VG Bild

terzeichnens geschlossen. Dadurch kann sich ein Galerist oder eine Sammlerin der Urheberschaft – und damit auch der Originalität eines Kunstwerks – sicher sein und gefahrlos Handel treiben oder investieren. Die eigenhändige Unterschrift garantiert somit im Kunstbetrieb nach wie vor Authentizität, auch wenn diese im digitalen Zeitalter in der Kunsttheorie vielfach dekonstruiert wurde.



Abb. 3: Eileen Gray, Adjustable Table (E 1027), Entwurf 1927. Hersteller: ClassiCon GmbH. Höhenverstellbarer Beistelltisch aus verchromtem Stahlrohr, Tischplatte Kristallglas klar. Produktion autorisiert durch: The World Licence Holder Aram Designs Ltd, London. Foto: ClassiCon GmbH, München.

licher materiellen Verbindung losgelöste Signatur mit Hilfe von Pressen, Stanzen, Plottern und Webmaschinen vervielfältigt und einem Objekt aufgedrückt, eingepreßt, aufgestanzt, appliziert, eingewebt, angeheftet, eingraviert und implementiert werden. (Abb. 3)

Ja, es geht hier vorrangig um Rechtsansprüche, um die Frage, welche Unternehmen legitimiert sind, bis heute im Namen von abwesenden, aber zeichenhaft anwesenden Designerinnen und Designern wie Eileen Gray, Le Corbusier, Marcel Breuer, Colani, Karim Rashid, Verner Panton, Gaetano Pesce und Charles Eames wertvolle ‚originale‘ Design-Objekte zu re-edieren und wer kostengünstig ‚illegitime Repliken‘, die keine solchen Signaturen tragen, auf den Markt wirft. Die strategische Funktion ist klar. Aber was für eine Art von Zeichenhaftigkeit resultiert daraus? Eines ist sicher: Signaturen wie diese können nicht mehr als Indexzeichen gelesen werden. Angesiedelt am Wendepunkt von geschriebenem Zeichen (signe) zu bleibendem Zeichen (marque) sind sie konforme Schriftkörper der Macht, juristische Schriftbilder einer Autorisierung, eine mahnende trace instituée, dazu erfunden worden,

Enteignung und geistigen Diebstahl zu verhindern. Aber gerade weil ihnen durch die Anmutung des Handgeschriebenen ein Hauch des Authentischen anhaftet, gerade weil sie paradoxerweise mit sich selbst identisch und Zitat zugleich sind, scheint in der reproduzierten Signatur, wenn sie neben der Seriennummer, dem Schriftzug oder der Marke eines Herstellers platziert ist, ein Nachbild des im Verschwinden begriffenen Subjekts auf. Im ‚Designieren‘ wird der Designer, der im Auftrag von Unternehmen arbeitet, der technologischen, materiellen und maschinellen Faktoren Rechnung trägt, der wissenschaftlichen, ökonomischen, ästhetischen und ethischen Interessen dient, der Marktanalysen und Machbarkeitsstudien berücksichtigt, der sich, kurz gesagt, professionell in arbeitsteilige Prozesse einzuwickeln hat, zu einem Widersänger des Künstlers, wie er sich im Europa der Frühen Neuzeit herausbildete. So möchte ich vorschlagen, die reproduzierte Signatur im Design als einen Übergang, als eine doppelte Schrift, als ein Verfahren zu lesen, das es erlaubt, den provisorisch und strategisch „alten Namen“ des Künstlers beizubehalten und zugleich eine neue Ordnung, eine Ordnung industrieller Reproduktion, ins Bild zu setzen.

Das sechsmonatige Fellowship am Alfred Krupp Wissenschaftskolleg hat es mir ermöglicht, aus der Fülle des Materials eine plausible Auswahl an exemplarischen Beispielen zu treffen und meine Überlegungen zur Signatur zu vertiefen und zu strukturieren. Dafür bin ich außerordentlich dankbar. Zudem konnte ich das mit der Signatur verbundene Thema ‚Original‘ und ‚Reproduktion‘ sowie das Prinzip der Wiederholung in der Kunst auf eine Untersuchung von Ausstellungskopien ausdehnen, wobei es mir insbesondere um die Rolle geht, die der Fotografie bei der Anfertigung von Objekten zukommt, die speziell zu Ausstellungszwecken realisiert werden, ohne den

Anspruch zu erheben, ein ‚Original‘ von der Hand eines Künstlers, einer Künstlerin zu sein.

All dies wäre ohne die großzügigen Spielräume, die mir das Alfred Krupp Wissenschaftskolleg eröffnet hat, völlig undenkbar gewesen, zumal ich als Vizepräsidentin der Hochschule für Bildende Künste/HBK Braunschweig mit der Abfassung des Hochschulentwicklungsplans und dem Abschluss von Zielvereinbarungen der Hochschule mit dem Ministerium betraut war. Die einzigartige Mischung aus Rückzug und Tagungsort, die es den Fellows am Alfred Krupp Wissenschaftskolleg erlaubt, das Gelesene, Gedachte und Geschriebene mit wohlgesonnenen Kolleginnen und Kollegen am Kolleg und an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität zu diskutieren, in Themen und Methoden anderer Disziplinen Einblick zu nehmen und am gesellschaftlichen Leben in Greifswald teilzuhaben, ist ein kostbares Gut. Mein Respekt, meine Bewunderung und mein Dank gelten der Direktorin Professor Dr. Bärbel Friedrich

Tietenberg, Annette: Die ‚wahren Bilder‘ des Gottfried Lindauer. Von Medienwechseln und Wiederholungsmustern. In: Gottfried Lindauer. Ausst.Kat. Alte Nationalgalerie Berlin. Hrsg. von Udo Kittelmann/Britta Schmitz. Köln 2014. S. 50–59.

Tietenberg, Annette: Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion? Mit Beiträgen von Nike Bätzner, Marcus Becker, Michael Falser, Kai-Uwe Hemken, Joseph Imorde, Christiane Meyer-Stoll, Volker Rattemeyer, Ulf Tschirner u.a. Böhlau Verlag, Wien/Köln 2014. (Herausgeberin)

und dem Wissenschaftlichen Geschäftsführer Dr. Christian Suhm für die vielen anregenden Tagungen, Gespräche und Fellow-Lectures sowie den unverzichtbaren Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Kollegs – genannt seien hier Christin Klaus, Dr. Rainer Cramm, Katja Kottwitz, Siri Hummel, Robert Lehmann und Lars Rienow – für die wertvolle Unterstützung. Sie alle haben mit großem persönlichen Engagement, ausgeprägtem Verantwortungsbewusstsein, Klugheit, heiterer Gelassenheit und hoher Professionalität eine Atmosphäre des Respekts und der gegenseitigen Anerkennung zu verbreiten vermocht, die ich an Hochschulen leider allzu oft vermissem und die Ihresgleichen sucht. Als ebenso erhellend wie sprechend möchte ich daher den Titel des letzten Vortrags bezeichnen, den ich im Rahmen meines Fellowships am Kolleg besuchen durfte: „Das verlorene Paradies“. Mögen noch viele Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler in diesem Paradies die Früchte ihrer Arbeit ernten dürfen.

Tietenberg, Annette: Kreativ wohnen. Von der Vorbildfunktion der Interieurfotografie. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. H. 132/2014, S. 15–24.

Tietenberg, Annette: Original or Reproduction? The Signature as an Authentic Strategy in Design. In: CIHA-Kongressbericht. Nürnberg 2014, S. 162–165.

Tietenberg, Annette: Die Signatur als Authentifizierungsstrategie in der Kunst und im Autorentdesign. In: Authentizität/Wiederholung: Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes. Hrsg. von Uta Daur. Bielefeld 2013, S. 19–34.

Ausgewählte
Veröffentlichungen