

Zur Thematik der Authentisierung von Werken Franz Wests

Inhalt

1. Grundsätzliches
2. Zum Werk- und Autorenbegriff bei Franz West
 - 2.1 „Was ist ein Autor?“ – Wests Teilhabe an einem Diskurs der Postmoderne
 - 2.2 Passstücke
 - 2.3 Möbel
 - 2.4 Skulpturen
 - 2.4.1 Außenskulpturen aus Metall und Epoxydharz
 - 2.5 Arbeiten auf Papier und Karton
 - 2.5.1 Ironisierung von Glücksversprechen
 - 2.5.2 Kommentare zum Kunstbetrieb, Signaturalismen
 - 2.5.3 Die Rezeption von Kunst als Thema von Wests Arbeiten auf Papier und Karton
 - 2.6 Bilderwände, Installationen
 - 2.6.1 Integration von Werken anderer Künstler
 - 2.7 Fazit und Schlussfolgerungen
 - 2.7.1 Zu Wests Integration von Fälschungen in sein eigenes Schaffen
3. Zur Thematik der Fälschungen nach Franz West
 - 3.1 Ausgangslage – Zur Dokumentation des Schaffens von West
 - 3.2 Erste Hinweise auf Fälschungen
 - 3.3 Anzeige und Untersuchungen durch die Kriminalpolizei
 - 3.4 Untersuchungen durch das AFW
 - 3.5 Der verdächtige Sammler und seine Version der Geschichte
 - 3.6 Authentizitätsblätter (ABC Beurteilungen)
 - 3.7 Nicht getroffene Entscheidungen
 - 3.8 Unterstellungen und Verleumdung Wests
 - 3.9 Wests publiziertes Statement zu den Fälschungen
4. Authentisierung nach dem Tod von Franz West
 - 4.1 Weitergeführte Recherchen
 - 4.2 Kriterien der Authentisierung, Aussagen des Künstlers
 - 4.3 Nachsatz

1. Grundsätzliches

Es zählt zu den Aufgaben jedes Künstler_innen-Archivs, Fragen nach der Authentizität von Werken, die mit dem Namen des jeweiligen Künstlers oder der Künstlerin in Verbindung gebracht werden, zu beantworten. Dem stellt sich auch das Archiv Franz West (AFW), was im Falle dieses Künstlers allerdings eine besondere Herausforderung darstellt.

Dies hängt zunächst mit einer Unsicherheit hinsichtlich der Qualität des eigenen Schaffens zusammen – etwas, das West mit vielen Künstler_innen teilt, bei ihm aber besonders ausgeprägt war. Schon allein deshalb fiel ihm die Beantwortung der Frage, ob ein Werk von ihm stamme, nicht immer leicht und er konnte seine diesbezüglichen Meinungen auch ändern. Dem AFW stellt sich somit die Aufgabe, neben und zusätzlich zu den Ergebnissen der Befragungen des Künstlers, die Authentizität von Werken auch aufgrund zahlreicher anderer Kriterien zu prüfen.

Hinzu kommt Wests spezifisches Verständnis des Werk und Autorenbegriffs, das es ihm erlaubte, Werke anderer Schöpfer in sein eigenes Schaffen zu integrieren, was in einigen Fällen auch die Inklusion von Fälschungen mit sich brachte. In besonderer Weise bedarf es bei ihm daher eines differenzierten Denkens beim Umgang mit Fragen der Authentizität, dessen Basis ein differenziertes Verständnis seines Werk- und Autorenbegriffs zu sein hat. Daher wird dieser hier zunächst dargelegt, bevor auf die Thematik der Fälschungen nach seinen Werken eingegangen wird.

2. Zum Werk- und Autorenbegriff bei Franz West

2.1 „Was ist ein Autor?“ – Wests Teilhabe an einem Diskurs der Postmoderne

Die Auseinandersetzung mit dem Kunst- wie auch dem Autorenbegriff ist ein wesentlicher Aspekt im Schaffen von Franz West, womit er an einem Diskurs teilnimmt, der ab den 1960er-Jahren zunehmend an Bedeutung gewann.

Nach einer langen Geschichte einander ablösender, immer wieder anderer Vorstellungen und Definitionen, was Kunst sei, setzte sich mehr und mehr die Überzeugung durch, dass es auf diese Frage keine eindeutige und vor allem keine allgemeingültige Antwort geben kann. Zu verschiedenen Zeiten und in jeweils anderen Kontexten sowie abhängig von Ihren jeweiligen Autor_innen definiert sich Kunst immer wieder neu und erfüllt immer wieder andere Funktionen. Diese Einsicht führte in logischer Konsequenz zu Überlegungen, was überhaupt ein Autor / eine Autorin sei und im Weiteren, inwiefern diese nicht nur den jeweiligen Kunstbegriff, sondern auch die Wirkung und Bedeutung ihrer Schöpfungen bestimmen können. Letzteres wiederum lenkt den Blick auf die Rezipient_innen und deren Rolle bei der Bedeutungserzeugung.

Nicht von ungefähr wurde diese Fragen im Diskurs der sogenannten „Postmoderne“ (nach 1960) aktuell, als man begann, die Sicherheiten und Postulate des High Modernism zu hinterfragen. Hatte letzterer Künstlerhero_innen als Bedeutungsgeber_innen ihrer Schöpfungen zelebriert und die Rezipient_innen auf die Rolle von Aufnehmenden beschränkt, fand nun ein Umdenken statt. Diesbezügliche Schlüsseltexte stammen von Umberto Eco (*Das offene Kunstwerk*, 1962), Roland Barthes (*Der Tod des Autors*, 1967) und Michel Foucault (*Was ist ein Autor*, 1969). Von der Semiotik beziehungsweise der Literatur und Philosophie kommend läuteten diese Autoren einen Paradigmenwechsel ein, demzufolge der Akt der Wirkungs- und Bedeutungserzeugung in viel höherem Maße, als bis dahin gesehen, bei den Rezipient_innen und weniger beim Schöpfer eines Werkes anzusiedeln ist.

Diese Umkehrung beziehungsweise zumindest Verlagerung oder Neuaufteilung des Prozesses der Bedeutungsgebung gibt nicht nur den Rezipient_innen, sondern auch dem Kunstwerk eine andere Funktion. Es ist nicht mehr per se Träger von Bedeutung beziehungsweise deren Emanator, sondern Auslöser von Erfahrungen der jeweiligen Rezipient_innen, die immer wieder eine andere sein werden, wodurch auch immer wieder andere und neue Bedeutungen entstehen können.

Insbesondere seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts bestimmt diese Auffassung vermehrt die Ansätze vieler Künstler_innen wie auch den Diskurs über Kunst. Sie befördert partizipative Herangehensweisen, also Werke die ein aktives Interagieren der Rezipient_innen mit dem Werk verlangen (oder zumindest anbieten), sei es das Erfahren räumlicher Situationen oder sogar ein physisches Hantieren mit Objekten der Kunst. Mit dieser neuen Funktion eines Werks wird auch die schöpferische Leistung des Künstler_innen-Individuums beziehungsweise -Genies (etwas) aus dem Scheinwerferlicht genommen und dem Werk der Anspruch auf eine Aura abgesprochen. Unter anderem führt dies zu un-auratischen Präsentationsformen wie einem engen Nebeneinander von Werken in Bilderwänden oder Rauminstallation oder einem lapidaren Andie-Wand-Pinnen ungerahmter Werke, welche die Bedeutung der Einzelschöpfung nivellieren und deren jeweiligen Gehalt, also ihre Aussage, Wirkmöglichkeit und Bedeutung als immer nur eine unter mehreren Möglichkeiten betonen.

All diese Kriterien treffen in hohem Maße auf den Ansatz von Franz West zu. Seine Werke konterkarieren den Autorenkult, ja formulieren ein explizites Statement gegen den heroischen Geniebegriff des High Modernism mit seinen (überwiegend männlichen) Künstlerstars, die in vielen Fällen sehr genau festlegten, was unter Kunst zu verstehen sei und wie diese – will heißen Ihre eigenen Hervorbringungen ! – zu rezipieren wären.

Dem setzt er eine Kunst entgegen, die weder ihren Autor zelebriert, noch Vorgaben zu deren Aufnahme macht. Vielmehr sind seine Werke stets trigger, also Ansatzpunkte für eigene Erfahrungen, Reflexionen oder Deutungen ihrer Rezipient_innen, genau im Sinne von Barthes (im Feld der Literatur formulierter) Überzeugung, dass nicht der Autor / die Autorin (alleine), sondern in hohem Maße die Leser_innen den Sinn produzieren und zwar beim wiederholten Lesen einen jeweils anderen. West begreift die Reaktionen der Rezipient_innen sogar dezidiert als integrale Werkbestandteile. Seine Werke erfüllen ihre Funktion nur im Dialog mit einem Gegenüber, die Schöpfung des Künstlers ist lediglich ein Teil, der einer Ergänzung bedarf.

Der von West intendierte Dialog mit seinen Werken kann auf der physischen, psychischen, mentalen und intellektuellen Ebene stattfinden.

2.2 Passstücke

Ab 1974 entstehen Wests *Passstücke*, skulpturale Gebilde, mit denen die Rezipient_innen primär auf einer physischen Ebene interagieren können und zwar ohne jegliche Vorgaben, frei nach jedermanns Belieben. Niemandem soll etwas aufgedrängt werden. Das Kunstobjekt ist Ausgangspunkt und Stimulus für Erfahrungen, ein Behelf zur Erzeugung und Wahrnehmung von Situationen und den jeweils damit verbundenen Befindlichkeiten.¹ Es ist ein Grundgedanke Wests, dass letztere entscheidend durch die jeweiligen Objekte bestimmt werden, mit denen wir in Kontakt kommen, ebenso wie durch die Umgebungen und Kontexte, in denen wir uns zu verschiedenen Zeiten aufhalten. Dementsprechend sind sie in ständigem Wandel. Das jeweilige Erleben von Befindlichkeiten begreift West jedoch als einzigen Modus, in dem wir die Welt erfahren können – und stellt sich damit gegen Postulate, wonach ein überindividuell bestehendes „Sein“ erfahren werden könne.

2.3 Möbel

West's Möbel sind insofern eine Weiterentwicklung des *Passstücke*-Konzepts, als auch sie Objekte sind, mit denen der Körper in direkten physischen Kontakt kommt. Sie können ebenfalls in einer von den Rezipient_innen frei zu wählenden Form benützt werden, wenngleich die Optionen dafür geringer sind, als bei den *Passstücken* und auch die freie Ortswahl nicht in gleicher Weise einfach zu bewerkstelligen ist. Aber auch deren jeweilige (und jeweils andere) Benutzung in diversen Umgebungen und zu verschiedenen Zeiten beeinflusst die jeweilige (und jeweils andere) Befindlichkeit der jeweiligen Rezipient_innen – und damit die jeweilige (und jeweils andere) Welterfahrung.

Zudem bieten West's Möbelskulpturen Orte für einen Dialog der Rezipient_innen untereinander.

2.4 Skulpturen

Neben den *Passstücken* und Möbeln, die zur physischen Interaktion einladen, entstehen ab den 1980er-Jahre Skulpturen, mit denen der Dialog nur auf der mentalen und/oder intellektuellen Ebene stattfinden kann.

Ein frühes Beispiel sind die *Reflektoren*, eine weniger bekannte Werkgruppe aus der ersten Hälfte der 1980er-Jahre – relativ kleine (und in der Regel von anderen Künstler_innen bemalte) skulpturale Gebilde, die als Anknüpfungspunkt für ein Gespräch dienen können, wie ein vom Künstler auf Zetteln mitgelieferter Begleittext erläutert. Man kann diese besonders leicht transportablen Stücke etwa auf einen Kaffeetaisch legen, um über sie eine Konversation in Gang zu bringen.

Ab Mitte der 1980er Jahre entstehen *Legitime Skulpturen* (wie sie West in einer ersten Ausstellung 1986 nannte), die weder zur physischen Benutzung noch zum Transport durch die Rezipient_innen gedacht, sondern statisch (teilweise sogar auf Sockeln) platziert sind. Auch sie begreift West nicht als autonome Werke, die rein kontemplativ zu betrachten oder deren inhärente Message zu entziffern wäre. Wiederum sollen sie Auslöser für jeweils eigene Erfahrungen und Lesweisen ihrer Rezipient_innen, somit deren immer wieder neuen Dialog mit dem Objekt, sein.

Stimuli dafür bieten die informellen Qualitäten der Arbeiten, die in besonderer Weise dazu geeignet sind, Assoziationen anzuregen, (wobei West stark mit der Physiognomisierungs-Tendenz spielt). Hinzu kommen sprachliche Beigaben. Dies können Titel sein, sehr oft aber sind diesen Skulpturen auch (teilweise kryptisch anmutende) Texte in verschiedener Form² als integrale Werkteile zur Seite gestellt, welche den Dialog mit den Rezipient_innen in Gang bringen können.

2.4.1 Außenskulpturen aus Metall und Epoxydharz

Die großen Außenskulpturen aus Metall oder Epoxydharz nehmen eine Position zwischen Skulptur und Möbel ein. Sie zeichnen sich ebenfalls durch Formen aus, die in besonderer Weise zu Assoziationen einladen, wobei Ihr formales Repertoire nicht das Informelle ist, sondern elementare (jedoch nie exakte!!) stereometrische Formen, darunter Eiformen und Kugeln aber auch *Wuuste*, wurstähnliche Gebilde, die in sich verschlungenen oder verknotet sein können.

Wieder gibt es in vielen Fällen Assoziationen anregende sprachliche Beigaben. Zudem können einige dieser Skulpturen als Sitzgelegenheiten benutzt und derart wieder körperlich in Gebrauch genommen werden.

2.5 Arbeiten auf Papier und Karton

Wests Überzeugung, wonach die Erfahrung einer jeweiligen Befindlichkeit die einzig mögliche und ständig im Wandel befindliche Weltwahrnehmung sein kann und diese stark durch unsere Interaktion mit Objekten und Umgebungen bestimmt wird, unterliegt auch seinen Arbeiten auf Papier. Befindlichkeiten werden hier einerseits hergestellt und andererseits die Glücksversprechen der Medien- und Werbewelt (zynisch) kommentiert.

Ein weiteres wesentliches Thema dieser Werkgruppe ist die in Wests Schaffen durchgehend präsente Frage, was ein Kunstwerk ist beziehungsweise vermag und was den Künstler / die Künstlerin ausmacht.

2.5.1 Ironisierung von Glücksversprechen

Schon Wests allerfrüheste Zeichnungen und Aquarelle (aus der Zeit zwischen 1970 und 1973) zeigen überwiegend vereinzelte Personen, die sich tatenlos und kontaktarm schlicht und einfach in (oft enigmatischen) Situationen wie auch an Sehnsuchtsorten „befinden“.

Um 1974, in etwa gleichzeitig mit den ersten *Passtücken*, beginnt eine Werkserie, die bereits Auslöser für eigene Erfahrungen der Rezipient_innen offeriert. Sie konfrontiert mit (teils durch diverse eingearbeitete Materialien strukturierten) monochromen Flächen in jenen tristen Farben, die Wests unmittelbare Lebensrealität im Wien der 1970er-Jahre bestimmten und sich „auf das Gemüt“ schlagen, wie „Amtstubengrün“, oder das „Kackebraun“, in dem viele Türen gestrichen waren. Mitunter sind auf solche Oberflächen jene „herzigen Pickerln“ (Aufkleber) appliziert, die man an diversen Orten im Wohnbereich oder auf Gegenstände des täglichen Bedarfs klebte, um dieser Tristesse eine „fröhliche Stimmung“ entgegen zu setzen.

Darauf folgen jene Blätter der 1970er-Jahre, in denen West die Glücksversprechen der Konsumwelt „aufs Korn nimmt“ beziehungsweise skeptisch und kritisch beäugt, indem er Seiten aus Illustrierten, oder Werbung in Form von Postwurfzetteln, die „glückliche“ Menschen beziehungsweise verlockende Konsumartikel

zeigen, übermalt oder mit Buntpapier beklebt. Hierzu zählen auch Blätter, die sich mit „den Freuden“ der Sexualität befassen. Nicht ohne Humor relativiert, ja verhöhnt West all diese Glücksverheißungen, indem er die Sujets durch seine Eingriffe isoliert und damit „vorführt“, sie dabei teilweise auch verändert oder durch Verzierung und damit Überhöhung der Lächerlichkeit preisgibt und zudem gelegentlich süffisante Kommentare ins Bild schreibt.

Ein humorvoll-subversiver Kommentar zu den (angeblichen) Wonnen übersteigter Sexualität ist auch Thema einer Serie von Blättern *im Aktionismusgeschmack*, in denen West explizit auf Otto Muehl und dessen Kommune – in der freie Sexualität praktiziert wurde – Bezug nimmt. Indem er deren Sex-Besessenheit (und andere Tabubrüche wie zur Schau gestelltes Pissen) ins Lächerliche zieht, wird gleichzeitig die Bedeutung Muehls relativiert – eines damaligen Insider-Heroen der Wiener Kunstszene und aufgrund seiner skandalisierten Aktionen bereits prominenter Bürgerschreck, der sich als Genie und Guru gerierte.

2.5.2 Kommentare zum Kunstbetrieb, Signaturalismen

Die Frage was Kunst sei und wie sie sich definiert und damit auch, was den Künstler ausmacht, beziehungsweise wer und aus welchem Grund in diesem Bereich ein erfolgreicher Player ist, durchzieht Wests Schaffen.

Schon ein Blatt aus dem Jahr 1972 zeigt die seinerzeitigen Heroen der Wiener Szene – schematisierend in Wests damaligem Stil gezeichnet, deren Namen jeweils darunter geschrieben. In späteren Blättern der 1970er-Jahre werden Künstlernamen alleine ins Bild gesetzt.

Später entstehen die sog. *Signaturalismen*, Blätter auf denen West Unterschriften von Persönlichkeiten der Kunstszene „sammelte“. Hier geht es noch um mehr, thematisiert er damit auch, was den Wert eines Werkes zwar nicht zur Gänze ausmacht, aber doch erhöht, ebenso wie – und das ist im Zusammenhang mit der Fälschungsthematik von enormer Wichtigkeit – den Authentizitätsbegriff.³

Und West hat auch mit seiner eigenen Unterschrift zeitlebens „gespielt“. Er hat sie mehrfach verändert, sowohl, was den Namen anbelangt – den er zunächst von Zokan, dem Namen seines Vaters, auf West, den Mädchennamen seiner Mutter, änderte – als auch den Schriftduktus, der sehr unterschiedlich ausgeführt sein konnte, darunter ausgesprochen manierierte Varianten. Hinzu kommen unkonventionelle Formulierungen bei seinen Signaturen, wie beispielsweise „Made by FW“, als zynisch-subversiver Kommentar zum Warenwert der Kunst.

Besonders interessant ist ein Blatt, in dem sein regelmäßig wiederholter Namenszug die Bildfläche füllt. Er ist hier nicht Signatur, sondern Sujet und Tool, mittels dessen er sich in die Riege der Berühmtheiten hineinreklamiert. Gleichzeitig kann man dies als humorvoll-augenzwinkernde Überaffirmation der Authentizität lesen, deren Relevanz für das Kunstwerk und seine Wirkmöglichkeiten er so zur Diskussion stellt.



Viele seiner Überarbeitungen von Zeitschriftenseiten der 1970er-Jahre ließ er – wie er sagte – „aus Prinzip“ – unsigniert.⁴

Seine Blätter *im Aktionismusgeschmack* sind signiert, doch „spielt“ er hier mit den Datierungen. Sie können etwa 1976-74 – also zeitlich verkehrt herum – lauten, wobei sich die Frage stellt, ob er an Blättern wie diesem wirklich zwei Jahre gearbeitet hat. Vielmehr ist wohl von einem bewussten inhaltlichen Verwirrspiel auszugehen, mittels dessen West jene Tools des Kunstbetriebs, die Autorität, Bedeutung, Wert und nicht zuletzt Authentizität (!!) geben, subversiv kommentiert und ebenso konterkariert, wie die Verheißungen und Werte der Konsum- und Medienwelt.

Als er in späteren Jahren wiederholt um Nachsignaturen gebeten (beziehungsweise in vielen Fällen gedrängt!) wurde, hat er stets das Datum der Nachsignatur geschrieben und nie das Entstehungsdatum, eine Praxis, die ebenfalls zu Verwirrungen und Missverständnissen Anlass geben kann. Wenn er gebeten wurde, *Passstücke* nachträglich zu signieren (obwohl er diese ursprünglich nie signiert hatte), hat er bisweilen in subversiver Weise die Unterschrift so groß und deutlich sichtbar darauf gesetzt, dass sie zu einem dominanten Sujet wurde.



Mit all dem nimmt West an einem in den 1980er-Jahren international geführten Diskurs teil, welcher angesichts der Flut der Bilder die Bedeutung individueller und origineller Produktion neu diskutiert und – unter anderem mit seinen Debatten über Appropriation oder Simulacrum – den Autorenbegriff wie jenen der Authentizität kritisch hinterfragt beziehungsweise dekonstruiert (vgl. 2.1).

2.5.3 Die Rezeption von Kunst als Thema von Wests Arbeiten auf Papier und Karton

Um den Kunstbetrieb, seine Mechanismen und Tools beziehungsweise die Frage, was Kunst sei und bewirken könne, beziehungsweise welche Befindlichkeiten, Reflexionen und Dialoge ein Werk anstoßen kann, geht es bis zum Schluss im immer wieder in Wests Arbeiten auf Papier und Karton. In den 1980er-Jahren trifft man in solchen Werken sehr oft auf Personen, die sich in diversen (teils räumlich unklaren) Umgebungen aufhalten und dort Kunstwerke rezipieren, darunter Wests eigene *Passstücke*, Möbel und Skulpturen. Mitunter collagiert er in diese Situationen in Form von Fotografien auch Gesichter wie Körper (bekannter) anderer Künstler sowie immer wieder Meisterwerke der Kunstgeschichte aller Epochen. Künstler wie Kunstwerke bilden dabei jeweils ein Ambiente und sind – für die dargestellten Personen ebenso wie für die Rezipient_innen – „Befindlichkeitshersteller“ aufgrund ihrer reinen Anwesenheit.

Auch in diese Werke schreibt West assoziations-generierende Texte an den Rand oder ins Bild. Man hat sie oft als Titel gelesen, was nicht unbedingt falsch ist, der Sache aber nur zum Teil gerecht wird, denn auch sie sind wieder als Trigger für Reaktionen der Rezipient_innen gedacht, welche den entscheidenden zweiten (und immer wieder anderen) Teil der Wirkung und Bedeutung eines Werkes ausmachen.

2.6 Bilderwände, Installationen

Nicht nur in seinen Arbeiten auf Papier, sondern auch de facto wurden von West ganze Umgebungen kreiert. Schon in den frühen 1980er-Jahren hat er im Wiener Café Lukas *Bilderwände* gehängt, mit denen er „gesättigte Gesichtsfelder“ schaffen und so über ein Kunst-Ambiente Befindlichkeiten erzeugen wie auch Dialoge in Gang bringen wollte.⁵ Im Weiteren entstanden auch immer größere werdende räumliche Ambiente, die er sowohl im Ausstellungskontext als auch im öffentlichen Raum schuf und in diese auch Skulpturen und Möbel integrierte.

2.6.1 Integration von Werken anderer Künstler

Schon in seine frühen *Bilderwände* hat West Werke von Künstlerkolleg_innen integriert. Zwar war er damals noch kein geachteter erfolgreicher Künstler, bewegte sich aber bereits in den innersten Kreisen der Wiener Avantgardezirkel, wo es ihm gelang, die „Großen“ dazu zu bewegen, mit ihm Arbeiten zu tauschen. Diese Akquisitionen mischte er bei seinen Kaffeehaushängungen unter die eigenen Werke. Später hat er derartige Wände auch für den Ausstellungskontext geschaffen, ebenso wie er räumliche Ambiente schuf, in die er neben eigenen Bildwerken, Skulpturen und Möbeln, auch Werke anderer integrierte. Mit zunehmenden eigenen Erfolgen wurden auch die Namen der Künstler_innen, die mit denen er tauschte und deren Werke er einbezog, internationaler und noch prominenter. Doch einmal mehr ging es nicht um das Künstler_innengenie und deren klingende Namen. Dementsprechend hat West Werke weniger oder gar nicht bekannter Künstler_innen gleichwertig unter seine eigenen Werke und die von großen Namen gemischt, unter anderem von seinem neurodiversen Freund Janc Szeniczei. Als er später ein großes Atelier führte, hat er vielfach Werke seiner Assistent_innen einbezogen.

Durch das enge Nebeneinander-Hängen und -Stellen von teils sehr unterschiedlichen künstlerischen Kreationen in Wests *Bilderwänden* und räumlichen Installation wird einmal mehr die Zelebration von Einzelwerken und deren Autor_innen konterkariert und der Vielfalt von Intentionen und Ausdrucksmöglichkeiten Raum gegeben.

2.7 Fazit und Schlussfolgerungen

West sieht seine Kunstwerke nicht als autonome Objekte zur rein kontemplativen und reflektierenden Erfahrung und Dekodierung, sondern als Ausgangspunkte und Anreize für Reaktionen eines Gegenüber, die er als notwendige und daher integrale Werkbestandteile begreift. Auf diese Weise werden die Schöpfungen des Künstler_innenindividuums insofern relativiert, als sie nur als *ein* Bestandteil eines Erfahrungs- und Rezeptionsprozesses begriffen werden, welcher einer Ergänzung bedarf. Damit einhergehend wird in seinem Schaffen der Autorenbegriff kritisch reflektiert und er selbst pflegt auch eine komplexe, mitunter erweiterte Auffassung des Authentizitätsbegriffes.

Dementsprechend komplex ist auch sein Umgang mit Fälschungen, was aber keinesfalls bedeutet, dass er ihm unterschobene Werke nicht als Fälschungen gesehen, oder gar als eigene Werke anerkannt hat (vgl. 3.9).

2.7.1 Zu Wests Integration von Fälschungen in sein eigenes Schaffen

Vor dem Hintergrund der Integration von Schöpfungen eines breiten Spektrums anderer Künstler_innen – unabhängig von deren Prestige und Marktwert, wie auch unabhängig davon, ob deren formale wie inhaltliche Konzepte seinen eigenen Werkvorstellungen oder jenen der anderen entsprachen – lässt sich auch

begreifen, dass West (wissentlich oder unwissentlich) Werke integrieren konnte, die davor (wie auch danach) von ihm und / oder anderen als Fälschungen klassifiziert worden sind. So wie ihn Werke anderer Künstler_innen aufgrund ihrer anderen Herangehensweise oder oft auch einfach aufgrund formaler Aspekte interessieren konnten, war dies auch bei Fälschungen möglich.

Für Außenstehende beziehungsweise Personen, die Wests Denk- und Herangehensweise nicht nachvollziehen können, mag dies schwer verständlich sein. Wer sich aber verantwortungsvoll und vor allem differenziert mit der Thematik seiner Fälschungen befasst, wird diesen Umgang verstehen.

Das AFW listet Werke, deren Urheberschaft fraglich ist, von West aber wissentlich oder unwissentlich in verschiedenster Form in sein Werk integriert wurden, unter der Kategorie *Inkorporationen*. Festzuhalten ist, dass es sich hier nur um eine vergleichsweise kleinere Anzahl von Werken handelt, während West gleichzeitig in Bezug auf viele Fälschungen ganz klar gemacht hat, dass er mit diesen nicht in Verbindung gebracht werden will (vgl. 3.3 und 3.9).

In einigen wenigen Fällen hat West Fälschungen auch überarbeitet und die Resultate als *Defakes* bezeichnet.

3. Zur Thematik der Fälschungen nach Franz West

3.1 Ausgangslage – Zur Dokumentation des Schaffens von West

Bis zur Mitte der 1980er-Jahre wurde die Arbeit von Franz West nur in einem kleinen Freundeskreis wahrgenommen und geschätzt. Sie fand noch keine nennenswerte Resonanz im Kunstbetrieb, und der Künstler hatte, trotz kleinerer Ausstellungen u.a. in den Wiener Galerien nächst St. Stephan und Julius Hummel, keine galeristische Vertretung im strengen Sinne. Deshalb besorgte er den Vertrieb seiner Werke so gut wie ausschließlich selbst. Er hat sie damals im Freundes- und Bekanntenkreis zu äußerst geringen Preisen verkauft, ohne sie vorweg zu dokumentieren oder Aufzeichnungen über die Verkäufe zu machen. Eine systematische Dokumentation seines Schaffens setzte erst 1985 ein, als der damalige Galerist Peter Pakesch seine Vertretung übernahm und bis zur Auflösung seiner Galerie im Jahr 1993 innehatte. Die Pakesch-Datei registrierte in erster Linie die ab 1985 entstehende Produktion und setzte nur erste Schritte in Richtung einer Erfassung der davor entstandenen Werke. Diese Aufgabe übernahm 1992 die Kuratorin Eva Badura-Triska, als sie für die von ihr vorbereitete erste Retrospektive des Künstlers (*Franz West. Proforma*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 20er Haus 1996) eine Materialsammlung benötigte. Zwischen 1992 und 1996 besuchte sie eine große Anzahl von Sammler_innen, die vor 1985 Werke erworben hatten und dokumentierte jeweils deren gesamten Bestand an Werken von Franz West.

Die daraus entstandene Arbeitsdatei bildete zusammen mit der Pakesch-Datei den Grundstock der Werkdatei des AFW, welche nach der Ausstellung *Proforma* auf Initiative und Kosten von David Zwirner (West's Galerist zwischen 1997 und 2000) im Einvernehmen mit dem Künstler aufgebaut und nach Gründung des Vereins AFW in diesem eingebracht wurde.

3.2 Erste Hinweise auf Fälschungen

Badura-Triska hat das von ihr im Vorfeld der Ausstellung *Proforma* zusammengetragene Material zahlreiche Male mit West durchgesehen und durchbesprochen und konnte dabei nicht nur einen tiefgehenden Einblick in seine Denk- und Arbeitsweise gewinnen, sondern auch viele Detailinformationen über Entstehungshintergrund und Intention einzelner Werke erhalten. Dabei hat ihr West auch die (hier wiedergegebene) Geschichte seiner Verkäufe vor 1985 erzählt.

Der Künstler hatte ein gutes Gedächtnis und konnte, als er mit den von ihm seinerzeit verkauften frühen Werken wieder konfrontiert wurde, sich an die überwiegende Mehrzahl gut erinnern. Zwar äußerte er – nicht ohne Koketterie! – mehrfach (und auch schriftlich), dass er diese Werke für „schlecht“ hielt, bestritt deren

Authentizität jedoch nie.

Zunehmend verunsichert wurde er, als bereits im Vorfeld von *Proforma* sowie vor allem danach mehr und mehr Werke „auftauchten“, an deren Schaffung er sich nicht erinnern konnte.

Zunächst dachte man dabei nicht an Fälschungen, sondern beschwichtigte sich damit, dass man sich eben nicht an alles erinnern könne. Auch als den damals befassten Kunsthistoriker_innen im Team von West einige Werke „irgendwie anders“ erschienen, dachte man vorerst nicht an Fälschungen, sondern an ungewöhnliche Werke, die es wohl auch geben könne. Dies insbesondere, da die „etwas anderen“ und von West nicht erinnerten Werke nahezu ausschließlich von einem Sammler kamen, der in Wests Frühzeit eine große Menge an Werken erstanden hatte. So kam es auch, dass West einzelne Werke, die später, nach intensiveren Untersuchungen als Fälschungen erkannt wurden, ohne Argwohn als vermeintlich eigene Werke von diesem Sammler zurückgekauft hat.

3.3 Anzeige und Untersuchungen durch die Kriminalpolizei

Als die Menge der „neu auftauchenden“ und „irgendwie anderen“ Werke, an die sich West nicht erinnern konnte, verdächtig groß wurde und der Künstler immer öfter unsicher war, ob sie von ihm stammten, schöpfte man doch Verdacht und begann Nachforschungen anzustellen. Schließlich verfestigte sich bei West die Überzeugung, dass Fälschungen in Umlauf gebracht wurden. Er schaltete einen Rechtsanwalt ein und erstattete 2005 Strafanzeige.

Dies führte zu umfangreichen polizeilichen Untersuchungen, deren Ergebnisse in einem dem AFW vorliegenden Bericht zusammengefasst worden sind. Diese lieferten zahlreiche Anhaltspunkte und Indizien für die Existenz von Fälschungen, wurden aber dennoch vom Richter im Vorerhebungsverfahren nicht als ausreichend bewertet, um eine öffentlich rechtlich zu verfolgende Straf-Anklage gegen bestimmte Personen zu erheben.

3.4 Untersuchungen durch das Archiv Franz West

Parallel zu den Untersuchungen der Kriminalpolizei und ergänzend zu Wests Einschätzungen hat das AFW auf Basis weiterer Kriterien untersucht, ob es Gründe zur Annahme gibt, dass Fälschungen existieren und in den Handel gebracht werden. 2007 wurde eine von Eva Badura-Triska in Zusammenarbeit mit Andrea Überbacher (damals Mitarbeiterin AFW, danach Franz West Privatstiftung [FWPS] mittlerweile pensioniert) erstellte Studie abgeschlossen, die anhand von zahlreichen Werken ebenfalls ein breites Spektrum an Gründen für die Existenz von Fälschungen aufzeigte.

West war über diese Studie sehr glücklich und bestätigte mit seiner Unterschrift wie folgt: „ Ich habe Eva Badura-Triskas Text *Zur Thematik der Fälschungen nach Werken von Franz West* [...] gelesen und stimme mit den dort gemachten Aussagen in allen Punkten überein. Insbesondere bestätige die Richtigkeit jener Aussagen, bei denen sich Badura-Triska auf Aussagen von mir beruft. (Wien, am 20. Oktober 2007)“

2009 wurde diese Studie einer Gruppe von West-Kennern vorgestellt – darunter Darsie Alexander (Kuratorin der ersten Retrospektive Wests in den USA (Baltimore), heute Vizedirektorin und Chief Curator Jewish Museum New York), Peter Noever (damals Direktor MAK Wien, heute u.a. Vorstandsmitglied AFW), die Galeristin Eva Presenhuber, Ines Turian (damals Assistentin Franz West, heute FWPS) und Andrea Überbacher-Kloiber, damals Mitarbeiterin AFW, danach FWPS, mittlerweile pensioniert). Diese schloss sich den Schlussfolgerungen des Papiers an und Franz West, der gegen Ende des Meetings zur Gruppe stieß, freute sich über deren Unterstützung.

3.5 Der verdächtige Sammler und seine Version der Geschichte

Die Quelle der fraglichen Werke war von Anfang an offensichtlich und die mit dem Auftreten fraglicher Werke mitverbreitete Erzählung stellt sich wie folgt dar: Ein Sammler, von dem allgemein bekannt ist, dass er sehr früh eine große Menge an Werken von Franz West zu äußerst günstigen Preisen erworben hatte, hat seinen Besitz nie ordentlich strukturiert erfasst und hatte daher keinen Überblick. In seinen Räumlichkeiten herrscht „Chaos“. Ihm zufolge „findet“ er darin immer wieder neue, von ihm längst vergessene Stücke von Franz West.

Bei diesen in auffallend großer Menge auftretenden „Funden“, die von diesem Sammler auf den Markt gebracht worden sind, handelt es sich überwiegend um kleinere, handliche Stücke – konkret eine spezielle Gruppe von *Passstücken* sowie frühe Arbeiten auf Papier (aus der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre und den frühen 1980er-Jahren). Es sind Stücke, die sich gut in die eigenen vier Wände integrieren und entsprechend gut im Handel anbieten lassen. Dem Vernehmen nach wurden sie vom Sammler zu Preisen unterhalb der inzwischen stark gestiegenen Marktpreise für Werke von Franz West verkauft. Die Käufer durften sich über Schnäppchen freuen.

3.6. Authentizitätsblätter (ABC Beurteilungen)

Im Anschluss an die Studie von Eva Badura-Triska und auf Basis ihrer Ergebnisse hat West im Zeitraum ab 2008 zu zahlreichen Werken „Authentizitätsblätter“ unterschrieben, in denen er diese jeweils mittels seiner Unterschrift nach den Kategorien A=echt, B = falsch, C= = fraglich bewertete.

Die Vorlage der Blätter wurde jeweils von Eva Badura-Triska und Andrea Überbacher vorbereitet, deren Bewertungen nicht nur untereinander, sondern auch mit jenen von Franz West in fast allen Fällen übereinstimmten. In den Fällen, wo abweichende Meinungen bestanden, wurden keine Festlegungen getroffen.

3.7 Nicht getroffene Entscheidungen

Gegen Ende seines Lebens hat West, auch bedingt durch seinen sich stetig verschlechternden gesundheitlichen Zustand, nur mehr wenige ABC-Blätter (vgl. 3.6.) unterschrieben.

Zu diesem Zeitpunkt waren sehr viele Werke schon bewertet, übrig geblieben waren vor allem Fälle, in denen die Entscheidung besonders schwierig ist.

3.8.Unterstellungen und Verleumdung Wests

Bald nachdem Franz West und sein Team begannen, die Authentizität bestimmter Werke abzulehnen, wurde dem Künstler unterstellt, er handle willkürlich, um durch eine Verknappung des Marktes seine Preise zu erhöhen, aber auch, um bestimmten Personen willkürlich zu schaden.

3.9 Wests publiziertes Statement zu den Fälschungen

Verständlicherweise war der Künstler über diese Unterstellungen verärgert, ja verletzt, und hat dem in einem Text Ausdruck gegeben, den er im Katalog seiner letzten großen Ausstellung *Autotheater* (2009-2011 Museum Ludwig Köln, MADRE Neapel, Kunsthaus Graz) publizierte. In diesem Nachschlag spricht er ausdrücklich von Fälschungen und schreibt: „[...] seit einiger Zeit gibt es auch Fälschungen von frühen Graphiken und das verfinstert's. Die Inhaber, wenn sie darauf hingewiesen wurden, erklärten mich für unzurechnungsfähig oder stellten mich gar als abgefeymten Betrüger hin – verständlich, denn der Geldverlust ist nicht unbedeutend. Vielleicht hätten sie mit Elaboraten solch fragwürdiger Künstler doch nicht spekulieren sollen.

Mit diesen Fälschungen verhält es sich so ähnlich wie mit einer Journalistin, die parallel zu dieser Ausstel-

lung in einem Kunstmagazin einen Artikel über mich veröffentlichen will und mir Zitate, die gar nicht von mir stammen und auch meinem Duktus nicht entsprechen, unter die Nase rieb. Das ist doch eine Entstellung meiner Person, die ich wie eine Gesichtsoperation empfinde. [...]

Das Ganze will sagen, dass ich mich als Objekt empfinde, das von diversen Instanzen so behandelt wird, wie es in deren Konzept passt. Die Fälschungen können trotz meines Erachtens deutlichem Unterschied zu den Originalen von behördlicher Seite nicht als solche erkannt werden. Die immer größer werdende Anzahl wird akzeptiert; als Künstler gilt man scheinbar als debil bzw. gestört.

Durch das Anschwellen des Kunstmarkts spielt der Künstler eine immer kleiner werdende Rolle: und zwar eben nicht die des Künstlers, sondern die des Namensgebers für Produkte – sozusagen als Stuntman für Ideen von Kuratoren, Fälschern und Photographen.“

Im Hinblick auf eine große Gruppe fraglicher Werke mit sexueller Thematik schreibt er weiter:

„Bei den Falsifikaten ist besonders kränkend, dass ich als geiler Wicht verstanden werden kann, wohingegen ich mich in diesen Blättern eher als Kritiker der "Neuen freien Sexualität" der 1970er-Jahre verstand, die, wie etwa Marcuse meinte, Erotik zu Sexualität und Lebendiges zu Fleischerware transformiert. Der Fälscher aber wird offenbar beim Anblick jedes Photos einer nackten Frau, ob dick oder dünn, jung oder alt, attrahiert (ein für jedermann wünschenswerter demokratischer Zug) und unterstellt mir auch hierbei immer wieder seine eigene Beschaffenheit.

Diese Blätter wurden mit einer Technik [gemacht], die dem Können eines Werbegrphikers oder Bühnenbildners – einen solchen habe ich jetzt auch als Assistenten, der mir das verdeutlichte – entsprechen. Alle kommen aus der gleichen Quelle, weitere wurden auch bei einer Hausdurchsuchung dort gefunden, belasten aber den Vertreiber nicht, weil die Herstellung und der Vertrieb von Fälschungen nicht geahndet wird. Derartiges vergällt mir das Leben teilweise“.

Dementsprechend beklagt er, dass die Nicht-Ahndung durch die Gerichte „die Fälscher anspornt, ihre Interpretationen meiner frühen Graphiken in großem Stil weiter zu treiben und auch zu vertreiben“ und führt weiter aus: „An und für sich sind die Originale schlampig ausgeführt, in einer mit der Handhabung von Musikinstrumenten bei Punkmusikern vergleichbaren Technik. Sie waren eine Reaktion auf eine frühere Freudlektüre, die, wie mir schien, auf eine Omnipräsenz von Sexualität hinwies. Ich übertrug diese Einsicht auf Bildseiten von Pornoheften, Werbebebilderungen in Illustrierten oder auf Seiten von Kurzwarenkatalogen, die bei mir zu anderen als sexuellen Reizungen führten. Das alles machte ich vor meinem Studium, während dessen ich mich in graphischer Hinsicht eher zurückhielt. Die Aussagen meiner Blätter werden von Fälschern missverstanden, denn manchmal mokierte ich mich auch non-erotisch über Werbeseiten (eine Ausnahme bilden Reklamen von edlen Uhren und Feuerzeugen und Katzen, für die ich ein Faible habe), was dann beim Fälscher als affirmativer Spaß verstanden wird: Eine kräftige Portion Stumpfsinn kann ihm nicht abgesprochen werden.

Einer der Mitarbeiter des Betrügers, ein Bühnenbildner fertigte dann ganz ungeschickte Falsifikate an – um zu beweisen, dass er meine (punk-)graphischen Fähigkeiten nicht erreichen kann, man sollte glauben, dass er zu diesem von ihm mir zugeschriebenen Raffinement nicht fähig wäre, überrascht dann aber mit gekonnten Schattierungen und mit juxartigen, drolligen Eingriffen in Reklameseiten.

Zu Photos auf Werbeseiten, wo Kinder und Hausfrauenidyllen als Modell benützt wurden, malte ich öfters obszöne nackte Unterleiber, um Produzenten und Konsumenten gleichermaßen zu beleidigen, wie ich mich durch deren „Welt“-Bilder, Darstellungen einer keimfreien (asexuellen), heilen Welt gefrotzelt fühlte. Damals dachte ich mir noch, dass die von den Patienten Freuds so oft beklagten, selbst erlittenen sexuellen Übergriffe von Erwachsenen während der Kindheit Phantasmen seien, aktuelle Medienberichte über Kinderpornoclubs und Menschenhandel belehren mich jedoch eines Besseren, und ich finde meine vorakademischen Extreme (die auch die Aktionisten als wildgewordene Kleinbürger ausweisen sollten) passen ohne Vor-

verständnis ebenso wenig ins Informationszeitalter wie der Aktionismus. Die Zielgruppe der zu gediegenen Tanten mutierten BdM-Mädchen gibt's zum Glück nimmer und leidenschaftlich neue Felder für kritische "Zurechtrückungen" – wie mir R. Priessnitz diese Blätter zu nennen empfahl – zu suchen, ist meine Sache nimmer mehr."

4. Authentisierung nach dem Tod von Franz West

4.1 Weitergeführte Recherchen

Das nach dem Tod von Franz West eingerichtete Authentication Board des AFW hat sich mit der der Fälschungsproblematik intensiv befasst. Unter anderem wurde die Studie von Eva Badura-Triska (vgl. 3.4) nochmals genau durchgesehen und als nach wie vor gültige Grundlage bestätigt. Ebenso wurden die von West ab 2008 unterschriebenen Authentizitätsblätter (ABC Beurteilungen, vgl. 3.6) gesichtet und als wichtige Basis der Arbeit des Authentication Boards anerkannt.

Im Zuge dieser nochmaligen wie auch weiterführenden Untersuchungen wurden und werden zudem immer wieder neue Indizien und Beweise gefunden, welche die Erkenntnis, dass Fälschungen in Umlauf gebracht worden sind, untermauern. Diesbezügliche Recherchen werden laufend fortgesetzt.

4.2. Kriterien der Authentisierung, Aussagen des Künstlers

Unbestritten ist es nicht immer leicht, Fälschungen zu erkennen, wofür die Kunstgeschichte reich an Belegen ist. Schließlich gibt es – auch nach den Werken Wests – bessere und schlechtere Fälschungen, ergo sind manche schwerer und andere leichter zu erkennen.

Ein wichtiges Tool ist der Vergleich mit gesicherten Originalen. Mit der Zeit hat sich bei West aber auch ein Gegenpol gesicherter Fälschungen heraus gebildet. Aufgrund sich ständig verdichtender Indizien und Beweise ist dieser kontinuierlich angewachsen und liefert ebenfalls wertvolle Vergleichsbeispiele: Fälscher machen Fehler. Sie verwenden falsche Materialien, vermischen inhaltliche wie stilistische Elemente aus verschiedenen Werkperioden, verwenden falsche Datierungen und vieles mehr.

Unter den Kriterien, die das Authentication Board des AFW für seine Entscheidungen untersucht, sind die Aussagen des Künstlers selbstverständlich ein wesentlicher Faktor, jedoch nicht der einzige. Es war und ist dem AFW immer wichtig, die Frage der Authentizität von Werken auch nach anderen Kriterien (wie gesicherten Provenienzketten, inhaltlichen, stilistischen oder materialtechnischen Aspekten und vielem mehr) zu untersuchen. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle stimmten allerdings letztlich die Ergebnisse der ergänzenden Untersuchungen des AFW mit Wests Einschätzungen überein.

Grundsätzlich hatte West, wenn man ihn zu seinen Werken der Zeit vor 1985 befragte (also zu jenem Zeitraum in welchem sein Werk noch nicht systematisch dokumentiert wurde, vgl. 3.1), in der Mehrzahl der Fälle sehr klare Erinnerungen (vgl. 3.2). Bei jenen Werken, an die er sich nicht erinnern konnte, äußerte er sich ebenfalls in der Mehrzahl der Fälle sehr klar darüber, dass sie von ihm stammen könnten oder sicher nicht von ihm stammen.

Selbstverständlich gab es aber auch Fälle, wo er bei der Zuordnung unsicher war, weshalb er Entscheidungen verweigerte beziehungsweise seine Meinung auch ändern konnte. Dabei hat man vor Augen zu haben, dass er – wie viele andere Künstler_innen – hinsichtlich der Qualität seiner eigenen Werke immer wieder Zweifel hatte, insbesondere bei den Werken aus seiner Frühzeit, welche er mitunter sogar pauschal als schlecht bezeichnet hat. Dies führte dann sowohl bei den in seinen Augen „besseren“ wie auch bei den „schlechteren“ Fälschungen seinerseits zu Verunsicherungen.

Hinzu kommt, dass West hinsichtlich Erinnerungsfehlern besorgt war, die durch das Phänomen der „Decker-

innerung“ entstehen. Den Begriff „Deckerinnerung“ verwendete er – als intensiver Leser Sigmund Freuds – im Zusammenhang mit den Fälschungen immer wieder explizit. Er verstand ihn in dem Sinne, dass man sich ab einem gewissen Zeitpunkt an etwas zu erinnern vermeint, weil man es oft gesehen hat (so, ihm immer wieder gezeigte, „neu aufgetauchte“ Werke (vgl. 3.2, 3.3 und 3.5), wenngleich man sich anfänglich eigentlich nicht an deren Schaffung erinnern konnte. Die Frage, ob eine Erinnerung an ein Werk auch eine Deckerinnerung sein könne, hat er bei den Befragungen zu einzelnen Werken wiederholt aufgeworfen.

Vor diesem Hintergrund hat man Wests mündliche wie schriftliche Zuteilungen – die in der Datei des AFW jeweils präzise mit Datum und Inhalt festgehalten wurden – jeweils zu evaluieren. Nicht zuletzt hat man zu berücksichtigen, zu welchem Zeitpunkt und mit welchem Wissensstand sie gemacht wurden. Die systematische Untersuchung der Fälschungsfrage hat schließlich erst 2005 eingesetzt und die ab dann durchgeführten kriminaltechnischen Untersuchungen, wie auch die parallel dazu laufenden Recherchen des AFW (vgl. 3.3 und 3.4), haben auch dem Künstler bei seinen Beurteilungen (vgl. 3.6) wertvolle Anhaltspunkte geliefert, die ihn in manchen Fällen veranlasst haben, seine Einschätzungen zu revidieren.

Bei den ab 2008 – also nach Erstellung der Studie – unterschriebenen Authentizitätsblättern (Zuordnungen zu A=echt, B= falsch, C= fraglich) handelt es sich um jene Fälle, wo die Einschätzungen des Künstlers mit jenen übereinstimmen, die auf den zu diesem Zeitpunkt bereits weit vorangeschrittenen weiterführenden Recherchen des AFW basieren (vgl. 3.4) Sie bilden daher eine wesentliche Grundlage für die Beurteilungen des Authentication Boards des AFW, wenngleich auch sie in jedem Fall nochmals aktuell evaluiert werden. Grundsätzlich lehnt es das Authentication Board des AFW allerdings ab, genaue Details der Kriterien und Begründungen seiner jeweiligen Entscheidungen nach außen zu kommunizieren, da sie als Hilfestellung bei allfälligen neuen Fälschungen missbraucht werden können.

4.3 Nachsatz

Da die Zuerkennung der Authentizität bedeutende Auswirkungen auf den Marktwert eines Werkes hat, drängen Besitzer fraglicher Werke immer wieder auf eine Zuerkennung der Urheberschaft von Franz West. Von mancher Seite wird sogar behauptet, es gäbe gar keine Fälschungen, weil der Künstler selbst in Bezug auf einige der fraglichen Werke unsicher war und auch seine Meinung ändern konnte, oder weil er einzelne Werke in sein Schaffen integriert hat. Dass diese Schlussfolgerungen unzulässig sind, wurde hier ausführlich erläutert (vgl. 3.2–3.5 und 3.8–3.10). Bedauerlicherweise wird die Ansicht, West hätte launenhaft willkürliche Entscheidungen getroffen, nach wie vor verbreitet. Wie viele Institutionen, die sich mit Authentizitätsfragen verfassen, ist das AFW damit konfrontiert, dass Personen (nicht zuletzt aus dem Handel) nicht an einer Aufklärung sondern vielmehr einer Vertuschung der Fälschungsproblematik interessiert sind, was angesichts der hier beschriebenen Faktenlage nicht nur respekt- sondern auch verantwortungslos ist.

Statistisch betrachtet soll nicht übersehen werden, dass die Zahl der bisher bekannten als unecht oder fraglich eingestuften Werke im Verhältnis zur Gesamtzahl der gesicherten Werke klein ist und in etwa 5% der gesicherten Werke entspricht.

¹ West hat den Begriff „Befindlichkeit“ explizit verwendet, allerdings betont, dass sein Verständnis davon nicht deckungsgleich mit jenem Martin Heideggers wäre, bei dem sich dieser Begriff ebenfalls findet.

² Die Texte konnten auf Zetteln stehen, die neben der Skulptur an die Wand gehängt wurden, sie konnten auf den Sockeln der Werke stehen oder auch nur im Katalog vermerkt sein und vieles mehr.

³ Wiederholt hat West erzählt, dass er in London den Künstler Allan Jones eigens aufsuchte, um sich eine Signatur zu holen. Er habe dessen Unterschrift an der Türe erhalten, um sich gleich danach wieder zu verabschieden und zu gehen.

⁴ Hierzu ist anzumerken, dass West kein prinzipientreuer Künstler war, sondern sich stets die Option offen ließ, die Dinge auch

anders zu sehen und anders zu handhaben. In diesem Sinne hat er sich unter anderem auf Wittgensteins berufen: „ Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein. Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein. Es gibt keine Ordnung der Dinge a priori. “Ludwig Wittgenstein, TLP 5.634 (zitiert von FW in seinem Beitext zu Schöne Aussicht, 1988, vgl. Hans Ulrich Obrist, Ines Turian (Hrsg.), FRANZ WEST SCHRIEB. Köln 2011, S. 53

⁵Vgl. Eva Badura-Triska, Franz West als Sammler, Faltblatt zur Ausstellung Sammlung West, Raum Strohal Wien 1994

Text: © Archiv Franz West, © Eva Badura-Triska

Abbildungen: © Archiv Franz West, © Estate Franz West