

## WISSENSCHAFTLICH-MYTHISCH UND AUTHENTIZITÄTSSTIFTEND

veranschaulicht den inneren Widerspruch der Werteschreibungen rund um die prozesshafte und fragile Materialität. Das Spektrum reicht von der Wertschätzung der Historizität, der Neuentdeckung der Nostalgie bis hin zum wissenschaftlichen Anspruch des objektivierten Nachweises im Kontext von umstrittenen Gemäldereinigungen. Die divergierenden Diskurse, die populärwissenschaftlich verbreitet und ebenso wissenschaftlich – im historischen und sozialanthropologischen gleichsam wie im naturwissenschaftlichen Kontext – verankert sind, werden nach Parallelen zu der Strukturierung der modernen Mythen befragt. Die heute akzeptierte dynamische Qualität der Werte im gesellschaftlichen Kontext steigert die Verbreitung einer Wertekategorie wie der Fragilität, die explizit das Prozesshafte und das Dynamische beinhaltet. Ausgehend von Diskursen der Kunst und Kultur wurde der Begriff durch ökologische, wirtschaftliche und soziale Themen vereinnahmt.

### Patina zwischen Nachweis und Nostalgie

Die Patina bezeichnet die materielle Struktur und Oberflächenbeschaffenheit eines Kunstwerks, deren Wirkung und positive Konnotation der Kategorie ‚Alterswert‘ zuzuordnen sind. Der Begriff geht historisch weit zurück: Ursprünglich bezieht sich das Phänomen Patina auf die Oberflächenerscheinung der Metalle, die typischerweise bei Gebrauch oder der Witterung ausgesetzt an der Oberfläche Korrosionsprodukte bilden, die – je nach Kontext und Bewertung – entweder als unerwünschte Farbveränderungen

oder als reizvoll lebendige Patina wahrgenommen werden.<sup>103</sup>

Im Kontext der Malerei ist er seit dem 17. Jahrhundert belegt.<sup>104</sup> Bei Gemälden sprechen wir von warmtonigen Oberflächenwirkungen oxidierten Bindemittelschichten, aber auch von Craquelé und Gebrauchsspuren, deren Farbe und Struktur auf die historische Dimension des Artefakts verweisen.<sup>105</sup> Streben wir nun im Zuge einer Gemäldereinigung sowohl die Erhaltung der Alterspatina wie auch eine ‚in neuem alten Glanz erstrahlte‘ Oberfläche an, so führt uns das zu einem historisch viel diskutierten Dilemma, denn die beiden Ziele widersprechen sich.<sup>106</sup> Konfliktpotenzial bietet zudem die duale Bedeutung der Patina: Sie umfasst die natürlich gealterte und die künstlich erzeugte Patina. Letztere umfasst pigmentierte Beschichtungen und Oberflächenbehandlungen, die, ästhetisch motiviert, als künstlich erzeugte Zeichen für Altersspu-

103 Der Ursprung und die Entwicklung der Wahrnehmung und Wertschätzung der Patina geht auf die Metallpatinen zurück. Giorgio Vasari beschreibt: „Questo bronzo piglia col tempo per sè medesimo un colore che trae in nero, e non in rosso, come quando si lavora. Alcuni con oglio lo fanno venir nero, altri con l'aceto lo fanno verde, ed altri con la vernice gli danno il colore die nero; tale che ognuno lo conduce come più gli piace.“ Weiter beschreibt Vasari, wie man natürliche Gusspatinen ergänzt. Vasari 1896, 59. Brachert sieht im neu entwickelten Sinn für das Pittoreske der Bronze Patina in der Renaissance den Ursprung für die Verwendung des Terminus für die Malerei: „[...] von diesen hatte der Prozess der Bewusstseinswerdung für die malerischen Qualitäten alternder Werkstoffe vor etwa einem halben Jahrtausend seinen Ausgang genommen und hier bereits in der Rezeption antiker Ästhetik, wenn auch bar noch jeglicher nostalgischen Reflexion“, Brachert 1985, 9. Interessanterweise unterlässt Brachert die plausible und heute verbreitete Verknüpfung des Begriffs „Patina“ mit dem lateinischen Wort für Pfanne und Schüssel, Starn 2002, 86. Hingegen notiert Brachert, dass möglicherweise der Arzt und Numismatiker Carolus Patin (1633–1693) namensgebend gewirkt haben könnte, Brachert 1985, 79.

104 Eine frühe Quelle zum Begriff und zur Wertschätzung der Patina im Kontext von Gemälden ist 1660 datiert: „Tute le cose del Tempo discoverze; questa xè cosa chiara, e la savemo: ma la Pitura contra lu medemo d'un velo trasparente e le converze, [...] Cusi intravien aponto a al Pitura: La Patina del tempofa do efeti, i colori vien sempre piu perfeti, e in mazor stima l'istessa fatura.“ Boschini 1660, 8. Deutsche Übersetzung der Autorin: „Alle Dinge, welche die Zeit offenlegt, das ist klar, und wir wissen es: aber die Malerei wird sich gegen sie [die Zeit] mit einem transparenten Schleier bedecken, [...] und das ist, was tatsächlich mit der Malerei passiert: Die Patina der Zeit hat zwei Effekte: Die Farben werden immer perfekter, und der Umgang erfährt mehr Wertschätzung.“ Siehe auch die englische Übersetzung in: Conti 2002, 108f. Eine viel zitierte Quelle ist das Kunstlexikon von Baldinucci. Der Eintrag unter Patena lautet: „Voce usate da Pittori, e diconla altrimenti pelle, ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce.“ Demnach verwendeten auch die zeitgenössischen Maler den Begriff „Patina“ und sie verstanden darunter das altersbedingte Dunkelwerden der Gemälde, das sich manchmal positiv auswirke, Baldinucci 1681, 119.

105 Die systematische Ausweitung des Begriffs Patina von korrodierten Metalloberflächen und einem weiten Feld an oxidativen Veränderungen wie das Ausbleichen, Verblassen, Dunkeln und Vergilben an organischen Materialien, hin zu plastischen Verformungen und strukturellen Veränderungen, die sich in der Form von Deformationen und Craquelé an Gemälden und Artefakten organischer Materialität manifestieren, geht auf Brachert zurück. Brachert 1985, 9–13.

106 Die historische Entwicklung der und die Literatur zur Bewertung der Patina und die historisch dokumentierten Debatten werden ausführlich diskutiert bei Brachert 1985; Conti 2002; Starn 2002.

ren Anwendung finden und zwischen Alterswert und Fälschung, zwischen künstlerisch und ökonomisch motiviert oszillieren.<sup>107</sup> Die intendierte Einbindung von Altersspuren als künstlerische Strategie, bis hin zum intendierten Materialverfall, setzte erst im 20. Jahrhundert ein. Den Künstlern diente die kontrovers geführte Diskussion um die Wertschätzung und Abwertung der natürlichen oder künstlichen Patina als fruchtbares Referenzsystem.

Die erste Gemäldereinigungskontroverse ist eng an den Patinadiskurs gebunden. Sie fand bereits 1793 in Paris statt und stand in Zusammenhang mit der Eröffnung des Louvre. Sie wurde in einer Zeit ausgelöst, in der sich länderübergreifend eine kritische Haltung gegenüber künstlicher Patina anbahnte, treffend thematisiert von William Hogarth in seiner berühmten Radierung *Time Smoking a Picture*, 1761.<sup>108</sup> Die Kontroverse in Frankreich war politisch motiviert, geleitet von einem revolutionären, ideologischen Geist und hatte zum Ziel, den Patinakult des *Ancien Régime* umzuschreiben, die künstliche Patina wurde zurückgewiesen.<sup>109</sup>

Kurz nach dem 2. Weltkrieg entbrannte zwischen der Kunstgeschichte und der neu naturwissenschaftlich orientierten Konservierung und Restaurierung ein Disziplinenwettstreit, der in der Reinigungskontroverse an der National Gallery London 1946–1963 gipfelte. Ausgelöst durch eine Pro-und-Contra-Debatte zu erfolgten umstrittenen Gemäldereinigungen rangen die Disziplinen um Entscheidungsbefugnis und Einfluss im Gebiet der Konservierung/Restaurierung von renommierten und wertgeschätzten Gemälden.<sup>110</sup>

107 „Time the Painter“ nennt Otto Kurz 1963 einen Artikel im Burlington Magazine. Vgl. Kurz 1963. Mit der Personifizierung der Zeit als Maler greift er auf Addisons Metapher zurück. Vgl. Addison/Steele 1891. Die Beschreibung der Zeit als eigenständige Akteurin führt vor, dass diese Rolle ebenso gut von Menschen übernommen werden kann. Frühe Beschreibungen des 17. Jahrhunderts zu künstlicher Patina auf Gemälden finden sich bei Conti 2002, 109f. Starn diskutiert die Patina im Kontext historisch-politischer Entwicklungen durch die Jahrhunderte; Starn 2002. Frühe Quellen für die Nachkriegszeit des 20. Jahrhundert sind: Kurz 1948; 1962; Brandi 1949.

108 William Hogarths Radierung wurde als Bucheinband-Illustration für *An Exhibition of Cleaned Pictures*, National Gallery London 1936–1947 verwendet.

109 Starn 2002, 94f. Einen umfassenden Überblick über die Restaurierungsgeschichte in Frankreich von 1750 bis 1815 mit neuen Interpretationsansätzen liefert Noémie Étienne. Vgl. Étienne 2017. Die politische Verknüpfung wird im Kapitel 8: „A Political Practice“, 201–222, diskutiert.

110 Ausgelöst wurde die Kontroverse durch die Ausstellung *An Exhibition of Cleaned Pictures*, 1936–1947 (London 1947) in der National Gallery, London. Hauptsächlich beteiligt waren auf der Pro-Reinigungsseite die naturwissenschaftlich orientierten Restauratorinnen und Naturwissenschaftler, die entweder für die ‚porentiefe‘ Reinigung einstanden oder sich zutrauten, objektiv zwischen Schmutz und Patina zu unterscheiden. Auf der Seite der Reinigungsgegner waren hauptsächlich Kunsthistoriker vertreten, die zwar die wissenschaftlich basierte Konservierung und Restaurierung unterstützten, aber der Meinung waren, dass historischen Quellen zur intendierten künstlichen Patina sowie der Wertschätzung der historischen Dimension (Alterswert) zu wenig Rechnung getragen werden würde. Vgl. Brandi 1949; Ruhemann 1958; Clark/Witherop/Gombrich 1962; Gombrich 1963; Sheldon Keck 1984.

Die Nähe des Begriffs zur Materialität und die gleichzeitig darüber hinausweisende Breite der Konnotationen binden die Patina nahe an den Fragilitätsdiskurs. Die Erfassung und Valorisierung fragiler Materialität bei Gemälden führt im Kontext des historisch verankerten Patinadiskurses ein weiteres Forschungsfeld vor Augen: Die Frage nach der Entwicklung von Kooperationsformen zwischen den Disziplinen Kunstgeschichte, Naturwissenschaft, Kunsttechnologie und Konservierung/Restaurierung. Alle drei Disziplinen waren aus unterschiedlichen Perspektiven in den Diskurs um Nachweis, Valorisierung und Bewahrung der natürlichen und künstlichen Patinen eingebunden. Die kontrovers diskutierten Reinigungsmethoden, die materielle und ideelle Schwierigkeit, die Patina von der Schmutzschicht abzugrenzen und der wachsende Anspruch Ende des 19. Jahrhunderts, den strukturellen Aufbau und die materielle Zusammensetzung der Gemälde, einschliesslich der Degradationsprodukte empirisch-wissenschaftlichen und objektiv zu erfassen, führten zum Einbezug naturwissenschaftlicher Methoden für die Untersuchung von Kunstwerken. Anfang des 20. Jahrhunderts kam daher die Gründung wissenschaftlich orientierter Labors für die Forschung in Museen und Sammlungsinstituten hinzu.<sup>111</sup> Die öffentlich ausgetragene neue Reinigungskontroverse Mitte des 20. Jahrhunderts hatte durchaus auch ideologische Züge im Sinne eines modernistisch geprägten Fortschrittsglaubens. Die Naturwissenschaftler und naturwissenschaftlich orientierten Restauratoren trumpften mit dem Anspruch an die Objektivität naturwissenschaftlicher Evidenz auf

111 Myriam Clavir gibt einen guten Überblick zur historischen Entwicklung der Einbindung naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden zwischen 1898 und 1930. (Clavir 1998, 3–6) Eine sehr frühe Einbindung naturwissenschaftlicher Analysen an ein Museum erfolgte im Bereich der Archäologie an den Königlichen Museen in Berlin 1888–1945. Später entstand daraus das Rathgen-Forschungslabor. 1927 verpflichtete das Fogg Art Museum an der Harvard University in Cambridge, Massachusetts, den Chemiker R. J. Gettens. George Stout folgte 1928. 1932 publizierten sie die *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*. In London öffnete die National Gallery 1939 ein naturwissenschaftliches Labor, ab 1952 folgten Studies in Conservation. Vgl. auch: Plenderleith 1998. Der Chemiker Wilhelm Ostwald, bereits erwähnt im Kontext der Fallstudie Paul Klee, erwies sich als aktiver, interdisziplinär ausgerichteter Protagonist in der Entwicklung und Publikation von Anwendungen der Chemie, Physik und Mikroskopie für materielle Befunde zur Maltechnik und zum Zustand der Werke. Die Anwendung der Strukturanalyse anhand von Schichtquerschnitten oder Bruchkantenuntersuchungen erfolgte bereits im 18. Jahrhundert und wurde um 1900 wiederentdeckt. Vgl. von Frimmel 1894; Ostwald 1905; Raehlmann 1905; Nadolny 2003. Das *Manuel de la conservation et restauration des peintures* von 1939 behandelt die naturwissenschaftliche Untersuchung der Gemälde ausführlich und nennt eine lange Liste an Referenzen zu „l'Examen scientifique des peintures.“ Vgl. Office International des Musées 1939, 265–267. Die hier zitierten Artikel wurden in der Fachzeitschrift *Mouseion* publiziert. Max J. Friedländer zitiert 1942 das Handbuch im Kapitel „The Analytical Examination of Paintings“ und bestätigt kunsttechnologische Analysen als relevanten Beitrag für die kunstwissenschaftliche Kennerschaft; Friedländer 1960, 184–196.

und drängten die Gegner in die Ecke der „nicht Informierten“. Die ästhetisch und historisch orientierten Kunsthistoriker und Restauratoren hatten über Argumente der Connoisseurs und der ästhetisch Geschulten einen schwierigen Stand und setzten vor allem auf die Quellenkunde. Beide Seiten brachten überzeugende Argumente und verrannten sich ebenso in argumentativen Sackgassen.<sup>112</sup> Die unbestritten positive Auswirkung der Kontroverse ist ihre Anschubmotivation für Forschung sowohl auf naturwissenschaftlich-technologischer Seite wie auch im Bereich der Quellenkunde. Die Kunstgeschichte integrierte in der Folge den Blick auf die materielle Beschaffenheit der Gemälde und die Ergebnisse kunsttechnologischer Studien vermehrt in werkorientierte und rezeptionsästhetische Forschungen.<sup>113</sup>

Die Bedeutung des Begriffs Patina durchdringt heute über die Kunstwissenschaft hinaus auch soziale und gesellschaftliche Themen. Die Anthropologin Shannon Lee Dawdy entdeckte den Begriff Patina als Fachbegriff der Kunst-Connoisseurs und übernahm ihn als Titel und Leitmotiv für eine Studie zum Umgang der Menschen mit materiellen Relikten nach der Umweltkatastrophe in New Orleans, die durch den Hurrikan Katrina im Jahr 2005 ausgelöst wurde. Die Autorin konzentriert ihre Forschungen auf das soziale Bedeutungsspektrum des Begriffs und identifiziert die Patina als ästhetischen Modus, der die Konsumhaltung der kapitalistischen Gesellschaft sowie die Fixierung der Moderne auf lineare Prozesse anprangert. Patina ermögliche kritische Nostalgie.

*„It serves as a qualisign of heightened singularization that makes evident the intimacy of human-object relations. By doing so, it materializes the totemic dead who gather together the living. It cites social stratigraphy. It emanates mana.“<sup>114</sup>*

Dawdys Sprache kommt wortgewaltig und emotional daher. Sie verknüpft die historische, nach Zeitschichten gegliederte Recherche mit sozialer Empathie und einer Neubewertung der Nostalgie als narrationsstiftendes Element mit sowohl konservativ-rückwärtsgerichtetem wie auch revolutionärem Potenzial.

*„Nostalgia in New Orleans has produced through its historic preservation programs, storytelling, and a penchant for object collecting presents the past not as a refuge, nor as a foreign country, but as a heterotopic sphere that feeds divers*

112 Plesters 1962.

113 Einige Beispiele der zahlreichen erschienenen Publikationen zu diesem Thema: Wetering 2000; Bomford/Roy 2009; Kirby 2012.

114 Dawdy 2016, Pos. 2814.

*future imaginaries. Nostalgic practices can serve conservative retrogression, bohemian languor, or a revolutionary rejection of mass consumer culture.*<sup>115</sup>

Die gesellschaftlich-soziale Deutung der Patina sowie auch der historisch verankerte Fachdiskurs lassen sich beide für das Verständnis der Entwicklung von Erhaltungskonzepten fruchtbar machen. Sie spiegeln ebenso die zunehmende Wertschätzung fragiler Materialität. Die Patina übermittelt in der Form von Altersspuren die Wahrnehmbarkeit von Zeitschichten. Die Altersspuren sind nicht als symbolhafte Erscheinung wahrzunehmen, sondern es sind Zeichen, die sich mit einer Vielzahl an Sinngebungen kombinieren lassen und vermeintlich inhaltlich weit auseinanderliegende Diskurse zu verbinden vermögen.

### **Komplizenschaft zu modernen Mythen**

Betrachten wir rückblickend die Vieldeutigkeit der Begriffe Alterswert und Patina seit dem 18. Jahrhundert, so lassen sich für unsere Fragestellung folgende Aspekte hervorheben. 1.) Patina als erfahrbare Zeitschichten im Sinne des Alterswerts (positiv bewertet). 2.) Erfahrbarer kultureller Widerspruch zwischen Alters- und Neuheitswert. 3.) Erfahrbarer kultureller Widerspruch zwischen natürlich und künstlich erzeugten, authentischen und falschen Altersspuren. 4.) Erfahrbarer Widerspruch zwischen Wissenschaftskulturen. Dem Anspruch auf einen naturwissenschaftlichen Nachweis der Patina (Reinigungskontroversen) können historisch orientierte (Quellenrecherche) oder soziologische Forschungsmethoden gegenübergestellt werden. Hier hat die bisher linear, konservativ-rückwärtsgerichtete Interpretation der Begriffe Patina und Nostalgie eine Umdeutung erfahren – der Patina wird neu gar kritisches Potential zugeschrieben. Im Gegenzug werden naturwissenschaftliche Analysemethoden in Bezug auf die Kontextualisierung stärker hinterfragt.

Die Beziehungen zwischen den widersprüchlichen und den übereinstimmenden Bewertungen legen neben Konfliktebenen interessante Zwischenräume mit Potential für neue Denkansätze offen. Dieser Prozess scheint sich heute zu verdichten, da die Vielfalt der Widersprüche, ihre zeitlichen Überschneidungen oder gar die Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Bewertungen zunehmen. Interessanterweise lassen sich diesbezüglich Parallelen zum Forschungsfeld der „modernen Mythen“ feststellen. Insbesondere die Beobachtung, dass moderne Mythen „Kohärenz zwischen den indi-

115 Dawdy 2016, Pos. 2814–2822.

viduellen und interpersonalen Überzeugungen“<sup>116</sup> schaffen und ein Harmonisierungspotential für kulturelle Widersprüche aufweisen.

Welche Verbindungen oder Differenzen können zwischen den visuell erfahrbaren Zeichen am Material, den vielschichtigen inhaltlichen Konnotationen der Begriffe Aura, Alterswert und Patina und der aktuellen Forschung zu modernen Mythen ausgemacht werden? Wie steht es um das Mythos-Potenzial des Begriffs der *Fragilität*?

Die heute allgemein konstatierte Inflation der Mythen motivierte Stefanie Wodianka und Juliane Ebert dazu, die Strukturierung, Vernetzung und Permanenz der modernen Mythen zu untersuchen.<sup>117</sup> Ausgangslage ihrer Forschungen bilden in erster Linie das von Roland Barthes 1957 publizierte Werk *Mythen des Alltags* und Claude Lévi-Strauss' 1958 formulierte „Systemhaftigkeit“ der Mythen.<sup>118</sup>

Im Kapitel „Die Form und der Begriff“ erläuterte Roland Barthes in der Essaysammlung *Die Mythen des Alltags* die duale Rolle des *Signifikanten* des Mythos als assoziative Interaktion einer sinnhaften Objektsprache und einer diese abwandelnden Metasprache. Der Mythos, so Barthes, deformiere dabei den Sinn eines Zeichens, indem er es parasitär als Zeichen benutze, um dem „Verbraucher des Mythos“ eine bestimmte Bedeutung naheazulegen.

*„Der Signifikant des Mythos erweist sich als doppeldeutig. Er ist zugleich Sinn und Form; einerseits voll, andererseits leer. Als Sinn postuliert der Signifikant bereits eine Lektüre, ich erfasse ihn mit den Augen, er hat eine sinnliche Realität [...]. Indem er Form wird, verliert der Sinn seinen Zusammenhang; er leert sich, verarmt, die Geschichte verflüchtigt sich, er bleibt nur noch Buchstabe. Es findet hier eine paradoxe Permutation der Lektüreooptionen statt, eine anomale Regression vom Sinn zur Form, vom linguistischen Zeichen zum mythischen Signifikanten. [...] Der Sinn wird der Form als leicht zugänglicher Vorrat von Geschichte dienen, als ein disponibler Reichtum, der in raschem Wechsel herangezogen und wieder fallengelassen werden kann.“<sup>119</sup>*

<sup>116</sup> Wodianka/Ebert 2016, 15.

<sup>117</sup> Ebd., 9.

<sup>118</sup> Barthes 2012. Nach Barthes gibt es formale Grenzen der Mythisierungen, aber keine inhaltlichen. Gemäss Wodianka/Ebert (2016) sei Barthes Verdienst, die Aufmerksamkeit auf die grundsätzliche Medialität der Mythen gelenkt zu haben. Lévi-Strauss' *Anthropologie structurale* von 1958 kommentieren Wodianka/Ebert als konzentrierten Blick auf das Systemische des Mythos. Gedanken zu Stabilität seien bei Lévi-Strauss noch nicht vertreten.

<sup>119</sup> Barthes 2012, 262f. Das von Barthes betont manipulative Element, im Sinne einer politischen und gesellschaftlichen Manipulation vonseiten der Bourgeoisie, steht hier weniger im Vordergrund der Argumentation.

Der moderne Mythos scheine sich jeglicher Form von Persistenz und Kanonisierung zu widersetzen. Hier sehen Wodianska/Ebert<sup>120</sup> die Ursache für die aktuell gefühlte Inflation der Mythen. Mythen seien konzeptuell auf einer mittleren Ebene zwischen individuellen und interpersonalen Überzeugungen anzusiedeln. Sie würden individuelle und interpersonale *beliefs* zu einem *belief-system* mittlerer Abstraktionsebene verknüpfen. Die Stabilität der Mythen entstehe durch das Schaffen von „Kohärenz zwischen den individuellen und interpersonalen Überzeugungen“. Auch die modernen Mythen seien vor Kanonisierungen keineswegs gefeit, hier sehen Wodianska/Ebert Parallelen zur literarischen Kanonforschung.<sup>121</sup>

Benjamins Aura-Begriff weist zumindest innerhalb des kunsthistorischen und kulturtheoretischen Diskurses mythische Qualitäten auf. Er zeichnet sich durch eine Vielfalt an Rezeptionen und Konnotationen aus, die alle suggerieren, auf das Gleiche zu verweisen. Obwohl sich Benjamin eindeutig von esoterischen Konnotationen des Begriffs Aura distanziert hat, führte die Nähe zu esoterischen Deutungen zu populärwissenschaftlichen intertextuellen Verweisen, die hinsichtlich dieses Aspektes Unschärfen aufweisen. Interessant ist, dass Benjamins Aura-Begriff auf diese Weise ein Harmonisierungspotenzial für kulturelle Widersprüche erlangt, das wiederum als wichtiges Merkmal für moderne Mythen identifiziert worden ist.<sup>122</sup> Die Begriffe Alterswert und Patina weisen beide auf visuelle Zeichen in der Form von wahrnehmbaren Altersspuren wie Risse, das Pudern oder Sanden von porösen Oberflächen oder Verfärbungen und Gilben hin. Es sind Zeichen der Materialalterung, mit der eine strukturelle Degradation oder eine Schwächung des Materials einhergeht. Die historisch tradierte Interpretation der Altersspuren als ästhetische und sinnliche Erfahrung der Zeit, die seit der Entstehung des Artefaktes vergangen ist, öffnen das Interpretationsfeld. Die sinnliche Erfahrung kann sich als auratische Erfahrung zu einem Erkenntnismoment verdichten. Sie verbindet zeitliche und räumliche Dimensionen, die im Moment der Verfallserfahrung über die unbewusste Erinnerung ins Bewusstsein rücken und so Erkenntnischarakter aufweisen. Über die Verlusterfahrung kann eine Rückkoppelung zur Patina und zum Alterswert erfolgen, die im Gegensatz zu der auratischen Erfahrungen die Nostalgie mit einschliessen. Der Kreis lässt sich insbesondere bei den Begriffen Aura und Patina auf ein breites Feld

<sup>120</sup> Wodianska/Ebert 2016; 15, Rippl/Winko 2013.

<sup>121</sup> Ebd., 15, Rippl/Winko 2013.

<sup>122</sup> Decker 2016, 80f. Jan-Oliver Decker verweist auf Claude Lévi-Strauss' These, dass mythische Erzählungen kulturimmanente Wertekonflikte durch wiederholtes Thematisieren zu harmonisieren vermögen.



an intermedialen und intertextuellen kulturellen, sozialen und gesellschaftliche Konnotationen erweitern. Diese Konnotationen sind von einer zeitlichen Achse des Verlaufs der Degradationskurven oder einer Chronologie der materiellen Veränderungen unabhängig. Insbesondere durchziehen die Begriffe heute verschiedene Wissenskulturen wie etwa der Kulturwissenschaft und der Sozialanthropologie und im Falle der Fragilität zudem der Ökonomie und der Naturwissenschaft. Der intermediale Transfer von Altersspuren auf neu produzierte Alltagsgegenstände, etwa im Sinne des *shabby chic* oder verwandten Dekorationstechniken, manifestiert weiter die Diffusion der Inhalte in breite Gesellschaftsschichten. Es lassen sich somit zahlreiche Verknüpfungen zu den Strukturen mythischer Erzählungen herstellen.

Ein weiteres Ergebnis der aktuellen Mythenforschung kann für unsere Fragestellung fruchtbar gemacht werden: Moderne Mythen können durch andere verwandte Mythen etabliert und stabilisiert werden, die im Echo-Effekt ihre über das individuelle Subjektive hinausgehende kollektive Bedeutsamkeit belegen. Dieses Phänomen beschreiben Wodianka/Ebert als performative Gleichrichtung jeweils subjektiv zugeschriebener Bedeutsamkeiten. Es sei die Schnittstelle zwischen Mythos als subjektivem Wahrnehmungsmodus und Mythos als kultureller Praxis. Die „chorale Stimme des Mythischen“ mache den Mythos zur erzählerlosen Erzählung und widerlege das vermeintlich Inflationäre und Beliebige, das den modernen Mythen oft anhafte. Die Vernetzung verschiedener Diskurskulturen, etwa der wissenschaftlichen und der populär-kulturellen in Form von binnenstrukturellen Verflechtungen, den „Metamythen“, bewerten Wodianka/Ebert zudem als wirksame Stabilitätsfaktoren.<sup>123</sup>

Eine erste Einschätzung zur Frage, ob die diskutierten Begriffe *Authentizität*, *Aura*, *Alterswert*, *Patina* vergleichbaren binnenstrukturellen Verflechtungen ausgesetzt sind, fällt durchaus positiv aus. Sie schliessen den Begriff *Fragilität* nicht nur ein, sondern er steigert sogar eine wichtige Voraussetzung einer mythischen Erzählung, ihr Vermögen, kulturelle Gegensätze anhand immer neuer Transformationen zu harmonisieren. Die *Fragilität* umfasst die Materialeigenschaft, den Grad der Festigkeit eines Materials und seiner Resistenz gegenüber mechanischen Einwirkungen. Sie umfasst ebenso die Beschreibung einer Konstitution und Verfassung von sozialen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Strukturen. Gerade hier konnte ein markanter Zuwachs der Verwendung des Begriffs *Fragilität* nachgewiesen werden.<sup>124</sup> Die vieldeutige

123 Wodianka/Ebert 2016, 19f.

124 Jansen/Schröter/Steher 2013.

Verwendung des Begriffs in einer breiten Diskurskultur – als Begriff der Mechanik mit der Konnotation der exakten Wissenschaft; er beschreibt Krisenanfälligkeit in der Wirtschaft, thematisiert den starken Wandel sozialer und gesellschaftlicher Strukturen; er ist sowohl in der Populärkultur wie auch in der wissenschaftlichen Diskurskultur vertreten; er weist eine nahe Verwandtschaft zu historisch gewachsenen Begriffen im Kontext der Wertschätzung gealterter Artefakte auf – und zeugt von vergleichbaren Phänomenen, wie sie Wodianka/Ebert im Kontext der Entwicklung der Begriffe „Metamythos“ und „Mythencluster“ entwerfen.

### **Fragilität und Valorisierung – Wertewandel**

Der Diskurs um den Wertewandel und die Sorge des Verlustes ihrer Verbindlichkeit durch Ausdehnung und der einhergehenden Relativierung der Werte als Bezugssystem sind heute weit verbreitet. Wissenschaftliche Studien, populärwissenschaftliche Publikationen und Medienmeldungen widmen sich der gesellschaftlich offensichtlich relevanten Frage. Werte suggerierten Weltstrukturierungskraft: Sie seien geschichtlich geworden und geschichtlich wirksam. Das sei anscheinend ein Makel, weil Geschichtlichkeit Veränderbarkeit und Endlichkeit impliziere, so der Philosoph Andreas Urs Sommer. Er veröffentlichte 2016 das sich an ein breites Publikum wendende Buch *Werte. Warum wir sie brauchen, obwohl es sie nicht gibt*. Sein Plädoyer steht für Toleranz gegenüber der schieren Unfassbarkeit der Werte auf wissenschaftlicher Ebene und für die Akzeptanz ihrer gesellschaftlichen Relevanz, und er propagiert eine offene, historisch orientierte Debatte.

*„In der ökonomischen Sphäre herrscht also Verflüssigung der Werte, in der moralischen Entgrenzung hingegen Versteinerung der Werte – oder doch wenigstens der verzweifelte Wunsch danach. Und wenn da noch jemand mit dem Verdacht käme, die Werte in der Moral wären bloss ein Billigimport, Glasperlen aus dem knallharten Geschäftsleben, könnte man ihm oder ihr erwidern, moralische Werte seien wohl eine Art umgekehrter Mimikry: Sie tarnen sich als scheinbar harmlose Werte, wie sie einem aus der Ökonomie wohlbekannt sind; sie tarnen sich gegen aussen mit vermeintlicher Modernität, mit Flexibilität, um im Innern aber die harte Absolutheit des Guten festzubetonieren. Aber diese umgekehrte Mimikry ist am Ende nichts weiter als der schöne fromme Wunsch des gestandenen Wertontologen: Bei den moralischen Werten,*

*die man auf der freien Wildbahn ihres kulturellen Daseins beobachten kann, ist von diamanther Absolutheit viel zu hören, aber nichts zu spüren und nichts zu sehen. Die einzige Möglichkeit der Werte-Langzeitbeobachtung bietet die Geschichte – und sie zeigt, dass moralische Werte so formbar sind wie Wachs. Allmählich wäre dem sich aufklärenden modernen Menschen die Erkenntnis zuzumuten, dass diese Formbarkeit keineswegs ein Mangel, sondern der gewaltige evolutionäre Vorteil der Werte ist.“<sup>125</sup>*

Basis bleibt die historische Entwicklung der Werte von der Philosophie der Tugenden und des Guten hin zum Wertedenken in der Ökonomie. Erst im 19. Jahrhundert erfolgte die Aufnahme des Wertebegriffs in den philosophischen Diskurs. Die steile Karriere verdanken *die Werte*, so Sommer, ihrem Potenzial der Strukturierung von Wirklichkeit.<sup>126</sup>

Ein Meilenstein hin zu unserer aktuellen kritischen Betrachtung der Werte als kulturelles Konstrukt ist die *Rubbish*-Theorie des Anthropologen Michael Thompson, erstmals veröffentlicht 1979.<sup>127</sup> Thompson beschrieb die Bewertungsprozesse innerhalb der Kategorien Konsumgüter (*transient*), Abfall (*rubbish*) und Kulturgüter (*durable*) und unterlegte seine These mit Tabellen, Diagrammen und Illustrationen. Sprachlich im essayhaften Stil gehalten, argumentierte hier eindeutig ein naturwissenschaftlich orientierter Anthropologe. Für die vorliegende Fragestellung ist seine These des Wertetransfers innerhalb der drei Kategorien Konsumgut (Wert nimmt mit der Zeit ab), Abfall (kein Wert, wird entsorgt) und Kulturgut (der Wert nimmt mit der Zeit zu) hervorzuheben. Der Transfer erfolgt nach Thompson von Konsumgut zu Abfall, der entweder entsorgt oder neu bewertet und zu Kulturgut erhoben wird. Der Transfer verläuft nicht in die gegenläufige Richtung. Abfall wird unter bestimmten Bedingungen zu Konsumgut umgewertet, aber die dauerhafte Kategorie des institutionalisierten Kulturguts wird nicht mehr rückbewertet.<sup>128</sup> Die Kategorie der dauerhaften Wertschätzung setzt dauerhafte Sammlungsobjekte voraus, was im Falle organischer Materialien nicht unbedingt gegeben sein muss. Um die Illusion der dauerhaften Wertvermehrung aufrechtzuerhalten, arbeiten Konservierungsbeauftragte in den Museen mit dem Ziel, das als offiziell wertvoll eingestufte Kulturgut zu bewahren. Dieses kulturelle Konstrukt führt zu einer im-

<sup>125</sup> Sommer 2016, 67f.

<sup>126</sup> Ebd., 31–85.

<sup>127</sup> Thompson 2017.

<sup>128</sup> Ebd., 4, 120.

mer grösseren Ansammlung an Kulturgut, wie heutige überfüllte Museumsdepots bestätigen.<sup>129</sup> Thompson verknüpfte die Bewertungsprozesse mit Macht und Statusgefügen in unserer Gesellschaft.

Thompsons These wurde lange kaum beachtet. Die Konservierung/Restaurierung hat sie mit den neu wertebasierten Entscheidungsmodellen Ende des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt. 2016 erschien die zweite Auflage der *Rubbish Theory* mit einem Vorwort von Thompson zur Neuauflage. Er kommentierte sie hauptsächlich in Bezug auf ihre Übertragbarkeit auf unsere aktuellen gesellschaftlichen Themen und kommt zum Schluss, dass das seit 1979 neu an Bedeutung gewinnende Thema der ökologischen Nachhaltigkeit eng mit der Theorie verknüpft werden könne. Klimawandel oder, mit seinen Worten, „Fragile Earth“<sup>130</sup> seien neue Herausforderungen unserer Gesellschaft, die eine intensive Auseinandersetzung mit Bewertungsprozessen erforderten. Aktuelle Forschungsfragen der Sozialwissenschaften und der Ökonomie unterstützen diese These. Die Zeppelin Universität Friedrichshafen, die sich als interdisziplinäre Forschungsanstalt zwischen Wirtschaft, Kultur und Politik verortet, publizierte 2013 Beiträge mit dem Titel *Fragile Stabilität – stabile Fragilität*.<sup>131</sup> Die wachsende Fragilität der modernen Gesellschaft basiere auf der wachsenden Schwierigkeit staatlicher sowie anderer grosser Institutionen des westlichen Kulturkreises, sich innerhalb der Gesellschaft durchzusetzen. Die Stagnation der Macht stehe dem Zuwachs an Einfluss und Widerstandsmöglichkeiten von Individuen und kleineren Kollektiven gegenüber. Gemäss den einführenden Worten von Thomas Pfister und Nico Stehr weist der Gebrauch des Begriffs *Fragilität* in den Medien aktuell eine signifikante Zunahme auf. Die Anzahl der Nennungen in der *New York Times* und der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* habe sich von 1996 auf 2011 mehr als verdoppelt. In unserem Kontext ist vor allem ihre Beobachtung interessant, dass frühe Nennungen aus dem Bereich der Kultur kommen. Im Kontext von Kunstaussstellungen und filigranen Objekten sei der Begriff im affirmativen Sinne besetzt, als bewundernswerte Leistung oder auch als besonders schützenswerte ästhetische Qualität. Die negative Konnotation des Begriffs bezeichnet die Sorge vor Zerfall, Risiken und Gefahren und bezieht sich auf fragile politische und wirtschaftliche Systeme.<sup>132</sup>

129 Heute wird das „Entsammeln“ (Deakzession) im Kontext der überfüllten Museumsdepots und der bezüglich ihrer Stringenz unterschiedlichen Sammlungskonzepte neu diskutiert. (ICOM 2016)

130 Thompson 2017, 18.

131 Jansen/Schröter/Stehr 2013.

132 Pfister/Stehr 2013, 90, 199.

*„[...] in den Medien steigt anscheinend die Sensibilität dafür, dass wir uns in gesellschaftlichen Verhältnissen bewegen, die zunehmend fragil sind, aber andererseits wird auch das Bewusstsein für den Wert von Fragilität geschärft“<sup>133</sup>.*

Wir befinden uns inmitten unserer Fragestellung, und es lässt sich das folgende, vorläufige Fazit ziehen: Der allgemein konstatierte Wertewandel kann als eine der vielen Ursachen und Anzeichen für die Zunahme der Wahrnehmung und Wertschätzung von Fragilität in der Gesellschaft interpretiert werden. Vermeintlich allgemeingültige, von offiziellen Instanzen festgelegte Wertekategorien werden vermehrt kritisch hinterfragt und von kleineren Kollektiven neu verhandelt und auf ihre Anwendbarkeit hin überprüft.<sup>134</sup> Diese Beobachtung scheint interessant und führt zur Frage, ob in diesem Kontext die Ursache für die heutige Wertschätzung fragiler Materialität zu suchen sei. Ein gewisser, noch zu definierender Zusammenhang mag bestehen. Überzeugender scheint die folgende These: Die Wertschätzung der Fragilität von Gemälden ist im Umfeld des kulturell gewachsenen, historisch verankerten Spannungsfelds zwischen differenten Werteebenen wie authentisch und innovativ, historisch und ästhetisch, Alterswert und Verfallserfahrung, wissenschaftlich und mythisch/nostalgisch anzusiedeln. Die Komplexität der Wertebezüge erschwert ihre Festbeschreibung und eröffnet gleichzeitig ein breites Bezugsfeld. Der inhärente Widerspruch der positiven und negativen Konnotationen steigert ihre Wertschätzung und hat offenbar dazu geführt, dass der Begriff Fragilität auf weitere gesellschaftliche Bereiche übertragen wurde.

Die lange Tradition der Valorisierung und Neubewertung im kulturellen Umfeld äussert sich nicht zuletzt auch in der Entwicklung der Institution der Museen. Sie basierte auf Wertungen, welche die besondere Bedeutung von Kunstwerken feststellten. Die Bedeutungszuweisung wurde im Kontext der Zeit vorgenommen und galt für zeitgenössische wie auch historische Kunstwerke. Hubert Locher weist darauf hin, dass die konstruierte Narration entscheidend gewesen sei, sie habe eine natürlich vorgefundene Ordnung präsentiert. Das Museum habe als Maschine der Kanonbildung fungiert.<sup>135</sup> Locher datiert die kritische Ausrichtung der Kunstgeschichte in die 1970er-Jahre. Die herkömmliche, auf Vasari zurückgehende Narration wurde von gesellschaftlichen Minderheiten angeprangert. Sie forderten eine Ausweitung der Werteka-

133 Ebd., 112.

134 de la Torre 2002.

135 Locher 2013.

tegorien, um eine Differenzierung und Aktualisierung des Referenzsystems Kunst zu erreichen. Interessanterweise erfolgte die Ausweitung der Wertebegriffe parallel zu einer veränderten Kunstproduktion, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelte und sich ab den 1960er-Jahren etablierte. Boris Groys, Autor des im Kontext der Differenzierung des Profanen vom Wertvollen höchst relevanten Essays *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, ermittelte eine Kunstproduktion, der, sich auf die Ready-mades beziehend, die Valorisierung explizit als zentrales Thema innewohnt. Es geht um das Zitieren des Profanen und um Dekonstruktion von kulturellen Werten, um sie im Kontext des neu entstandenen Werks wiederum neu zu valorisieren.<sup>136</sup> Das Element des Zirkulierens und die Valorisierungsprozesse gewinnen an Relevanz. Die Wertung, der eigentlich eine stabilisierende Funktion innewohnt, wird dynamisch. Erst mit der Akzeptanz dieser Dynamik wird es möglich, den auf Prozess und Veränderung ausgerichteten Begriff *Fragilität* als Wertekategorie zu definieren, oder umgekehrt: Die Wertschätzung der Fragilität fördert die Dynamisierung des Werteverständnisses. In diesen Kontext ist die Wertschätzung von Fragilität als spannungsvoller Widerspruch zwischen auratischer Verfallserfahrung und authentizitätsstiftender Geschichtlichkeit einzubinden. Die aktuelle Übertragung des Begriffs Fragilität auf gesellschaftliche, politische und ökonomische Bereiche steigert das Bedürfnis, das Bruchige und Fragile vermehrt in Diskurse um Kunst und ihre Erhaltung zu integrieren.

---

136 Groys 1992, 107.