

Im Museum

ERHALTUNGSSTRATEGIEN

reflektiert die Übertragung der Erhaltungsstrategien auf die restauratorische Museumspraxis. Für die Erfassung pointiert ausgetragener Debatten eignen sich Streiffragen, die über die fachliche Gemeinschaft hinaus als Skandale in die Öffentlichkeit gelangen. Anhand des wohl nachhaltigsten Restaurierungsskandals des ausgehenden 20. Jahrhunderts um das Gemälde *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* von Barnett Newman lassen sich sowohl der Wandel der Restaurierungsauffassungen wie auch die geografisch und kulturell divergierenden Haltungen aufzeigen. Für die Frage der Wertschätzung der Fragilität treten insbesondere der Grundsatz der minimalen Konservierung und ihre Konsequenz für Prävention und Risikomanagement in den Vordergrund.

Vom Materialfetischismus zu Managing Change

Erhaltungsstrategien dokumentieren den Wandel unseres Kulturverständnisses und der Ziele, die wir mit der Bewahrung von Kulturgut anstreben. Die noch junge wissenschaftliche Disziplin der Konservierung und Restaurierung nimmt über die gesellschaftliche Entwicklung neuer Leitlinien diese in die theoretische Grundlegung auf und setzt über die Formulierung von Maximen in

Ethikpapieren und theoretischen Schriften kontinuierlich neue Schwerpunkte.¹

Die Entwicklung der Denkmodelle lässt sich besonders eindrücklich am Beispiel von Restaurierungsskandalen, dem Aufwälten und Abflachen von Entrüstungswellen, dem Interesse für bestimmte Argumente oder der Ablehnung von Prinzipien und den ihnen jeweils zugrundeliegenden Kontroversen aufzeigen.

Das Gemälde *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* hat Barnett Newman 1967/68 gemalt und es wurde kurz darauf 1969 vom Stedelijk Museum Amsterdam angekauft.² Die Berühmtheit und immer wiederkehrende Pressepräsenz des Gemäldes gehen auch auf den Vandalismus-Akt von 1986 – das Gemälde wurde mit dem Messer mehrfach aufgeschlitzt – und den Skandal um die nachfolgende Restaurierung durch Daniel Goldreyer zurück. Ihm wurde vorgeworfen, das Gemälde nicht fachgerecht restauriert, sondern mit einer Farbrolle grossflächig übermalt zu haben. Untersuchungen durch Fachexperten und forensische Analysen bekräftigten die Vorwürfe, ein langjähriges Gerichtsverfahren war die Folge.³

In unserem Zusammenhang interessiert, wie die Beteiligten die Restaurierungskonzepte damals in den 1990er-Jahren begründeten, ablehnten oder begrüssten und ob und, wenn ja, wie sich die Prinzipien und die theoretischen Grundlagen seither verändert haben.

Das Hauptargument gegen Goldreyers Übermalung war vonseiten der Restauratoren die Missachtung der Maxime der Bewahrung der *materiellen* Authentizität. Sie wurde als Voraussetzung für die Werkauthentizität definiert. Diese Überzeugung entspricht den Prinzipien, die erstmals in der *Charta von Venedig* 1964 aufgenommen und anschliessend über die UNESCO international anerkannt wurden.⁴ Der Restaurierungswissenschaftler Ysbrand Hummelen⁵ beschreibt die Sicht des Experten wie folgt:

„We could describe the subject of this controversy in terms of the following question: what is the difference between red and red? What is the significance of the authenticity of colour in modern and contemporary art? The fact these are exactly the issues Barnett Newman aimed to address in his series Who's Afraid of Red, Yellow and Blue, as its statement makes plain, makes Golodreyer's rigorous overpainting and its matt, opaque, lifeless surface all the more poignant.

1 Cane 2009.

2 Vgl. www.stedelijk.nl/en/exhibitions/63824 (Zugriff 28.10.2019).

3 Forder 1993.

4 Vgl. Kapitel: Kunstwerke im vollen Reichtum ihrer Authentizität, S. 89.

5 Senior research conservator at the Netherlands Heritage Agency.

The enormous red plane of Who's Afraid of Red, Yellow and Blue no. III was in fact originally painted with great subtlety: two tints of red, tending towards magenta (pink) and sienna (orange) respectively, alternated in vertical brushstrokes of very thin, fluid oil paint. The colour variations were minimal but had an effect every painter is familiar with: juxtapose two closely similar colours that form a cold/warm contrast, and the whole surface will seem to vibrate. Because Newman applied these colours thinly by brush one over the other, the result was a silky, sparkling surface which also had a certain depth. Moreover, doing the application of the paint by brush, there were minimal local colour differences in the red surface as a whole.⁶

Hummelen argumentiert aus der Sicht der maltechnischen und künstlerischen Umsetzung des Werks und seiner spezifischen Charakteristika, die auf der erzielten Materialwirkung aufbauen. Der genaue Blick auf das verwendete Material, den Aufbau und die Oberflächenbeschaffenheit lässt eine präzise Beschreibung dessen zu, was als Farbwirkung von Betrachter_innen wahrgenommen wird und welchen Grad an Präzision, an individueller Innovationsarbeit der Künstler_innen in die Umsetzung investierte. Die von Ysbrand Hummelen dargelegte Sichtweise entspricht dem Fachverständnis und den grundlegenden Standards der Zeit, die auch meinem persönlichen Anspruch an die restauratorische Erfassung und kritische Auswertung der Rezeption zur künstlerischen Intention eines Werks im Vorfeld der Erstellung von Erhaltungskonzepten sowie meine daraus resultierende Berufspraxis prägten.

Die Situation war verfahren. Die kritischen Stimmen der Fachexperten wurden im Vorfeld und während der Durchführung nicht ernst genommen, zu gross war der Wunsch, das Werk den Betrachtern erneut in einem scheinbar unversehrten Zustand präsentieren zu können. Ein weiterer wichtiger Aspekt waren die in der Debatte widersprüchlich dargelegten kunsthistorischen Lektüren der künstlerischen Intention Barnett Newmans und der daraus abgeleiteten Einschätzung der materiellen Authentizität. Die Palette der kunsthistorischen Argumente, die in die Kontroverse eingekauft worden sind, vermischt sich zudem mit Legitimationsversuchen der verantwortlichen Museumsvertreter, denen Interessenkonflikte und instrumentalisierende Rückgriffe auf kunsthistorische Zusammenhänge zugrunde lagen. Interessant ist dabei, dass sich die Historiografie des Abstrakten Expressionismus und

6 Hummelen 1993, 2f.

seiner Anbindung an eine „Utopie der Bildmacht“ anhand der vorgeführten Argumente⁷ ablesen lässt. Die Begründung des damaligen Direktors, die Malerei Newmans sei als rein konzeptuelle Malerei zu lesen, losgelöst von der materiellen Umsetzung und in diesem Sinne auch austauschbar, bediente sich der gleichen Argumentation, die zu den invasiven Massnahmen geführt haben, wie sie an Gemälden von Piet Mondrian belegt sind (vgl. S. 55). Renée van der Val konterte mit dem rezeptionsästhetischen Hinweis, dass die Lektüre Newmans als Wegbereiter der *Post Painterly Abstraction* auf eine strategische Intervention des Kritikers Clement Greenberg zurückgehe und als Argument für die Einschätzung der Bedeutung der Materialität kaum nachvollziehbar sei.⁸

Es fällt auf, dass die Gemälde von Barnett Newman häufig ikonoklastischen Anschlägen ausgesetzt waren. Erik Anderson-Reece versteht die Gemälde von Newman als anarchistische Statements gegen die Museen und folgerte, dass der Vandale eigentlich im Sinne Newmans gehandelt und das Gemälde vor der Banalisierung gerettet habe. In diesem Sinn plädierte Anderson-Reece gegen das Abdecken und Vertuschen der Bildzerstörung und für die Erstellung einer Kopie.⁹

Rückblickend reihen sich die Argumente der Debatte in die von Peter Schneemann dargelegte, vom Künstler aktiv mitgeprägte rezeptionsästhetische Entwicklung hin zu der Deutung der Gemälde als „The Abstract Sublime“ ein. Über die Wahl der Bildtitel, der Formate und der klaren Abgrenzung seiner Malerei von der Abstraktion und der Illustration von Ideen forderte Newman eine über Gefühle initiierte Konfrontation der Betrachter_innen mit dem Werk. Dieser Anspruch bekräftigte der Künstler mittels konkreten Rezeptionsanweisungen. Die potenzielle Missachtung seiner Anweisungen etwa durch die Reduktion oder Banalisierung auf eine formale Bildbetrachtung oder die Verbindung der Gemälde mit der Dekoration kam aus der Sicht des Künstlers bereits einer Bildzerstörung gleich. Schneemann verweist auf das

„[...] ungelöste Problem, das im Verhältnis zwischen dem Anspruch auf eine unmittelbare Bildmacht und einem Diskurs der konditionierten Anweisungen liegt. Beim Glauben an die eigenständige Dimension des Bildes bleibt die Angst vor dem Wort des Betrachters bestehen. Es klingt immer wieder die Sorge durch, dass eine Verweigerung der Rezeptionsanweisung das Werk zu zerstören imstande sei.“¹⁰

7 Schneemann 2003, 134.

8 Hummelen 1993, 3.

9 Anderson-Reece 1993.

10 Schneemann 2003, 129.

Dieses künstlerische Streben, die sinnliche Wahrnehmung der Gemälde verbindlich an inhaltliche Relevanz zu binden, wurde in der Restaurierungsdebatte durch die Position der Restauratoren gestützt. Sie hoben die Individualität der Ausführung hervor und das Vibrieren der Farbwirkung, welches die „Bildmacht“ mit der Handschrift des Künstlers verband. Aus der Perspektive meiner persönlichen Berufspraxis stütze ich grundsätzlich die Haltung der Bewahrung der materiellen Authentizität. Offener liesse sich hingegen die Frage formulieren, inwiefern diese tatsächlich die alleinige Voraussetzung dafür darstellt, Barnett Newmans künstlerische Intention abzulesen, zumal unterschiedliche maltechnische Fassungen von *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* bekannt sind.¹¹ Dieser Exkurs zum Restaurierungsskandal um Barnett Newmans Amsterdamer Gemälde verdeutlicht die enge Verflechtung von Rezeptionsästhetik und Restaurierungsideologie und stützt schlussendlich jene Bewahrungskonzepte, die zurückhaltend und nur breit abgestützt invasive Massnahmen angehen sowie auch alle materiellen Veränderungen am Kunstwerk in ihrem historischen Kontext reflektieren.

2014 kuratierte Bart Rutten am Stedelijk Museum Amsterdam eine Sammlungspräsentation zu Barnett Newman und integrierte das lange im Depot verborgene Gemälde *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* als Wiederentdeckung. Anders als zwanzig Jahre zuvor Ysbrand Hummelen – „The painting has become a cheap copy of itself, and is thus destroyed“ – glaubte Bart Rutten daran, dass das Gemälde auch nach der Übermalung durch Goldreyer die künstlerische Intention Barnett Newmans zu vermitteln vermöge.¹² „Wann stirbt ein Kunstwerk?“, fragt Angela Matyssek und verknüpft das „Sterben“ und „Auferstehen“ der Kunstwerke mit ihrem Sonderstatus unter den Dingen, der ihnen quasi menschliche

11 Ysbrand Hummelen stützte seine Argumentation auf ein Zitat von Newman, indem er bekräftigt, dass er absichtlich Primärfarben gewählt habe, um sie von ihrer Besetzung durch die „Formalisten“ abzulösen und die Farben Rot, Gelb und Blau wieder als eigentliche Farben wirken zu lassen. Hummelen zitiert Thomas Hess, dass diese 3. Fassung (das Amsterdamer Gemälde) in Öl gearbeitet sei und eine lebendige Oberfläche besitze, bei einer anderen Fassungen bezeichnete er die Farbwirkung als matt und flächig.

12 www.arttube.nl/en/videos/the-return-of-who-s-afraid-of-red-yellow-and-blue-iii (Zugriff 28.10.2019). Die Pressemitteilung zum Restaurierungsskandal fällt entsprechend nüchtern aus: „When the restored work was rehung in the Stedelijk in 2001, it sparked off a huge commotion. Some critics pointed to the decreased transparency of the red plane, accusing Goldreyer of using a paint roller. Other art damage experts supported Daniel Goldreyer concluding that the restoration was performed in a professional and satisfactory manner.“ (Die Pressemitteilung war bis 2019 online verfügbar.) Dieses zurückhaltende Statement war wohl auch juristisch motiviert. Der Vergleich der Stadt Amsterdam mit dem Restaurator Goldreyer beinhaltete offenbar die Vereinbarung, dass sich städtische Angestellte bis heute nicht mehr kritisch über die Arbeit von Goldreyer äußern dürfen (Bruehl 2015).

Eigenschaften zuschreibt.¹³ Auch Ysbrand Hummelen äusserte sich zwanzig Jahre später in versöhnlicherem Ton:

„Ich finde, dass Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III nicht tot ist, es ist da. Es hat auch ein Geheimnis, das unter dieser Farbschicht liegt, man hofft immer, vielleicht können wir mal diese Übermalung wegnehmen – noch die Hoffnung macht das Bild einen Barnett Newman.“¹⁴

Die materielle Geschichte ist Teil des Werks geworden und wird sich in Zukunft weiter verändern. Das „managing change“ im Titel dieses Unterkapitels zielt auf den Wandel der Bewahrungsstrategien der materiellen Komponenten des Kunstwerks Ende des 20. Jahrhunderts. Der Wandel von der strikten Vorgabe des Prinzips der minimalen Konservierung, das implizierte, alle materiellen Relikte nach gleichen Standards zu behandeln, hin zu offeneren Prinzipien, welche die Dynamik der Veränderung sowohl der materiellen Komponenten wie auch der Rezeption stärker berücksichtigen wollen. Abschliessend sei hierfür auf Paul Schimmel verwiesen. Er fand es bedeutsam und auch überraschend, dass eine Restauratorin 1998 eingewilligt hatte, ein *Peeling Off Painting*, 1957 von Saburo Murakami, einem Künster der Gutai Art Association, nach Los Angeles auszuleihen und den Transport zu begleiten. Die Malschicht löste sich tatsächlich sichtbar vom Träger ab.

„I asked her, ‘Why did you lend it? It’s such an incredibly fragile piece.’ She replied, ‘It is called Peeling Off painting. And that was [Murakami’s] intention.“

Minimal – post minimal

Der anhand des Barnett-Newman-Skandals thematisierte Wandel der Prinzipien der Konservierung und Restaurierung schlug sich aus restauriertheoretischer Perspektive im Konzept des Minimaleingriffs sowie der kritischen Reflexion darüber in den 1990er-Jahre¹⁵.

Die *Charta von Venedig* dokumentierte 1964 einen Meilenstein in der Entwicklung der Restaurierungstheorie: Das seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend positiv bewertete Konzept der Bewahrung der Authentizität ist hier erstmals in ein internationales Richtlinienpapier eingeflossen, mit der Konsequenz, dass die materielle Authentizität in der Folge deutlich höher

13 Matyssek 2010, 9.

14 Bruehl 2015.

15 Vgl. Bäschlin 2014.

gewichtet wurde.¹⁶ Ein Bildträger aus Karton oder Holz war nicht mehr nur geeignetes Substrat für die Ausführung der höher bewerteten Malerei und notfalls austauschbar. Die Bewahrung der Authentizität des Gemäldes umfasste neu die gesamte Materialität und ihre Geschichte. Über die Gründung des ICOMOS 1965 in Warschau und ihrer wichtigen Rolle für die Weltkulturerbe-Nominierungen der UNESCO Welterbekonvention 1972 erlangte sie internationale Verbreitung.¹⁷

In diesem Kontext ist das Postulat des Minimaleingriffs¹⁸ zu situieren. Diese herausragende Maxime der Konservierung und Restaurierung des 20. Jahrhunderts soll nachfolgend anhand von ausgewählten Restaurierungsberichten, ihrer Rezeption in der Fachliteratur aufgerollt und ihre Verbindung zur Konservierungs- und Restaurierungstheorie aufgezeigt werden. Die kritische Be- trachtung des Minimaleingriffs im Spiegel zeitgenössischer Diskur- se führt zu neuen Lektüren, wie etwa von *minimal und authentisch* hin zu *nachhaltig und kontextabhängig*. Eine direkte Konsequenz des „Minimaleingriffs“ sehe ich in der Neubewertung der Fragilität von Gemälden.

1978 fiel das grossformatige Gemälde von Ferdinand Hodler *Die Nacht*¹⁹ (Abb. 7.7) auf einen Transportkarren, und es entstand ein rund 70 cm langer Riss durch Malschicht und Leinwand. Der Unfall geschah beim Handling nach einer Ausstellung. Ganz im Sinne der damals aktuellen Entwicklungen verwarfen die Verant- wortlichen die Doublierung, die ganzflächige Hinterklebung mit einer stabilisierenden Leinwand. Wolfram Gabler, Restaurator in Berlin, übernahm den Auftrag der Konservierung und Restaurie- rung. Er war überzeugt, dass sogar ein derart erheblicher Schaden auch bei einem grossformatigen Gemälde ohne Doublierung behan- delt werden könne. Gabler begründet sein Urteil damit,

„[...] dass das Doublieren für das subtile Konglomerat verschiedener Materialien, das jedes Leinwandgemälde ist, in jedem Fall einen drastischen Eingriff bedeutet, der früher oder später den Alterungsprozess beschleunigen wird“²⁰

Gabler verweist auf die noch junge Methode der lokalen Riss- schliessung, die er, entgegen kritischer Stimmen, an der langen,

16 ICOMOS 2012, 47–51.

17 UNESCO (Hrsg.) 1977, ICOMOS o. J.; Falser 2011. Vgl. Kapitel: Kunstwerke im vollen Reichtum ihrer Authentizität, S. 89.

18 Der Begriff „Minimaleingriff“ bezieht sich auf Massnahmen der Konservierung und Restaurierung. Die Bezeichnung „minimale Konservierung“ zielt auf konservierende Massnahmen. Im Text werden beide Begriffe in Abhängigkeit des jeweiligen Kontex- tes verwendet.

19 1989/90, Inv.-Nr. 117 x 299 cm, Staat Bern, Kunstmuseum Bern.

20 Gabler 1979, 1.

senkrecht zur Spannungsrichtung verlaufenden Rissstelle erfolgreich durchgeführt hat. Das Bestreben, „[...] die Massnahmen auf ein Minimum zu reduzieren [...]“²¹ führt Gabler mit der Wahl einer farblich eingetönten, plastisch-formgebenden Ergänzung der Mal-schichtfehlstelle konsequent weiter, derart, dass er auf eine klassische Retusche verzichten konnte.²² Die Restaurierung des Gemäldes von Hodler präsentierte Gabler 1978 im Rahmen eines Vortrages an der Freien Universität Berlin.

„Notfalls muss in Kauf genommen werden, dass das Bild auch nach der Restaurierung die Spuren seines Alters erkennen lässt.“²³

Die durch Alterung und Vorschädigung des Materials erhöhte Fragilität wurde neu bewusst sichtbar gelassen und akzeptiert. Die Anhänger der lokal angewendeten Konservierungstechniken waren aber nicht allein in ihrem Bestreben um die Erneuerung der Konservierung: „Die anderen ersinnen neue Methoden unter Verwendung neuer Materialien, schonender Mechanik oder erhöhter ,Reversibilität.“²⁴

Mit den „andern“ meinte Gabler die englischen und amerikanischen Kollegen. So etwa den Wahlamerikaner Gustav Berger, den Entwickler des heute in der Konservierung weit verbreiteten synthetischen Klebstoffs BEVA.²⁵

1976 restaurierte Berger Paul Klees *Arabisches Lied* (1932, 283)²⁶. Berger schrieb 1976, dass der geschwächte Bildträger einer sofortigen Doublierung bedürfe.²⁷ Mit der Begründung, dass zeitgemässere Konservierungsverfahren erforderlich waren, um den neuen maltechnischen Umsetzungen gerecht zu werden, entschied er sich bei diesem Gemälde für eine eigens entwickelte Doublier-technik, von der er sich bessere Kontrollierbarkeit und erhöhte Re-versibilität versprach. Im Falle des Gemäldes von Klee stand für Berger die vom Künstler intendierte netzartige Textur im Vordergrund, die dieser durch die Verwendung von locker gewebter Jute erzielt hatte. Im Unterschied zu der oben erläuterten lokalen Riss-verklebung am Hodler'schen Gemälde blieb Berger aber bei der Beschichtung der gesamten Gemäldestruktur mit einem dem Kunstwerk fremden Klebstoff. Den neuen Gedanken der minima-len Konservierung versuchte Berger mit der Reduktion der Klebstoffmenge zu verwirklichen.²⁸

21 Gabler 1979, 2.

22 Ortner 2003.

23 Gabler 1979, 2.

24 Ebd., 1.

25 Berger/Russell 2000.

26 90,0 x 60,0 cm, Werk.Nr. 1932.283, The Phillips Collection, Washington D. C.

27 Berger 1976.

28 Berger 1976, 115–117.

Der Begriff der minimalen Konservierung entwickelte sich zu einer Maxime der Restaurierungsethik, deren praktische Umsetzung in der Folge alles andere als einheitlich war. Sollte es in erster Linie darum gehen, anstelle der historischen Materialien neue (synthetische) Materialien mit besser kontrollierbaren Eigenschaften zu entwickeln und einzuführen, oder sollen die konservatorischen und restauratorischen Massnahmen selbst auf den kleinstmöglichen Bereich und das kleinstmögliche Ausmass reduziert werden, in diesem Fall zugunsten der ebenfalls neu und höher bewerteten materiellen Authentizität?

Die moderne Maltechnik führe zu neuen Herausforderungen und verlange nach innovativen, individuell gewählten Konservierungstechniken²⁹ – diese Argumentation, die Gustav Berger für seine moderne Doubliermethode mit dem synthetischen wachsartigen Klebstoff Beva 1976 vorbracht hatte, findet sich bereits 45 Jahre früher in sehr ähnlicher Form. Es ging um das damals bereits berühmte Gemälde *Un Bar aux Folies Bergère*³⁰ von Edouard Manet (Abb. 7.8).

Der alarmierend „fragile“ Zustand wurde im Vorfeld einer Ausstellung bemerkt. Stanley Kennedy North³¹ wurde als Experte beigezogen und erkannte, dass maltechnische Besonderheiten mitverantwortlich waren für den fragilen Zustand. Nach seiner damaligen Einschätzung setzte er auf die damals moderne Wachs-Harz-Doublierung als vielversprechende und geeignete Massnahme zur Lösung des schwierigen Problems. Die Reversibilität der Massnahme stand weniger im Vordergrund, vielmehr ging es um die Bewahrung der künstlerischen Authentizität. Es ist unbestritten, dass sich eine strukturell geschwächte Malschicht mit einer Wachsimprägnierung verfestigen lässt. Die typischen Materialeigenschaften des Wachsese beeinflussen aber die Oberflächenwirkung. Derartige Imprägnierungen sättigen die Malschicht und führen zu Glanzveränderungen und Verdunkelungen. Wachshaltige Materialgemische können sich mit der Alterung entmischen und an die Malschichtoberfläche migrieren.³² Die damals als innovativ gewertete Methode der Wachsdoublierung wird heute anders eingeschätzt. Hauptargument der Kritik ist die Verletzung der materiellen Authentizität durch die Imprägnierung der Gemäldestruktur mit Wachs.

Wenden wir uns von der Restaurierung des Manet-Gemäldes im Jahre 1934 wieder Gustav Berger zu, der 1976 das Gemälde

29 Ebd., 124–127.

30 96,0 x 130 cm, 1882, The Courtauld Gallery, London.

31 1887–1942, Künstler und Gemälderestaurator in London.

32 1934 schrieb der Restaurator Henry Boissonas: „Je viens de terminer le Hodler, il n'y aura plus qu'en le rendre mat.“ Bericht, Restaurierungsarchiv, Kunstmuseum Bern.

Arabisches Lied (1932,283) von Paul Klee mit einem wachsähnlichen synthetischen Klebstoff doubliert hatte. Diese Doublierung führte nicht nur zu einer neuen kritischen Einschätzung, sondern musste sich dem Ikonoklasmus-Vorwurf stellen. Die Substanz des Werkes sei nicht mehr authentisch wahrnehmbar, und vom Werk bleibe lediglich eine Mumie zurück. Die Stabilisierung mit dem synthetischen Klebstoff Beva zerstöre den fragilen Charakter des Gemäldes, so die Schlussfolgerung. Dieser offensichtlichen Abwertung der Massnahmen lagen nicht nur die historische Distanz, sondern auch kulturell und geografisch bedingte variierende Zielsetzungen, was eine Konservierung/Restaurierung leisten solle, zugrunde. So wurde etwa die Verwendung neuer synthetischer Konservierungsstoffe in Europa viel kritischer bewertet als in den USA. Die von Kersten und Trembley pointierte formulierte Kritik veranschaulicht die direkte Konsequenz der Maxime der Bewahrung der Authentizität auf die Konservierung und Restaurierung: die Forderung des Minimaleingriffs mit dem Ziel, die Materialität nicht zu verändern, und wenn, so geringfügig wie möglich.³³

Eine frühe pointiert kritische Haltung zur klassischen Konservierungstheorie und insbesondere der Maxime der Bewahrung der Authentizität findet sich bei David Lowenthal erstmals 1985 aufgelegten Buch *The Past Is a Foreign Country*.³⁴ Er konstatierte, dass es seit dem 19. Jahrhundert einen starken Zuwachs an bewusst konservierten materiellen Relikten der Geschichte gibt. Dieser Trend hatte Folgen für die Praxis des Bewahrens und erforderte neue Standards und Methoden der Konservierung und Restaurierung. Betrachtet man den Einfluss der Gegenwart auf die Sicht auf die Vergangenheit, wird nach Lowenthal das Paradoxe des klassischen Restaurierungsverständnisses offensichtlich. Je mehr und länger wir bewahren, desto bewusster wird uns, dass wir das Bewahrte andauernd verändern und neu interpretieren. Die Konservierung und Restaurierung will bewahren, möglichst ohne zu verändern. Die Massnahmen an den Objekten stellen aber immer eine akzeptierte Veränderung aus einer zeitlich gebundenen Perspektive dar. Das duale Wesen der Restaurierung manifestiert sich besonders ausgeprägt in ihrer immer wieder zitierten Nähe zum Ikonoklasmus. Lowenthals Schriften wurden unter Historikerinnen und Historikern kontrovers diskutiert. Sein Einfluss auf die Entwicklung der Restaurierungstheorie ist jedoch über die breite Rezeption seiner Bücher in Fachpublikationen unbestritten.³⁵

33 Vgl. S. 93.

34 Lowenthal 2015, 410. (1. Aufl. 1985)

35 Pease u.a. 1968, 63.

Ein zentrales, dem Minimaleingriff verbundenes und ebenfalls in Fachkreisen kritisch diskutiertes Prinzip ist die Reversibilität. In der *Charta von Venedig* war der Begriff noch nicht explizit erwähnt. Erstmals verbrieft wurde er im *IIC Code of Ethics for Art Conservators* (1968), und verbreitete sich in der Folge sehr rasch.

„The conservator is guided by and endeavors to apply the ‘principle of reversibility’ in his treatments. He avoids the use of materials which may become so intractable that their future removal could endanger the physical safety of the object.“³⁶

Die kritische Diskussion zielte auf die Anwendbarkeit des Prinzips insbesondere im Kontext der Konservierung: Die Struktur verfestigenden Materialien sollen nicht primär reversibel, sondern gut alterungsbeständig sein. Barbara Appelbaum schlug 1987 anstelle von Reversibilität die „re-treatability“ vor.³⁷ Erwin Emmerling formulierte dagegen 1992:

„Vermutlich ist die Verwendung des Begriffs Reversibilität in der Denkmalpflege und in der Restaurierung irreversibel.“³⁸

Die Prognose hat sich bestätigt. Die Reversibilität wird zwar heute offener formuliert und eher als begleitender, nach Möglichkeit zu berücksichtigender Leitgedanke interpretiert.³⁹ Als gut vermittelbarer Begriff – die Reversibilität beschreibt allgemeinverständlich die Abkehr von verfälschenden Restaurierungen – hat er sich insbesondere im öffentlichen Diskurs durchgesetzt. Die Bedeutung der Reversibilität steht auch für das gewachsene Bewusstsein, dass die Einschätzung einer Entscheidung, auch wenn sie noch so sorgfältig getroffen wurde, zeitlichem Wandel unterliegt.

Neue Beurteilungen der Konservierungstheorie mit ausgesprochen interdisziplinärem Ansatz finden sich in der im Anschluss an einen gleichnamigen Workshop entstandenen Publikation *Durability and Change*.⁴⁰ Der Workshop wurde 1992 nach dem Modell der 1974 gegründeten *Dahlem-Konferenzen* an der Freien Universität Berlin durchgeführt. Ein Schwerpunkt lag in der Frage, wie wissenschaftliche Erkenntnisse effizienter in die Praxis eingebracht werden können. Die Publikation dokumentiert eine erneute Schwerpunktverschiebung in der Konservierungstheorie. Das Postulat, dass eine geeignete Massnahme das zu restaurierende Ob-

36 „Chapter II: Obligations to the Work of Art,” Point 5. Principle of Reversibility (Pease u.a. 1968, 63) vgl. auch Brachert 1992; Oddy/Carroll 1999.

37 Appelbaum 1987, 67.

38 Emmerling 1992, 45.

39 Appelbaum 2007, Pos. 304.

40 Krumbein u.a. 1994.

jekt möglichst nicht verändern soll, weicht neu einer differenzierteren Charakterisierung der möglichen Veränderungen der Materialität. Sind sie *a priori* negativ zu werten? Gibt es wertsteigernde (nicht nur im Sinne von monetär) Veränderungen, welcher Grad an Veränderung ist akzeptabel? Der Konservierungswissenschaftler Stephan Michalski betont die Bedeutung des Kontextes sowie des individuellen und zeitabhängigen Einflusses des Be trachters. Wie wird ein Kunstwerk, wie wird ein Schaden oder eine Restaurierung wahrgenommen?⁴¹

Dieser Ansatz hat sich bis heute weiterentwickelt, und um 2000 spiegelte sich ein wachsendes Interesse an restauriertheoretischen Themen in einer grossen Anzahl an umfassend angelegten Publikationen.⁴² In den theoretischen Ansätzen zu Fragen der Konservierung erfährt das Prinzip des Minimaleingriffs eine Umdeutung. Hervorzuheben ist der Artikel „Post Minimal Intervention“ von Caroline Villers.⁴³ Sie kritisiert, dass „Minimal“ als Prinzip begriffen werde, das jedoch nicht umgesetzt werden könne, und daher sehr viele verschiedene Interpretationen und Varianten der minimalen Konservierung kursierten. Aus historischer Perspektive verbindet sie die minimale Konservierung mit „puristisch“, das, so Villers, auch in der Architektur der Zeit durchschlagend war, etwa bei Mies van der Rohe mit dem Leitsatz „less is more“.

In der Diskussion treten also die Reflexion und Verhandlung von allen das Kunstwerk betreffenden Werteebenen in den Vordergrund: soziale, religiöse, gesellschaftliche, funktionale und natürlich auch weiterhin künstlerische und historische Werte des Kulturguts. Konservierungskonzepte werden vermehrt hinsichtlich der kontextabhängigen Präsentation oder Nutzung des Kulturguts diskutiert. Der museale Bewahrungsanspruch wird verstärkt auf die Interessen und Ansprüche aller Beteiligten, nicht nur der zuständigen Experten, ausgerichtet. Wichtig ist, dass ein breiter Konsens darüber besteht, demzufolge die heute offener geführte Diskussion nicht für die Umsetzung beliebiger, auf persönlichen Vorlieben abgestützter Konservierungskonzepte herhalten darf. Die Diskussion wird im Gegenteil viel anspruchsvoller. Der Entscheidungsfindung als Prozess wird grössere Bedeutung zugemessen, und ein breiterer Kreis von Akteuren soll sich daran beteiligen.⁴⁴

41 Michalski 1994.

42 Auswahl: Caple 2000; Janis 2005; Appelbaum 2007; Hermens/Fiske 2009; Richmond/Bracker 2009; Schädler-Saub/Weyer 2010; Munoz-Vinas 2012.

43 Villers 2004.

44 Kapelouzou 2012; Ashley-Smith 2017; Wharton 2018.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Maxime „Minimaleingriff“ als Folge des Anspruchs der Bewahrung der Authentizität um 1970 ausgeprägt und durchgesetzt hat. Sie hat zum Ziel, alle materiellen Veränderungen eines Kunstwerks als Dokumente seiner Geschichte zu bewahren. Die sichtbaren Spuren der Geschichte und der Materialalterung erlangten einen neuen Aufschwung in ihrer Bewertung, ganz in der Tradition der seit dem 18. Jahrhundert dokumentierten Wertschätzung des *Alterswerts*. Dieser Fokus auf die historischen Qualitäten eines Kunstwerks stand im Konflikt mit dem Anspruch, ebenfalls künstlerische, soziale oder funktionale Werte eines Kunstwerks zu berücksichtigen, denn die Umsetzung des Minimaleingriffs bedeutete in ihrer letzten Konsequenz die Nicht-Restaurierung. Um diese Problematik zu umgehen, versuchte man, sich mit verschiedenen Aus- und Umwegen dem Minimaleingriff anzunähern.

Das Ergebnis der minimalen Konservierung bedeutete in vielen Fällen eine erhöhte materielle Fragilität der Kunstwerke. Diese einleuchtende Konsequenz manifestiert sich nicht nur auf einer materiell-technischen Ebene, sondern sie erfährt eine Doppelung in der erhöhten Wertschätzung der Fragilität. Das Fragile wird zum Nachweis des Authentischen und erfährt auf diese Weise eine Neubewertung. Anstelle von sichtbaren, die Materialität verändernden Eingriffen, treten die präventive Konservierung, (nachhaltig) erhaltende und (kontextabhängig) wiederherstellende Massnahmen.

Prävention und Risikomanagement

1930 fand in Rom die *International Conference for the Study of Works of Art* statt. George L. Stout⁴⁵ war einer der Teilnehmer.

„If, as a result of this meeting, extreme care and precision in technical matters get to be generally accepted and practised, and if the findings of scientific research which bear on the preservation of works of art are brought together and redistributed periodically, then artists, scholars, students, and amateurs ought to be not a little thankful to the International Institute of Intellectual Cooperation for bringing about the conference at Rome.“⁴⁶

Es war die erste Konferenz des *International Institute of Intellectual Cooperation*, eine Unterorganisation der *League of Nations*, die sich der Erhaltung von Kunst widmete. Rund zwanzig Länder

⁴⁵ 1897–1978. Harvard o. J.

⁴⁶ Stout 1931, 332.

waren mit insgesamt 125 Teilnehmern und 50 Beiträgen vertreten. Hauptthemen waren die präventive Konservierung und der Einbezug der naturwissenschaftlichen Analysen in die Untersuchung von Kunst und Kulturgut. Interessant ist die Präzisierung von Stout, dass die naturwissenschaftlichen Untersuchungen vor allem hinsichtlich der Erfassung des Erhaltungszustandes breite Akzeptanz fanden.

„There was more or less tacit consent, for one thing, to the natural limitations of experimental study; chemical and optical examination were regarded as leading primarily to knowledge about the material state of a work of art rather than about its authorship.“⁴⁷

Dieser Hinweis lässt zwei Schlussfolgerungen zu: 1. Die auf stilkritischen Argumenten basierende kunsthistorische Zuschreibung der Autorschaft sollte ihre Vorrangstellung vor Naturwissenschaften behalten, und 2. die Erfassung des Zustands der Kunstwerke hatte sich von einem Desiderat zu einer zentralen Aufgabe der Museen entwickelt.

Die Experten gaben die Empfehlung, dass jedes Museum seine Klimabedingungen kritisch prüfen und nach neuen Standards verbessern sollte, um so die bestmögliche Erhaltung der Kunstwerke zu gewährleisten. Ebenfalls Einigkeit bestand nach Stout zum Bedarf einer lückenlosen Untersuchung und Dokumentation auf naturwissenschaftlicher Basis als Voraussetzung für die Restaurierung.

George L. Stout berichtete von einer offenen und qualitätsvollen Diskussion, die sich einer neuen Transparenz und dem Austausch von Wissen unter den Institutionen verschrieb. Nur punktuell verweisen seine Formulierungen auf kontroverse Meinungen. Es ist zu vermuten, dass diese sehr wohl existierten, aber zugunsten der neuen richtungsweisenden Strategie nicht ausführlicher thematisiert wurden. Die Konferenz war unbestritten ein denkwürdiger Anfang einer internationalen Zusammenarbeit, die der präventiven Konservierung im Museum und einem neu naturwissenschaftlich geprägten Berufsbild des Konservator-Restaurators Anschub leistete.⁴⁸

In diesem Sinne erstaunt es nicht, dass S. Kennedy North bereits 1932 für die Verglasung des bereits mehrfach erwähnten

47 Ebd., 331.

48 Die Geschichte der präventiven Konservierung im Sinne der Pflege von Kunst- und Kulturgut setzt viel früher ein. Die Konferenz in Rom ist jedoch für die museale Bewahrung von grosser Bedeutung, Clavir 1998; Plenderleith 1998; Caple 2000; Hilbert u.a. 2002; Staniforth 2013.

Gemäldes *Un Bar aux Folies Bergère*⁴⁹ von Edouard Manet plädiert hatte. S. Kennedy North agierte auch bezüglich naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden an vorderster Front. 1930 publizierte er einen Artikel über die Röntgenuntersuchung eines Tafelgemäldes von Giotto. Er schreibt, dass anhand des Röntgenbildes der Zustand einer überdeckten Vergoldung habe offengelegt werden können. Aus heutiger Sicht erscheinen seine Ausführungen etwas optimistisch, sie dokumentieren aber das Vertrauen in den wissenschaftlich fundierten Nachweis, der die Entwicklung des Berufsbildes der Konservierung-Restaurierung bis zur Gegenwart massgeblich prägte.⁵⁰ Diese Entwicklung setzte sich nach dem Krieg kontinuierlich fort. Ausbildungsinstitute, Forschungslabors und die Museumsateliers integrierten naturwissenschaftliche Methoden in die Forschung und die Konservierungspraxis. Heute ist die Tatsache, dass die Konservierung und Restaurierung durch den Einbezug der Naturwissenschaft an Autorität gewonnen hat und ihre Teilhabe am hoch geschätzten Wissenschaftsbetrieb ermöglicht wurde, besonders bedeutsam.

Ein derzeit wichtiges Feld der präventiven Konservierung ist die Einschätzung von Risiken, der Eintrittswahrscheinlichkeit all jener Ereignisse, die zu unerwünschten Veränderungen führen. Die Risikoanalyse umfasst die Analyse jedes einzelnen sowie auch des Gesamtrisikos. Risikoanalyse hat immer mit Quantifizierung zu tun. Wichtig ist dabei, dass die Quantifizierung immer zu einem Anteil auf Einschätzungen von Fachpersonen beruht, also nicht vollständig auf berechenbaren Modellen basiert, da die möglichen Ablaufszenarien immer Unbekannte enthalten. Das Risikomanagement umfasst die angemessene Anwendung verfügbarer Ressourcen zur nachhaltigen Minimierung der Risiken. Die Übertragung von Risikoeinschätzungsmodellen aus der Wirtschaft auf die Museen hat in den 1990er-Jahren eingesetzt. In den Anfängen waren es vor allem die Archive oder grossen naturhistorischen und archäologischen Sammlungen, die sich diesem Thema widmeten. Das erste Standardwerk, das bis heute Gültigkeit hat, *Risk Assessment for Object Conservation* von Jonathan Ashley-Smith erschien 1999. Seit 1994 entwickelte Robert Waller eine Methode des Risk Assessment für Museen, die sich heute international etabliert hat. Ziel der Methode ist die Quantifizierung der spezifischen Risiken als Grundlage für eine gezielte, auf die Bedürfnisse und Art des Museums angepasste Risikoeinschätzung. Die Methode umfasst fünf Schritte: 1. Die Definition der spezifischen Risiken (*specific risks*) und 2. der betroffenen Sammlungskonvolute (*fraction susceptible*).

49 96,0 x 130 cm, 1882, The Courtauld Gallery, London.

50 North 1930.

Anschliessend folgt 3. die Einschätzung der Wertminderungen in Bezug auf die Wertzuordnung (*loss in value*) und 4. die Definition Eintrittswahrscheinlichkeit (*probability*). Zum Schluss erfolgt 5. die Einschätzung des Schadensausmasses. Anhand einer Gleichung, welche die Faktoren in eine definierte Beziehung setzt, wird das Gesamtrisiko (*magnitude of risk*) jeweils für ein spezifisches Risiko quantifiziert.⁵¹

Die hier thematisierte Wertschätzung der materiellen Fragilität hat eine offensichtliche Auswirkung auf das Risikomanagement im Museum. Sowohl für die Ausstellung wie auch für die Lagerung im Depot oder Transporte ist Fragilität nicht zwingend eine Ursache für die restauratorische Behandlung, sondern in erster Linie eine Ursache für erhöhte Schutzmassnahmen. Empfindliche Gemälde werden verglast, es werden Distanzmarkierungen und Abschrankungen vor Werken platziert. Licht, Klima und mechanische Einwirkungen werden hinsichtlich potentiell kumulierender Schadenseinwirkung geprüft.

51 Waller 1994; 1996; Vgl. auch: The Protect Heritage Corp. o. J. protectheritage.com/blog (Zugriff: 28.10.2019). Antomarchi u.a. 2005; Ashley-Smith 2013; Michalski 2014; Waentig u.a. 2014.