

Mein Blick auf Kunstwerke ist von der langjährigen beruflichen Tätigkeit als Restauratorin in einem Museum geprägt. Ich richte mein Augenmerk auf das materielle Artefakt und seine sichtbaren Veränderungen im Verlauf der Zeit. Die Materialeigenschaften und die künstlerischen Ideen verbinden sich zu einem Beziehungsnetz, das sich nicht festschreiben lässt und wandelbar bleibt. Zeitbedingte Veränderungen des Kunstwerks ermöglichen neue spannungsvolle Lektüren, die auch im Widerspruch stehen können zu dem vermuteten, ursprünglichen Erscheinungsbild und der künstlerischen Intention. Die transitorisch angelegte Zerfallskunst der 1960er Jahre und ihre überraschend geglückte Vereinahmung durch die Museen hat die Rezeption von Altersspuren und die Formulierung unseres Bewahrungsauftrages nachhaltig geprägt. Ein fragiles Kunstwerk ist empfindlich und womöglich zeitlich nur begrenzt haltbar. Wir schreiben ihm heute einen hohen Grad an materieller Authentizität zu. Das *Fragile* entwickelte sich über das Materielle hinaus zu einer eigenständigen Wertekategorie. Der Diskurs darüber und seine Reflexion in den künstlerischen Produktionsprozessen und der Rezeption lässt sich auch als Beitrag zur Erforschung von Modernisierungsprozessen verstehen.

Im Zuge meiner praktischen Erfahrungen als Restauratorin betreue ich, gemeinsam mit einem spezialisierten Team, die Sammlung eines Museums, das längst nicht mehr nur die Gattungen Gemälde, Skulpturen und Grafik, sondern ebenso neue Medien, Installationen und Performancekunst beherbergt und ausstellt. Die Bedeutung des *Fragilen* in der Kunstproduktion und der Rezeption drängt sich im Umfeld dieser neuen künstlerischen Umsetzungen geradezu auf. Umso spannender schien mir die Beobachtung, dass sich die Fragilitätsthese bereits an „klassischen“ Gemälden aufzeigen lässt und auf diese Weise einen historisch orientierten Zugang

zur Erforschung dieses Phänomens eröffnet. Hier setzt die Recherche meines Buches an.

Das Interesse an diesem Themenkreis führte mich zu der berufsbegleitenden Dissertation an der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern und zu diesem Buch.

Prof. Dr. Peter J. Schneemann, Institut für Kunstgeschichte, Universität Bern, und Prof. Dr. Stefan Wülfert, Konservierung und Restaurierung, Hochschule der Künste Bern, danke ich für die Begleitung der Dissertation, das Interesse und dafür, dass sie mir neue Denkwelten eröffnet haben. Dem Kunstmuseum Bern, der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung sowie Frau Dr. Nina Zimmer, Direktorin Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee, danke ich für das Vertrauen und den Zugang zu den wunderbaren und fragilen Werken. Dr. Aviva Burnstock und Dr. Elisabeth Reissner, Department of Conservation and Technology Courtauld Institute, gilt mein ausserordentlicher Dank für die grosszügige Öffnung ihres Institut-Archivs.

Ebenfalls zu grossem Dank verpflichtet bin ich Herrn Prof. Dr. Andreas Burmester, ehemaliger Direktor, und Frau Eva Ortner, Direktorin, Doerner Institut München, für den Zugang zu den Archivdokumenten. Der Künstlerin Klodin Erb verdanke ich die wertvollen Informationen zu ihrem Arbeitsprozess, Dr. Stefan Zumbühl und Dr. Nadim Scherrer die analytischen Untersuchungen an den Malschichtproben.

Meinen Kolleg_innen im Kunstmuseum Bern und an der Hochschule der Künste Bern, besonders Dr. Kathleen Bühler, Agathe Jarczyk und Matthias Läuchli bin ich für die inspirierenden Gespräche und die interessanten Hinweise sehr verbunden. Meinen Freund_innen, Eltern und Schwestern danke ich für ihre Unterstützung, Elodie und Adrian für den grossartigen Rückhalt und die Geduld.

Das Buch und die Open-Access-Publikation wären ohne die finanzielle Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung nicht möglich gewesen. Andrea Dreier verdanke ich die wunderbare grafische Gestaltung und Angelika Wulff das überaus hilfreiche Lektorat.