

DIE PROZESSHAFTE QUALITÄT DES MATERIALS

zeichnet sich nicht nur in künstlerischen Produktionstechniken und dem jungen kunsthistorischen Interesse an der Theoriebildung als zentrales Element ab. Historische und kulturtheoretische Wertekategorien wie der Alterswert und die Aura durchdringen die Wertzuschreibung der Kunstwerke. Der Alterswert ist bis in das 18. Jahrhundert zurückzuverfolgen. Die breite Vereinnahmung der Aura für die Wertzuschreibung im Restaurierungsdiskurs verläuft parallel zur Einbindung der Authentizität im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts. Beide Kategorien, der Alterswert und die Aura, beinhalten, so die These, unter jeweils anderen Vorzeichen die historisch gewachsene und fortlaufend zunehmende Wertschätzung der prozesshaften Qualität des Materials aus der Sicht der Rezipienten.

Material und Prozess – Produktion

Die Bewertung der Produktionsprozesse künstlerischer Arbeit – ob sie als rein handwerkliche Tätigkeit diskutiert und dafür wertgeschätzt oder entwertet wird oder ob die zugrunde liegende geistige Handlung und die Entscheidungsprozesse im Vorfeld und während der Produktion in den Vordergrund rücken – ist historischem Wandel unterworfen. In der Publikation *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität* fasste der Kunstwissenschaftler Andreas Haus einleitend einige kulturhistorische Meilensteine der Bewertung des Materials in künstlerischen Produktionsprozessen zusammen. Anzeichen für den kunsthistorischen Paradigmenwechsel im 20. Jahrhundert, der eine Neubewertung des Materials und daraus resultierende neue Forschungsfragen beinhaltete, lokalisiert Haus bei Gottfried Semper und Erwin Panofsky. Ersterer habe um 1860 noch ungebrochen für die *Vernichtung des Stofflichen* als Voraussetzung für die Schöpfung von Form plädiert. Erwin Panofsky habe um 1920 immerhin den Stoff-Begriff auf das Inhalt-

liche erweitert.⁶¹ Haus ordnet das *Vernichten des Stofflichen* der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts zu und grenzt den Begriff damit ab von der Materialsublimation im Sinne der Würdigung und Vormachtstellung der Idee und der Form, des *Disegno* gegenüber dem Material in der Renaissance.

Thomas Raff sieht die Berücksichtigung der Materialien und die Ablehnung der Materie als zwei unterschiedliche Entwicklungsstränge. Letztere, die „materie-feindliche“ Kunstgeschichte, setzt er bei Platons Ideenlehre an. Erste Ansätze für eine „werkstofforientierte“ Ästhetik datiert Raff in das Umfeld der Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts.⁶²

Die *Materialgerechtigkeit* habe zwar einen breiten kunsthistorischen Diskurs belegt, jedoch, so Haus, nie Eigenwert erlangt. Sie habe als Transformationsstrategie im Sinne der Materialveredelung unbearbeiteter Naturmaterialien einen zentralen Entwicklungsschritt hin zur Aufmerksamkeit gegenüber dem Material dargestellt.⁶³

Aufbauend auf den historischen Zuschreibungen, die dem Material das Weibliche und der Idee und Form das Männliche, der Materie das Passive und der Idee und Form das Geistige und Wertvollere zugeordnet haben, lenkte die Kunsthistorikerin Monika Wagner mit ihrer wegweisenden Publikation *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne* die Aufmerksamkeit auf materialesemantische Zuweisungen in der Material-, Produktions- und Rezeptionsästhetik.⁶⁴

Führen wir den materialesemantischen Diskurs auf Grundlage unserer Fragestellung, also mit Fragen nach der Fragilität von Gemälden, der ihr vorausgehenden Produktionsprozesse und ihrer Rezeption und Bewertung, so wird deutlich, dass eine Kombination möglich wäre, aber in ihrer Breite für diese Fragestellung nicht fruchtbar gemacht werden könnte. Es ist offensichtlich, dass das *Fragile* ein grosses Potenzial für eine gender-orientierte, material-

61 Andreas Haus erwähnt prominent Paul Valéry und seine Schriften von 1934, die beinahe prophetisch darauf hinweisen, dass sich Material, Raum und Zeit gewandelt hätten und dies nicht nur den Kunstprozess selbst verändere, sondern auch unseren Blick auf die Künste. Valéry betonte auch die Performativität: Warum sollte man die Ausführung eines Kunstwerks nicht auch selbst als Kunstwerk sehen dürfen? (Haus 2000, 9) Der Literaturwissenschaftler Franck Hofmann fragt nach der Theorie der ästhetischen Produktivität und kritisiert, dass die philosophische Ästhetik des 20. Jahrhunderts die Kunstproduktion nicht wahrgenommen habe. Er führt in die Schriften von György Lukács ein und zeigt auf, dass Lukács 1912–1914 eine Theorie der ästhetischen Produktivität entwickelt habe, indem er den Blick wegführte von psychologisierenden Thesen hin zu Thesen, die vom Kunstwerk ausgehen und das Material und den Prozess ins Zentrum rücken. Eine Weiterentwicklung dieser These steht noch aus. (Hofmann 2000, 19f.) Zu Panofsky vgl. auch Wagner 2001, 21.

62 Raff 2008, 18–30.

63 Haus 2000, 9.

64 Wagner 2001.

semantische Ebene hat. Würde man aber hier ansetzen wollen, müsste der Fokus in diesem Fall verstärkt auf den Produktionsprozessen oder den Materialzuweisungen liegen, denen das Zerbrechliche des Materials inhärent ist. Etwa in der Relation von Bearbeitungstechniken mit den Materialeigenschaften wie Gewicht, Dichte und Plastizität oder des Einbezugs der historischen und zeitgenössischen Bedeutungszuweisungen. Diese werden insbesondere dann interessant, wenn sie über historischen Wandel neue Konnotationen gewinnen. Über die mal- und materialtechnischen Untersuchungen zu den eingeführten Fallbeispielen drängte sich diese Herangehensweise nicht auf.

Interessant hingegen schien die Verbindung der kunsthistorischen neuen Sicht auf das Material mit den innovativen Maltechniken. Die gegenseitige Durchdringung auf verschiedenen Ebenen hat, wie die Fallbeispiele zeigen, grosses Potenzial. Florence de Mèredieu plädierte in ihrer umfassenden *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* dafür, das technische Scheitern, die handwerklichen Fehler, die Effekte der Materialalterung und der Farbveränderung – also das „Instabile des Materials“ – für das Verständnis der modernen Malerei zu beachten.⁶⁵ Andreas Haus verwies darauf, dass die entmaterialisierte neue Sicht des Materials der Futuristen und des Bauhaus veranschaulicht habe, dass, nachdem lange der formale Werkbegriff im Zentrum gestanden habe, gerade im technisch-wissenschaftlichen Weltbild unverhofft die „Poesie des Prozesshaften“ aufgetaucht sei.⁶⁶ Die Fallbeispiele verdeutlichen die empirisch experimentelle Zuwendung zur Maltechnik und Materialverwendung als gestaltender Faktor des Werkprozesses in der Malerei einen hohen Stellenwert gewonnen hat und bereits im 18. Jahrhundert angelegt war.

Joshua Reynolds' systematischen Experimente zum Verhalten von Wachsmalfarben⁶⁷ zeigen etwa, wie der neue empirisch-wissenschaftliche Geist, wenn auch noch verdeckt, direkt in künstlerische Produktionsprozesse des 18. Jahrhunderts Einzug hielt. Allerdings stellen sich Fragen zu Joshua Reynolds' offenbar gespaltenem Verhältnis zu systematischen Experimenten. In den überlieferten *Discourses* hat er seine Experimente nicht erwähnt. Er hielt seine experimentelle Praxis und seine unorthodoxen maltechnischen Umsetzungen geheim, auch vor seinen Assistenten. Vermutlich hat Reynolds die Abweichungen von den akademisch anerkannten Maltechniken nur für sich, also nur für besonders ausgezeichnete Künstler vorbehalten. Dieses gesplattene Verhältnis,

65 Mèredieu 1999, 13.

66 Haus 2000, 9.

67 Hunter 2015, 102–07.

die Produktion und die Rezeption durchziehend, gegenüber dem Experimentiergeist im Sinne von empirisch basierten Neuentwicklungen, lässt sich im 19. Jahrhundert insbesondere bei Künstlern beobachten, die gerade wegen ihrer eigenwilligen und als einzigartig taxierten maltechnischen Umsetzungen geschätzt worden sind. Auslöser für kritische bis abschätzigte Bewertungen sind die zahlreich dokumentierten Beobachtungen der Materialmutationen: Farbveränderungen oder das Reissen der Farbe bereits kurz nach der Fertigstellung der Gemälde. Ein prominentes Beispiel sind die erwähnten kritischen Äusserungen Ruskins zu William Turners Maltechnik.⁶⁸ Seine herausragende Fähigkeit, über komplexe technische Umsetzungen Farbe – durchaus in einem alchemistischen Sinne – in Licht, Raum und Geschwindigkeit zu verwandeln, ist breit rezipiert.⁶⁹ Für unsere Fragestellung steht primär die Entwicklung seines innovativen Produktionsprozesses im Vordergrund. Turner entwickelte in seinem Spätwerk über eine grosse Variabilität an Einsatzmöglichkeiten von Utensilien neuartige, riskante Kombinationen von feinteilig lokal aufgetragenen Lasuren mit pastosem Farbauftrag, die er in einer meist grossen Anzahl von Überarbeitungsvorgängen umsetzte. Ein riskanter, aber innovativer Prozess, der mit Materialveränderung rechnet und die Zeichen der Materialmutationen toleriert. Sowohl der Produktionsprozess mit dem Innovationsanspruch⁷⁰ wie auch die daraus resultierenden Zeichen der Materialveränderung des initiierten Prozesses im Material und ihre Rezeption in Kunstkreisen und Gesellschaft sind Schlüsselemente für die vorliegende Fragestellung.

Der Bedarf der Theoriebildung der ästhetischen Produktivität sei in einer Zeit entstanden, in der, so Franck Hofmann, die technische Entfaltung und theoretische Beschreibung der Immaterialität an Bedeutung gewonnen habe. Hofmann diskutierte drei Perspektiven als Ausgangslage: 1. den Blick auf das Material und die bearbeitenden Techniken, 2. die Beziehung des Künstler-Subjekts zum Werk und 3. die Forschung im Rahmen des Kunstwerks als Artefakt.⁷¹

Die Fallstudien dieser Publikation orientieren sich hauptsächlich an der ersten und der letzten Perspektive, die Beziehung des Künstler-Subjekts zum Werk steht nur punktuell im Vordergrund. Der Blick auf das Material konzentriert sich zunächst auf die Materialeigenschaften im Kontext der Maltechnik. Erst in einem

68 Vgl. auch Kapitel 3.1 Altersspuren zwischen Wahrheit und Lüge S. 86.

69 Wagner 2001; Townsend 2004.

70 Innovation ist heute im Sinne von Wettbewerbsvorteil von der Ökonomie vereinahmt. Der vorliegende Kontext legt das Augenmerk auf den Erneuerungsprozess als Motivation der Moderne (Groys 1992).

71 Hofmann 2000, 16, 18–21.

zweiten Schritt richtet sich der Blick auf die Rezeption der erzielten – entweder intendierten, vielleicht nur tolerierten oder gar überraschenden, da nicht absehbaren – Materialwirkungen. Materialsemantische Fragen sind nicht Teil des Diskurses. Hofmann verweist interessanterweise darauf, dass, wenn das Material als Symbol gelesen werde, es von seiner Verpflichtung auf Substantialität entbunden sei. Es konstituiere so eine Differenz zur Kategorie des Zeichens, die sowohl materiell wie immateriell ausgebildet werden könne.⁷² In diesem Sinne stehen bei den Fallbeispielen dieses Buches Materialmutationen als vieldeutige, materiell und immateriell ausgebildete *Zeichen* im Vordergrund.

Francis Picabia transformierte die etablierten Strategien der Materialveredelung in mitunter ironisch belegte Zeichen des Brüchigen und Kruden. Indem er seine innovativen Produktionsstrategien verbarg, erlangte er eine grosse Breite an Deutungsebenen und eine Steigerung der damit verbundenen Irritation.

Paul Klees innovative Auseinandersetzungen mit Materialisierungsformen oszillieren zwischen Hervorheben der Materialität und ihrer Entstofflichung. Petra Petitpierre, die bereits erwähnte Schülerin von Paul Klee, notierte in ihren Unterlagen, dass Klee die Technik im chemischen Sinne, im geistigen Sinne und hinsichtlich ihrer Haltbarkeit als gleichwertig eingestuft habe. Die Hauptbedeutung sei der Präzision beizumessen. Durch technische Innovation und radikale Reduktion der Bindemittel erzielte Klee essenzielle Eigenschaften wie Farbintensität und Leuchtkraft. Überlagernd oder ergänzend werden taktile Eigenschaften wie wirkungsvolle Strukturen, faserige, wolkige oder nur minimal gebundene, pudernde Oberflächen inszeniert. Paul Klees technische Umsetzungen der Malerei sind zwar eng mit den Diskussionen am Bauhaus verbunden. Ihre Entwicklung ist allerdings zeitlich vor dem Bauhaus anzusiedeln, da sie vielmehr an den maltechnische Diskurs der Jahrhundertwende anknüpft. Neben der „Technik im chemischen und im geistigen Sinn“ setzt Klee die „Haltbarkeit“ als dritten gleichberechtigten Terminus. Über die präzise Ausführung gelingt es Klee, diese herauszufordern, sie bleibt in der Schwebe. Mit Hilfe maltechnischer Experimente und serieller Arbeitsweisen wird das Gleichgewicht gehalten.

Das Gemälde von Piet Mondrian *Tableau N: II* eröffnete das fruchtbare Spannungsfeld zwischen den Wirkungsutopien des Künstlers und der dagegenredenden Materialisierung. Mondrians Ziel war es, das individuell Charakteristische des künstlerischen Produktionsprozesses auf ein Minimum zu reduzieren. Seine mal-

72 Hofmann 2000, 17.

technische Ausführung erlangte jedoch gerade durch die kompromisslos präzise Ausführung der Linien und der Strukturierung der Oberflächen aus heutiger Sicht eine Steigerung der Singularität. Aus maltechnischer und rezeptionsästhetischer Perspektive erweisen sich seine Wirkungsutopien heute als nur teilweise realisierbar.

Alle drei diskutierten künstlerischen Produktionsstrategien zielen nicht explizit auf materielle Fragilität im Sinne des Symbolhaften.⁷³ Sie nehmen die materielle Fragilität der Artefakte in Kauf, sie nutzen sie als Zeichen, die bei der Wechselbeziehung zwischen gezielt initiierten Materialmutationen, den akzeptierten, auch zufälligen Konsequenzen experimenteller Vorgehensweisen und den Strategien der Entmaterialisierung, eine Rolle spielen.

Die Vorstellung des Verschwindens des Materials führt den Blick und die Aufmerksamkeit auf das korrelierende materielle Artefakt. Sie steigert, so die These, die Wertschätzung für die Zeichen der materiellen Fragilität. Ein gegenseitiges Durchdringen von Interaktionen, die den künstlerischen Produktionsstrategien entspringen, wie auch solcher, die erst über rezeptionsästhetische Prozesse eine Diskursebene generieren, liegt der Valorisierung der Fragilität zugrunde.

Die Ausweitung künstlerischer Prozesse in Richtung tolerierte und intendierte Materialmutationen scheinen sich in der Nachkriegszeit geradezu zu entfesseln. Die Öffnung des Produktionsprozesses bindet das Experimentieren – wenn auch in grossem Facettenreichtum bis hin zum Konzept der künstlerischen Forschung – als Voraussetzung an künstlerische Prozesse. Neu treten radikalere Formen der Materialmutationen wie die sichtbare und intendierte Zerfallerscheinung oder der Einbezug von vergänglichen Materialien in die Kunstproduktion. Sie gehen mit Umwertungen von Abfall und von Gebrauchsgegenständen aus dem Alltag einher; Materialien, die oft fragil oder explizit nicht beständig sind. Kunsthistorisch sind diese künstlerischen Strategien breit rezipiert. Es stellt sich hier die Frage, inwiefern sich darüber hinaus Bezüge zu Wertekategorien wie dem Alterswert anbieten, die das Prozessuale, das Vergängliche des Materials als „sinnliche Stimmungswirkung“ und als Wahrnehmung von Zeitschichten in einen viel breiteren kulturhistorischen Diskurs einbinden.

73 Hofmann 2000, 17.

Alterswert – Zeichen des Verfalls

1903 publizierte Alois Riegl *Der moderne Denkmalkultus* und legte eine begriffliche Systematik für die Diskussion der Denkmälwerte vor.⁷⁴ Der seit dem 18. Jahrhundert dokumentierten Wertschätzung der Altersspuren ordnete er eine eigene Wertekategorie, den Alterswert, zu. Als übergeordnete Kategorien unterschied Riegl die Gegenwarts- und die Erinnerungswerte. Die *Gegenwartswerte* umfassen den Gebrauchswert und den Kunstwert, den Riegl weiter in den Neuheitswert und den relativen Kunstwert unterteilte. Der relative Kunstwert umschreibt – nach Riegl – das Kunstwollen, eine Kategorie, die Zeit- und Kontextabhängigkeit der Bewertungskategorien mit einbezog und dadurch erstmals eine Grundlage für eine historisch orientierte kritische Denkmalpflege legte, die sich explizit nicht an der Stileinheit orientierte. Die Kategorie *Neuheitswert* ist eng verknüpft mit wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Entwicklungen. So hatten Fortschritte in der Metallschlagkunst (Silber) im 18. Jahrhundert zur Folge, dass das glänzende neue Silbergeschirr in Mode kam, erschwinglich wurde und eine breite Faszination für das Glänzende und Neue auslöste.⁷⁵ Parallel und abgrenzend dazu hatte sich ein wahrer ‚Patinakult‘ entwickelt. Man wollte sich vom neuen glänzenden Silbertrend distanzieren. Patina steht für die Kategorie der *Erinnerungswerte*, die als gewollte oder ungewollte historische Werte des Kunstwerks als Zeugnis früherer Zeiten und Produktionsverhältnisse sowie auch als Erinnerung an historische Ereignisse oder Personen verstanden wurde. Absolut neu hinsichtlich seiner Darlegung als eigenständige Wertekategorie und für unsere Fragestellung besonders relevant ist Riegls *Alterswert*:

„Konnte [...] die Auffassung der ‚historischen Denkmale‘ gegenüber jener der ‚gewollten‘ bereits als eine subjektive bezeichnet werden, die es aber gleichwohl noch immer mit der Betrachtung eines festen Objekts (des ursprünglichen, individuell abgeschlossenen Objekts) zu tun hatte, so erscheint nunmehr in dieser dritten Klasse von Denkmalen das Objekt vollends bereits zu einem blossen notwendigen Übel verflüchtigt; das Denkmal bleibt nur mehr ein unvermeidliches sinnfälliges Substrat, um in seinem Beschauer jene Stimmungswirkung hervorzubringen, die in modernen

74 Riegl 1903. Alois Riegl war ein einflussreicher Kunsthistoriker, seine Schriften wurden jedoch lange hauptsächlich im deutschen und italienischen Sprachraum rezipiert. Henri Zerner publizierte 1976 in *Daedalus*, MIT Press, American Academy of Arts and Sciences, eine englische Rezeption seines Werks und verweist auf Riegls wegweisendes Bestreben, Kunstgeschichte mit Sozialwissenschaften zu verknüpfen (Zerner 1976).

75 Clifford 2009. Vgl. Patina zwischen Nachweis und Nostalgie S. 121.

Menschen die Vorstellung des gesetzlichen Kreislaufes vom Werden und Vergehen, des Auftauchens des Einzelnen aus dem Allgemeinen und seines naturnotwendigen allmählichen Wiederaufgehens im Allgemeinen erzeugt. Indem diese Stimmungswirkung keine wissenschaftlichen Erfahrungen voraussetzt, insbesondere zu ihrer Befriedigung keiner durch historische Bildung erworbenen Kenntnisse zu bedürfen scheint, sondern durch die blosse sinnliche Wahrnehmung hervorgerufen wird und sich darauf sofort als Gefühl äussert, glaubt sie den Anspruch erheben zu können, sich nicht allein auf die Gebildeten, auf die historische Denkmalpflege notgedrungen beschränkt bleiben zu müssen, sondern auch auf die Massen, auf alle Menschen ohne Unterschied der Verstandesbildung zu erstrecken. In diesem Anspruche auf Allgemeingültigkeit, den er mit den religiösen Gefühlswelten gemein hat, beruht die tiefe und in ihren Folgen vorläufig noch nicht übersehbare Bedeutung dieses neuen Erinnerungs-(Denkmal-)Wertes, der im folgenden als ‚Alterswert‘ bezeichnet werden soll.“⁷⁶

Riegl betont, dass der historische Wert an materielle Artefakte gebunden sei, seine Zuordnung aber auf subjektiven Kriterien beruhe. Diese Verknüpfung des wissenschaftlich-dokumentarischen mit der subjektiven Wahrnehmung ist charakteristisch für Riegls theoretische Grundlegung. Noch einen Schritt weiter geht die neue Kategorie des *Alterswerts*. Sie löst sich vom materiellen Objekt ab. Im Vordergrund stehen neu die sinnliche Wahrnehmung der Betrachterin und die erzeugte Stimmungswirkung. Dieser neuen Kategorie ordnet Alois Riegl insbesondere für das kommende 20. Jahrhundert grosses, noch nicht absehbares Potenzial zu. Sie gewinne laufend neue Anhänger_innen und sei somit auch massentauglich:

„[...] jenen Massen, die niemals mit Verstandesargumenten, sondern nur mit dem Appell an das Gefühl und dessen Bedürfnisse überzeugt und gewonnen werden können.“⁷⁷

In der Konsequenz sei der

„[...] Kultus des Alterswertes nichts anderes als das reife Produkt des jahrhundertelangen Kultus des historischen Wertes [...]“⁷⁸,

⁷⁶ Riegl 1903, 8f.

⁷⁷ Ebd., 29.

⁷⁸ Ebd., 31.

so Riegl. Er mahnt jedoch, die unterschiedlichen Kategorien des konservativen historischen Wertes und des radikalen Alterswertes und die damit verbundenen denkmalpflegerischen Konflikte ernst zu nehmen, da man nur so sowohl dem wissenschaftlich historischen Interesse wie auch dem rein sinnlich und ohne wissenschaftliche Bildung erfahrbaren Kultus des Alterswerts gerecht werden könne.⁷⁹

Dieses suggestive Potenzial des *Alterswerts* beschrieb auch Ruskin in der Mitte des 19. Jahrhunderts in *The Lamp of Memory*:

*„There was yet in the old some life, some mysterious suggestion of what it had been, and of what it had lost, some sweetness in the gentle lines which rain and sun had wrought. There can be none in the brute hardness of the new carving.“*⁸⁰

Ruskin hat die Natur, den Regen und die Sonne als vollkommene Künstlerinnen geehrt. Das Mysteriöse des womöglich Gewesenen und die Erfahrung seines Verfalls werden als positive Sineserfahrung gepriesen.

Neu war diese Erfahrung allerdings nicht: Bereits im 18. Jahrhundert erntete *die Zeit* als Schöpferin grosses Lob. Joseph Addison beschrieb sie als einzige Künstlerin, die mit kontinuierlicher, langsamer, aber überzeugend präziser Arbeit die Werke der lebenden Künstler und Künstlerinnen vollenden könne, ohne sich von den weltlichen Lastern ablenken zu lassen. Er schrieb im *Spectator* über einen fiktiven Galeriebesuch. Dabei fand er sich, tagträumend, in einer langen Galerie. Auf der einen Seite waren die Werke der berühmten zeitgenössischen Künstler ausgestellt. Auf der anderen Seite waren die Meisterwerke der verstorbenen Künstler ausgestellt. Unter den lebenden Künstlern traf Addison vor allem auf Eitelkeit, Dummheit, Fantasterei, Geiz, Geschäftigkeit und Neid. Die anderen Werke hingegen vermochten Addison zu beeindrucken. Besonders beeindruckte ihn ein alter Mann, der sich an den alten Meisterwerken zu schaffen machte:

„[...] I could not but be very attentive to all his Motions. I found his Pencil was so very light, that it worked imperceptibly, and after a thousand Touches, scarce produced any visible Effect in the Pictures on which he was employed. However, as he busied himself incessantly, and repeated Touch after Touch without Rest or Intermission, he wore off insensibly every little disagreeable Gloss that hung upon a Figure. He also added such a beautiful Brown to the Shades and Mellowness

79 Ebd., 33f.

80 Ruskin 1849, 161f.

*to the Colours, that he made every Picture appear more perfect than when it came fresh from the Master's Pencil. I could not forbear looking upon the Face of this ancient Workman, and immediately, by the long Lock of Hair upon his Forehead, discovered him to be, Time*⁸¹.

Riegls *Alterswert* ermöglichte erstmals, die seit dem 18. Jahrhundert dokumentierte Wertschätzung der positiv konnotierten Stimmungswirkungen von gealterten Oberflächen und Artefakten, systematisch begrifflich zu erfassen.⁸²

Michael Falser charakterisiert Riegls Denkmaltheorie um den *Alterswert*, in ihrem Zentrum als völkerverbindendes und übersprachliches Konzept, das im Kontext des interessanten kulturpolitischen Spannungsfelds um 1900 in Österreich entstehen konnte. Die Frage, ob Kunstproduktion, Rezeption, Pflege und Erhaltung machtpolitisch, also im Sinne eines nationalistischen Verständnisses, institutionalisiert werden sollten oder ob sich eher offene, föderalistische Strukturen durchsetzen konnten, prägte die Denkmaldebatte der Zeit.⁸³ Riegls *moderner Denkmalkultus* sei, so Falser, im Spiegel der wissenschaftlich und philosophisch produktiven Hinterfragung der Wahrnehmung, der Selbsterkenntnis sowie der Wahrnehmung von kollektiven Identitäten einzuordnen, die für sprachkritische Konzepte Raum geöffnet hätten.⁸⁴ Diese Einschätzung verdeutlicht die disziplinübergreifende Rezeption des *Alterswerts*.

In der Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben die Begriffe *Alterswert* und *Aura* für die Diskussion von künstlerisch intendierten Materialmutationen Referenzstatus erlangt – sei es als Zeichen für Materialveränderung oder als tatsächlich initiiertes Prozess. Im Vergleich zu Riegls Zeit haben sich allerdings die gesellschaftlichen und kulturellen Gegebenheiten und die Lesarten der Begriffe *Aura* und *Alterswert* verändert. Die heute kaum überblickbaren Referenzierungen – insbesondere auf die *Aura* – bestätigen die vieldeutige Verweiskraft des „magischen

81 Joseph Addison (1672–1719), Schriftsteller (Addison/Steele 1891).

82 Talley Jr. 1998, 29.

83 Michael Falser zeigt anhand des Vergleichs der Biografien von Georg Dehio und Alois Riegl, wie unterschiedlich ihre politischen Ausrichtungen waren. Dehio, so Falser, trug beträchtlich zur kultur-nationalen Festigung des Deutschen Reiches bei. Riegl hingegen sei umgekehrt bestrebt gewesen, seine denkmalpflegerische Theorie und Praxis bis an die Randgebiete der Habsburgermonarchie „staatsnational“ wirken zu lassen. Falser weist zudem darauf hin, dass Riegls Schriften keinerlei nationalsozialistischen Verdachts unterliegen. Dehio hingegen sei unmittelbar vor und nach dem Ersten Weltkrieg zunehmend eine nationalistisch übersteigernde Haltung anzulasten Falser 2006, Pos.5.

84 Ebd., Pos.2.

Begriffs“⁸⁵ im Kontext der Echtheit, Authentizität und Reproduzierbarkeit.

Bedeutsame kunsthistorische Studien, die den Aura-Begriff für das Verständnis der künstlerischen Positionen von Sigmar Polke und Paul Klee heranzogen, lieferte der Kunsthistoriker Charles W. Haxthausen. Er zeichnete zudem die Entwicklung der wechselnden Zuschreibungen und Deutungsebenen auf, die Benjamin der Aura zugeordnet hat. Eine enge Verknüpfung zwischen Alterswert und Aura verortet Haxthausen in der Überlagerung der beiden Phänomene. Künstler wie Paul Klee simulierten Altersspuren als physische Veränderungen und evozierten auf diese Weise „auratische Erfahrungen“.⁸⁶

In der Restaurierung finden sich frühe Verweise auf Benjamin in den 1980er-Jahren. Die Erhaltung der modernen Kunst forderte neue Denkansätze für die Einschätzung der Authentizität und Bewertung des Originals bei der Entwicklung von Erhaltungskonzepten.⁸⁷ Manfred Kollers Besprechung von Heinz Althöfers *Restaurierung moderner Malerei* schliesst mit:

„The most important result of this beautifully laid-out book may be to encourage confrontation with the philosophical concepts, claims and physical weakness of recent painting.“⁸⁸

Koller bestätigte somit 1987 in seiner ausführlichen Buchbesprechung in der internationalen Fachzeitschrift *Studies in Conservation* die enge Verknüpfung von Alterswert, Aura und materieller Fragilität.

Es ist interessant, dass Walter Benjamin in seiner berühmten Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* eine sowohl lobende wie auch kritische Einschätzung zur Relevanz von Alois Riegls Schriften für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts vorlegte:

„Die Gelehrten der Wiener Schule, Riegl und Wickhoff, die sich gegen das Gewicht der klassischen Überlieferung stemmten, unter dem jene Kunst begraben gelegen hatte, sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse für die Organisation der Wahrnehmung in der Zeit zu tun, in der sie in Geltung stand. So weittragend ihre Erkenntnisse waren, so hatten sie ihre Grenze darin, dass sich diese

85 Meier 2017. Die Anzahl der Aura-Verweise ist gross und schwer zu überblicken. Journalistisch zielen sie oft auf das „verlorene Menschliche“ oder den Verlust an Authentizität. In Alltag und Werbung ist eine schiere Fülle der Nennungen und eine eindeutig positive Konnotation zu verzeichnen.

86 Haxthausen 1997; 2000; 2004.

87 Schinzel 1985, 21.

88 Koller 1987, 92.

Forscher begnügten, die formale Signatur aufzuweisen, die der Wahrnehmung in der spätrömischen Zeit eigen war. Sie haben nicht versucht – und konnten vielleicht auch nicht hoffen –, die gesellschaftlichen Umwälzungen zu zeigen, die in diesen Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden. Für die Gegenwart liegen die Bedingungen einer entsprechenden Einsicht günstiger. Und wenn Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als Verfall der Aura begreifen lassen, so kann man dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen.“⁸⁹

Benjamin bezieht sich nicht auf den *Alterswert*, jedoch auf Riegls kritische wahrnehmungstheoretische Betrachtungen der kanonischen gesellschaftlichen Bewertungen historischer Kunstwerke. Benjamin betont, wie relevant darüber hinaus die gesellschaftliche und politische Kontextualisierung dieser Wahrnehmung und Bewertung ist. Seine Motivation für den Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ lag nachweislich im Kontext der nationalsozialistischen Propaganda und der Vorkriegsrhetorik. Der Einbezug früherer Schriften von Benjamin, wie die Benjamin-Forscherin Marleen Stoessel vorschlug, ermöglicht eine umfassendere, über die Reproduktionsthese hinausführende Annäherung an den Aura-Begriff und lässt deutlicher werden, wo die Abgrenzung zum Alterswert für unsere Fragestellung zu verorten ist.

Aura als Verfallserfahrung

Die kunst- und kulturgeschichtlichen Lektüren des Aura-Begriffs von Walter Benjamin verweisen auf eine grosse Interpretationsvielfalt. Marleen Stoessel belegt in ihrer bis heute einzigartig fundierten Auseinandersetzung mit Walter Benjamins Begriff, dass *Aura* bereits in seinen frühen Schriften angelegt war, heute jedoch hauptsächlich „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ als Referenz beigezogen wird.⁹⁰ Für unsere Fragestellung bietet sich der Einbezug der früheren Schriften an. Sie ermöglichen eine Differenzierung hin zu einer prozessorientierten, dynamisch ausgerichteten Lektüre der Verfallserfahrung.

„In seinem Fortleben ändert sich das Original‘ (W. Benjamin)“ betitelt der Sprach- und Medientheoretiker Ludwig Jäger seinen 2016 gehaltenen Vortrag zum Verhältnis von Originalität

⁸⁹ W. Benjamin 2010, 18.

⁹⁰ Stoessel 1983; W. Benjamin 2010.

und Transkriptivität bei Walter Benjamin.⁹¹ Seine Ausführungen gehen von zwei Aufsätzen Walter Benjamins aus: „Aufgabe des Übersetzers“ und „Reproduzierbarkeit“.⁹² Einen Schwerpunkt legt Jäger auf die Darstellung der Beziehungen des Originals zu den „Praktiken des Sekundären“. Ausgehend von Benjamins Aufsatz zur Übersetzung vertritt Jäger die These, dass das Original seine Existenz seiner Übersetzung verdanke. Das Wesen des Originals ergäbe sich erst durch transkriptive Prozesse. Die Semantik des Originals leite sich von seiner Übersetzung ab und durchschreite so einen Emanzipationsprozess.

„[...] der Sinn [des Dichtungstextes, L.J.], [...] bedarf der Übersetzung [...] weil die Übersetzung ihn im Original nicht fertig vorfindet, ihn vielmehr in einer bestimmten Hinsicht erst hervorbringen muss. Erst im Übersetzungstext zeigt sich die Bedeutung, die ohne ihn nicht zur Erscheinung, ja – nicht zur Existenz käme: sie kommt erst in einer Übersetzung zum Vorschein, der es gelingt [...], denjenigen einzigen Ort‘ zu finden, wo das Hineinrufen in die Sprache des Originals ein ‚Echo‘ in der eigenen, der Sprache der Übersetzung, hervorruft, ein Echo, das einen ‚Widerhall des Werkes der fremden Sprache zu geben vermag,“ Bedeutsam an diesem Gedanken Benjamins ist die Feststellung, dass der Sinn des Originals einen Ort in der Sprache der Übersetzung finden muß, [...] dass sich also nur in der Erzeugung des Widerhalls der Sinn des Originals konstituiert [...]. [...] Sinn stellt sich nicht da ein, wo er zuhause zu sein scheint, im Original, sondern erst in der Sprache der Übersetzung – durch die mediale Bewegung der Übersetzung. Benjamin formuliert hier eine grundlegende transkriptionstheoretische Einsicht: Sinn ist kein Phänomen der Stase, sondern eines der Bewegung: er konstituiert sich immer in einer Bewegung, die – wie Saussure formuliert hatte, ‚von der Seite‘ kommt.“⁹³

Jäger beschreibt den Dynamisierungsprozess ausgehend von einem statischen Verständnis des Originals hin zu einer prozessorientierten Lesart. Die Formulierung dieses dynamischen Prozesses sieht er in Benjamins Beschreibung des „Fortlebens“ des Originals. Die Originalität ergibt sich erst über die Transkription

91 Ludwig Jäger, Köln: „In seinem Fortleben ändert sich das Original‘ (W. Benjamin). Bemerkungen zum Verhältnis von Originalität und Transkriptivität“, Vortrag gehalten am 15.12.2016 im Walter Benjamin Kolleg, Universität Bern: Walter Benjamin Kolleg, Universität Bern 2017. Ludwig Jäger hat den Vortrag 2019 in überarbeiteter Form publiziert. Vgl. Jäger 2019.

92 W. Benjamin 1972; 2010.

93 Jäger 2019, [Im Druck]. Ludwig Jäger zitiert Benjamin 1973, 163f; 167.

des Originals. Diese radikale, für die Bewertung von Originalität und Echtheit folgenreiche Sichtweise habe Benjamin, so Jäger, später mit der Begrifflichkeit des *auratischen Originals* relativiert. Benjamin habe hier nochmals die These der Einzigartigkeit des auratischen Kunstwerks gestützt und damit eine Rehabilitierung des Originals beschrieben. Es lässt sich daraus schliessen, dass sich Benjamins Metapher des *Fortlebens* hauptsächlich auf immaterielle, über Sprache entwickelte Sinngewebungen bezieht, die Aura hingegen die Einzigartigkeit und Echtheit des Werks hervorhebe.⁹⁴ Die Metapher des Fortlebens wird explizit prozessorientiert ausgelegt. Die Lektüre der Aura hingegen schliesse die räumliche und geschichtliche Dimension ebenfalls ein, sehe aber eine Festschreibung auf den Moment der Aura-Erfahrung vor.

Der Kunsthistoriker Charles W. Haxthausen bezeichnet die auratische Erfahrung im Kontext der Betrachtung von Kunstwerken als „synchronische Erfahrung des Diachronischen“. Das Synchronische stehe für das Einmalige, das „Hier und Jetzt“ des Kunstwerks und unsere Begegnung mit dem Kunstwerk an einem bestimmten Ort. Das Diachronische stehe für die historische, zeitliche Dimension. Sie umfasse die Geschichte des Kunstwerks, die materiellen Veränderungen und die Besitzerwechsel. Haxthausen legt überzeugend dar, dass Paul Klee in den 1920er-Jahren verschiedene Gemälde geschaffen hat, die solche auratischen Erfahrungen verkörpern.⁹⁵ Die Werke stellen das Leben von Artefakten dar, die, ihrer eigentlichen Funktion entbunden, ein Nachleben als ästhetische Artefakte führen. Sie wurden von Gebrauchs- und Kulturgegenständen in Kunst verwandelt. Haxthausen sieht darin eine Antiposition von Paul Klee zu Moholy-Nagy und zum Bauhausgedanken, die Kunst und Gebrauchsgegenstände verschmelzen wollten.⁹⁶

Bezieht man die erweiterte Definition der „Aura“ nach Marleen Stoessel mit ein, lässt sich eine deutliche Verschiebung von der hauptsächlich auf die Echtheit und die Einzigartigkeit und auf

94 Das Zitat des Titels des Vortrags stammt aus: W. Benjamin 1972, 12. Ludwig Jäger geht als Sprach- und Medientheoretiker von einem Materialitätsverständnis aus, das auch über Sprache entwickelte Sinngewebungen und Transkriptionen einschliesst, sich demnach vom Paradigma der rein kognitiven Sprache distanziert und von einer gegenseitigen Durchdringung des kognitiven und körperlichen Teils der Sprache ausgeht. Freundlicher Hinweis von Ludwig Jäger. Vgl. Jäger 2013. Die begriffliche Verwendung des Terminus „Immaterielles Kulturgut“ in diesem Buch lehnt sich an die Definition der UNESCO-Konvention zum Schutz des immateriellen kulturellen Erbes an. Vgl. Article 2 of the *Convention for the Safeguarding of the Intangible cultural heritage*, ich.unesco.org/en/convention (Zugriff 30.10.2019). Eine vertiefte Diskussion dieser unterschiedlichen Perspektiven des Immateriellen im Kontext der Kulturgütererhaltung steht noch aus und scheint mir vielversprechend.

95 Haxthausen 2000, 17.

96 Ebd., 22.

das Moment ihrer Erfahrung ausgerichteten Aura-Begriffs hin zu einer verstärkt zwischen Objekt und Subjekt dialektisch angelegten Lektüre der Verfallserfahrung, die das Rezeptionsmoment einbezieht und sich auf diese Weise der eingangs diskutierten Metapher des *Fortlebens* annähert. Für die Frage der Wertschätzung der Fragilität scheint dieser Aspekt höchst fruchtbar und er soll nachfolgend etwas ausführlicher anhand von Marleen Stoessels Aura-Definition aufgerollt werden:

Marleen Stoessel kritisierte 1983, dass die Rezeption und Kritik des Aura-Begriffs und seine Rolle in der Begründung der materialistischen Kunsttheorie Benjamins lediglich in Bezug auf die „Reproduktionstheorie“ erfolgt sei, also nur Benjamins Spätwerk gelte. Sie stellt dieser verkürzten Aura-Auffassung eine Differenzierung entgegen, die über einen Brückenschlag zum Frühwerk die Kategorie der Aura und ihre Einführung in materialistische Zusammenhänge erweitert erfassen lassen.⁹⁷ Stoessels eingehende Forschungen zum Aura-Begriff belegen, dass die Begründung der materialistischen Kunsttheorie Benjamins bereits in den Schriften seines Frühwerks angelegt war.⁹⁸ Die Kenntnis dieser Schriften wertet Stoessel als Voraussetzung dafür, Benjamins Kategorie der Aura und ihre Einführung in die materialistischen Zusammenhänge zu verstehen.

Stoessel entwickelte im Kapitel „Definition des Undefinierbaren“ ihre differenzierten Interpretation des Aura-Begriffs und legte besonderen Augenmerk auf Benjamins eigene Nuancierungen, Präzisierungen und neuen inhaltlichen Zuschreibungen, die er von den frühen zu den späteren Schriften entwickelt hat.⁹⁹

97 Stoessel 1983, 13. Die Benjamin-Forschung, so Stoessel, wollte nur den unfassbaren Begriff des „Verschwindens der Aura“ klären. Die eigentlich wichtige Frage sei, wie Materialismus und Theologie sich in Benjamins späten Schriften verbunden habe und – wie am Beispiel der Aura sichtbar geworden sei –, was Benjamin einmal die Metamorphose des Denkens genannt hatte, sei dabei vergessen worden. Ihre Methode siedelt Stoessel nahe an dem Vorgehen von Benjamin an: Sie stellt nicht Querverweise zu Sekundärliteratur in den Vordergrund, sondern liest seine Schriften mit neuem Blick, indem sie die Widersprüche und das Lineare respektiert und ebenfalls die Methode der Denkbilder (Allegorien) einbezieht (Stoessel 1983, 14f).

98 Stoessel verweist beispielsweise auf Benjamins Aufsatz zu Goethes Wahlverwandtschaften, der im Buch *Illuminationen 1924/25* erstmals publiziert wurde. Der Begriff Aura selbst tauche nur vereinzelt und peripher auf, sei aber inhaltlich sehr präsent.

99 Stoessel 1983, 43–63. Der Text „Die Aufgabe des Übersetzer“ wird um 1921 datiert, also deutlich früher als der „Reproduktionstext“ der 30er-Jahre, der für die Entwicklung der materialistischen Kunsttheorie von Benjamin als sehr wichtig eingestuft wird. Die Benjamin-Forschung – beginnend bei Adorno und weiter bestärkt von Marleen Stoessel – monierte die einseitige Beliebtheit und Fokussierung auf den „Reproduktionstext“, ebd., 13.

„Es ist mehrfach in der Literatur daraufhingewiesen worden, dass Benjamin mit dieser Bestimmung weniger eine Definition als eine Erfahrung mitteilt. Mit diesem Hinweis liess man es allerdings im allgemeinen bewenden, ohne auf die Einzelheiten der Definition und der in ihr mitgeteilten Erfahrung näher einzugehen. Es empfiehlt sich daher, die ‚definitorische Kurzformel‘ der Aura, die sich im Unterschied zu den Erläuterungen und dem jeweiligen Kontext ohne Veränderung durchhält, erst einmal für sich zu betrachten.

Sie definiert die Aura als ‚einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag‘. Derart herausgenommen aus dem Zusammenhang und ohne die nachfolgende Erläuterung als Stütze lässt dieser Satz nicht völlig schwindelfrei. Er scheint wie ein Paradoxon auf der Kippe zum logischen Widerspruch, irgendwie widerhakend und gegen den Stachel der grammatikalischen Logik löckend – eine Wirkung, die sich jedoch nur einer kleinen syntaktischen Auslassung verdankt, durch die der Satz eine Ellipse beschreibt: eine Verkürzung, die, indem sie die Paradoxie auf die Spitze treibt, sie gleichzeitig bricht. [...] ‚Einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag‘ bedeutet dann das Gegenwärtigwerden eines Anderen qua Erscheinung eines Gegenstandes, der dadurch selber als ein anderer, als einer von seiner empirischen Identität zugleich unterschiedener erscheint.“¹⁰⁰

Es wird deutlich, dass Benjamin selbst keine Definition liefert, sondern impliziert, dass sich die Aura als Erfahrung der Rezipient_innen erschliessen lässt. Die auratische Erfahrung beschreibe komplexe, mit Zeit und Raum korrelierende Wahrnehmungsprozesse eines Subjekts beim Betrachten eines Gegenstandes.

Für das Verständnis des Aura-Begriffs verweist Stoessel auch auf die Haschisch-Aufzeichnung von 1930 in welchem Benjamin die Aura abgrenzt von den „[...] banalen Vorstellungen der Theosophen [...]“, sie allen Dingen und ihr selbst eine Dynamik zuschreibt.

„Zweitens ändert sich die Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung die das Ding macht. Die Aura ändere sich bei jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist.“¹⁰¹

Als physiologische Voraussetzung für die Erfahrung der Aura sieht Stoessel Benjamins Reflexion zu Prousts „mémoire involontaire“, das unbewusste Gedächtnis. Stoessel folgert, dass die

¹⁰⁰ Ebd., 45f.

¹⁰¹ Ebd., 12. Die Haschisch-Aufzeichnungen verfasste Benjamin in den Jahren 1927–1934 als Protokolle und Berichte von Drogenexperimenten.

vereinzelte Verwendung des Begriffs Aura in den frühen Schriften und das programmatische Aufzeigen ihres Zerfalls in den Spätschriften die Aura als dialektische Erfahrung einkreise, die – fern aller okkultistischen Vorstellungen – erst zum Zeitpunkt ihres Verfalls fassbar werde. Entscheidend seien dabei nicht die Gegenstände, an denen die Aura entsteht, sondern der Blick darauf und die Beziehung von Subjekt und Objekt. Die Form der Wahrnehmung und der Inhalt des Wahrgenommenen seien demnach korrelativ. Mit dem historischen Wandel der Wahrnehmung verändere sich auch der Gegenstand des Wahrgenommenen. Stoessel hebt dabei die Dialektik der Verfallssituation hervor: die Genese der Aura im Augenblick ihres Verfalls. Diese Genese beinhaltet eine weitere Doppelung: Zum einen entstehe die Aura in der Erfahrung selbst, indem sie eine melancholische Trauer über das Entschwinden und gleichzeitig eine Aufwertung der nun verschwundenen Erinnerung impliziere. Darüber hinaus liest Stoessel die Texte Benjamins so, dass die Genese der Aura auch als eine begriffliche Genese, die erst mit dem Verfall eine kategoriale Dimension, eine im geschichtlichen Prozess verwandelte Kraft der Erinnerung erlange.¹⁰²

Stoessel misst somit dem Rezeptionsmoment eine zentrale Bedeutung bei. Die Rezeption wird Teil der historisch bedingten Veränderung eines Artefakts. Die eingangs dargelegte, auf den ersten Blick deutliche Differenz des von Jäger aufgezeigten dynamischen „Fortlebens des Originals“ in der Übersetzung eines Textes und dem Begriff des auratischen Originals als einzigartige Entität wird überraschend unscharf. Stoessels differenzierte Interpretation des Aura-Begriffs lässt Dimensionen erschliessen, die das Prozessuale, das Dynamische der Verfallserfahrung hervorheben. Über die hohe Gewichtung des Rezeptionsmomentes lässt sich die Sinn-genese im Moment des Verfalls nicht ausschliesslich auf immaterielle kulturelle Produktion übertragen, sondern sie kann auch den materiellen Artefakten innewohnen.

Stoessels These der Dialektik der Zerfallserfahrung lässt sich für die Verortung der Wertschätzung der fragilen Materialität fruchtbar machen: Ausgangspunkt ist ein materieller Zustand. Das erfahrbar Fragile eines Artefakts manifestiert sich primär in der Form von visuell wahrnehmbaren Zeichen der Veränderung. Sie entstehen durch natürliche Materialalterung und auch als Folge innovativer künstlerischer Techniken, die Veränderung in Kauf nehmen, materiellen Zerfall darstellen oder ihn gar ansteuern – manchmal offengelegt, manchmal verdeckt. Die Motivationen oszillieren zwischen Parodie und künstlerischen Reflexionen zu

102 Ebd., 32–36.

den Kategorien des Alterswerts und der Verfallserfahrung sowie dem historischen Wandel ihrer Rezeptionen. Insgesamt geht es um Mutationsprozesse, um Bewegung des Materiellen und um künstlerische Positionen, die Materialveränderungen einbinden und thematisieren. Visuell wahrnehmbare Materialveränderungen können rasch oder langsam fortschreiten. Sie können auch vergleichbar stabil sein und lediglich als Zeichen für Mutationsprozesse fungieren. Der fortschreitende Materialzerfall schliesst die Verlusterfahrung mit ein: Die Materialisierungsformen, die materielle Fragilität tolerieren, zielen auf ein Erfahrungsmoment des Veränderungsprozesses hin – ungeachtet dessen, ob dieser real fortschreitet oder nicht. Die Vielgestalt möglicher künstlerischer Umsetzungen und Lesarten der fragilen Materialität bietet Raum für experimentelle und offene Prozesse.

Die Korrelation der materiellen, verfallsbedingten Spuren mit dem immateriellen Moment ihrer Rezeption als gleichwertige Konnotationen lässt sich als Steigerung der Sinngebung lesen, die ein materielles Artefakt jenseits der nostalgischen Sorge um dessen Verlust evoziert. Die Wahrnehmung der Aura zum Zeitpunkt ihres Verfalls hat ein Wertebewusstsein zur Folge. Voraussetzung dafür ist die Anerkennung seiner Authentizität unter Berücksichtigung aller historisch bedingten Mutationen des Kunstwerks. Benjamin ordnete der Aura zudem eine enge Beziehung zur Natur zu, stellt also nicht den Produktionsvorgang des „Dingwerdens“ in den Vordergrund. Auch diese Nähe zu natürlichen Alterungsprozessen verbindet die Aura mit der Wertschätzung des Fragilen.