

MATERIALMUTATIONEN

mit offenem Ausgang – die Künstlerin Klodin Erb arbeitet über das Medium Malerei mit der Fliesseigenschaft von Lackfarben. Die Farbe fliesst auch nach der Fertigstellung der grossformatigen Gemälde weiter. Sie bildet Taschen und Runzeln, verlangsamt, und es formieren sich neue, trocknungsbedingte Phänomene der Materialveränderung. Der offene und schwer antizipierbare Verlauf der Materialmutationen impliziert ein fragiles System. Der intendierte Materialzerfall hat sich als künstlerisches Konzept in den 1960er-Jahren durchgesetzt und etabliert. Rückblickend stehen die Materialveränderungen eines kubistischen Gemäldes von Pablo Picasso zur Diskussion. Er gilt als einer der Wegbereiter der Verwendung von wenig haltbaren Materialien des Alltagsbedarfs. Wie ist die maltechnische Umsetzung von Klodin Erb im Spiegel des historischen Kontextes und der heute nach wie vor prominent diskutierten Zerfallskunst einzuordnen? Und welche Rolle übernimmt dabei das Ankaufsprozedere im Rahmen der Musealisierung der Gemälde?

Farbe im Fluss: Fallstudie Klodin Erb

Klodin Erb (*1963) malte die grossformatigen Gemälde *Nach der Landschaft I* und *IV* im Jahr 2014 (Abb. 6.1 und Abb. 6.2). Die grossen Holzrahmen liess sie anfertigen. Die Konstruktionspläne für die Umsetzung der Vielecke erstellte sie gemeinsam mit Spezialisten. Für das Grundieren und Aufspannen zog die Künstlerin ebenfalls Fachleute bei. Es war ihr wichtig, wie sie rückblickend im Gespräch erzählt, dass sie sich informierte, sich Rat holte und die Malerei gut vorbereitet anging. Klodin Erb malte mit einer Alkydharz-Lackfarbe, die sie nach Bedarf mit Terpentinöl verdünnte. Sie wählte diese Farbe aufgrund des Glanzes und des charakteristischen Fließverhaltens. Auch das „Künstliche“ der Lackfarbe habe sie interessiert. Der Farbauftrag erfolgte mit einem Flachmalerpinsel auf der liegenden Leinwand. Die Gemälde wurden während des Mal- und Trocknungsprozesses geneigt und gedreht. Auf diese

Weise konnte die Farbe fließen. Die Fließprozesse sind sowohl choreografiert wie auch dem Zufall überlassen.¹⁶³

Die Gemälde führen den Blick in fiktive Landschaften, die über kulissenartige Abstufungen von dunkel zu hell, von klaren Formen zu diffusen Flächen, die perspektivische Tiefe und den Blick in die Ferne suggerieren. Die formalen Elemente erinnern an Bäume, Berge und Wolken und oszillieren zwischen ausgeschnitten, gemalt und geflossen. Die Formelemente erinnern an die Reduktion eines Scherenschnitts und weisen gleichzeitig eine üppige, feingliedrige, organisch anmutende Texturgestaltung auf. Die Wolkenbilder suggerieren hohe Dichte bis hin zu Wolkenbruch mit Regen.

Die organischen Texturen, die an Steinbänderungen, Flechten oder Aerosole erinnern, erzielte die Künstlerin mittels der Viskosität und das Fließverhalten beeinflussenden, variierenden Verdünnungsgraden. Prägend sind die durch Fließprozesse entstandenen Verästelungen stark verdünnter Farbe, die Farbläufe und – vor allem im unteren Bereich – körperhaft markante, waagrecht ausgerichtete Runzeln und Taschen, die auf das Rutschen der noch plastischen Farbe zurückzuführen sind. Die Malerei wird zur Choreografie von Fließprozessen: über Viskosität, Neigungswinkel und Ausrichtung – über Ausschütten und Eintropfen von Farbe. Der Prozess ist nur bedingt steuerbar. Die Choreografie implementiert Improvisation, zufallsbedingte Prozesse werden zwischenzeitlich zu Leitelementen.

Die märchenhaft fiktive Landschaft lässt bei näherer Betrachtung im unteren Bildbereich irritierend materielle Topografien in der Form von fragil wirkenden Farbansammlungen

163 Klodin Erb malte die Serie in einem stillgelegten Stall im Sommer 2014. Nach Aussage der Künstlerin war der Sommer aussergewöhnlich kalt. Die Temperaturen schwankten zwischen 2 und 25° Celsius. Für die Herstellung der Rahmen und das Aufspannen der grundierten Baumwollgewebe zog sie den Rat und die Mithilfe des Restaurators Thomas Zirlwagen, Zürich, bei. Sie hätten auf diese Weise auch die Waffelkonstruktion der Rahmen für *Landschaft I* entwickelt. Die Grundierung habe Zirlwagen übernommen. Klodin Erb meint, dass es sich um einen handelsüblichen Primer handelt, vermutlich eine acrylharzgebundene Grundierung. Sie betont, dass es ihr wichtig war, „nicht darauf los zu experimentieren“, sondern sich vorzubereiten und Rat einzuholen. Die Malerei hat sie in Alkydharz-Lackfarbe ausgeführt. Die dünn und teils durchscheinend gemalten Bereiche im Hintergrund hat Erb mit einer stark mit Terpentinöl verdünnten Farbe gemalt. Sie hat die Farbe liegend aufgetragen und normale Flachmalerpinsel verwendet, deren Halterungen sie verlängert hat. Weiter hat die Künstlerin die Farbe aufgegossen und dünne Farbe in dickflüssige Farbe einfließen lassen. Anhand der Viskosität, der Neigung und der Zeitdauer hat die Künstlerin die Fließprozesse gesteuert. In der Farbe sind viele tote Insekten, vor allem Falter, sichtbar, manche sind überlasiert und auf diese Weise in den Malprozess integriert. Klodin Erb bestätigte, dass ihr die toten Insekten sehr gefallen hätten. Sie ergänzte, dass ihr auch die Gegensätze, die „Brüche“ zwischen den toten Insekten und der künstlichen Farbe, auch gut gefallen hätten. Weiter würden die Insekten, die rein zufällig in der weichen Farbe kleben blieben, und auch die Fließprozesse der Farbe „das Zufällige“ in die Malerei einbringen. Freundliche telefonische Mitteilung vom 11.04.2018.

erkennen (Abb. 6.9). Dicke Farbnasen, Runzeln und Läufe erinnern visuell an rutschende Erdschichten und hinterlassen die verunsichernde Frage: Rutscht diese Farbe weiter? An einer Stelle ist die Farbhaut der Lackfarbe gerissen, und es bildeten sich klaffende Schwundrisse. Die auf der Farboberfläche klebenden, toten Insekten deuten auf die langanhaltende Fließfähigkeit und die Klebrigkeit der Farbe hin. Das Märchenhafte wird durch die Präsenz der rutschenden und reissenden Farbe gebrochen. Und umgekehrt brechen das Morbide der toten Insekten und das instabile Material die Künstlichkeit des Farblacks (Abb. 6.6).

Der Vergleich von Fotografien, die nach der Fertigstellung 2014 beziehungsweise zum Zeitpunkt des Ankaufs durch die Stiftung GegenwArt Bern 2015 entstanden sind, dokumentiert, dass das Rutschen der Farbe nach Fertigstellung der Gemälde *nicht* abgeschlossen war (Abb. 6.8). Die Schwerkraft des Materials formt neue Runzel- und Beutelformen, die aus dehnbaren, bereits oxidativ getrockneten, elastischen Farbhäuten mit noch fließfähigen Inhalten bestehen. Während des Malprozesses hat die Künstlerin korrigierend eingegriffen und aus dem Bildrand ausfliessende Farbe ausgeschnitten (Abb. 6.7). Die Fließprozesse sind somit von der Künstlerin nicht auf ein Auslaufen der Farbe aus dem Bildformat angelegt. Materialumschichtungen und Fließprozesse innerhalb des Bildes hingegen sind von der Künstlerin intendiert. Der offene Ausgang – über den Malprozess hinaus – ist von der Künstlerin nicht gewollt, wird aber toleriert.¹⁶⁴

164 Im Rahmen der konservatorischen Abklärungen im Vorfeld des Ankaufs präziserte Klodin Erb die Materialverwendung und die künstlerische Intention. Konkret ging es um Abklärungen, wie die Künstlerin zu dem, von material-technischer Seite her nicht auszuschliessenden Szenario des Ausfliessens der Farbe über den Bildrand hinaus steht. Das Zitat stammt aus einer E-Mail an die Autorin vom 06.05.2015: „ich habe bewusst lack für die malerei dieser gemälde eingesetzt. nebst dem, dass er für künstlichkeit und hochglanz steht, kommt mir die geschmeidigkeit und der fluss der farbe bei der entwicklung der bilder sehr entgegen. zufälligkeiten bestimmen teilweise den malprozess und lassen eine experimentelle malweise zu. die farbe als erlebbares und sich in unterschiedlicher konsistenz zeigendes material bildet gleichsam die landschaft selbst – sedimenten gleich und landschaftlicher eruption. deshalb würde auch über den bildrand laufende farbe zum prozess passen und der idee absolut keinen abbruch tun.“ Die Künstlerin würde ein Ausfliessen der Farbe tolerieren. Der Malprozess ist jedoch nicht darauf ausgelegt. Die Nachricht, dass die grossen Farbtaschen im unteren Gemäldebereich nicht aufgerissen und ausgelaufen sind und sich im Gegensatz dazu stabilisiert haben, hat die Künstlerin positiv aufgenommen. Die Zeichen der Fließprozesse sind erwünscht, solange sie das Werk nicht gefährden. Sie sind nicht auf den Materialzerfall ausgerichtet.

Das Fließen der Farbe schritt in der Zeitspanne von 2015 bis 2017 nur mehr langsam voran. Das Szenario des Auslaufens der Farbe aus dem Bildrand – eine unangenehme Vorstellung für die Lagerung und die Ausstellung – wird heute als wenig realistisch eingestuft. Neu sind 2018 Rissbildungen entdeckt worden. Die Risse sind zwischen Schwundriss und Alterssprung einzustufen. Sie weisen in der dicken Schicht einen scharfkantigen Bruch auf. Die Grundierung und Lasuren hingegen sind in elastischem Zustand gerissen und teilweise in die klaffenden Risse eingelaufen (Abb. 6.14). Eigentlich ist dieses Verhalten für Alkydharzschichten nicht zu erwarten. In diesem Fall ist anzunehmen, dass die erste Farbhaut, die sich bildete, bereits beim Malprozess verletzt worden ist und nachträglich übermalt wurde. Im Bereich der verletzten Stelle verlief der Trocknungsprozess schneller. Die Farbe wurde härter und steifer als in der Umgebung, und es bildeten sich entsprechend Sprünge mit harten Bruchkanten.

Monika Wagner thematisiert die neuen künstlerischen Verwendungen von Farbe als Material in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als „materialmimetische Verfahren“. Sie verweist auf Deutungen der Malerei als Darstellung von wertlosem, verletzbarem Farbmaterial in Reaktion auf die traumatischen historischen Ereignisse der Zeit. Die Darstellung von Farbe als Material der 1960er-Jahre verknüpft sie mit Selbstentwürfen der Künstler_innen, inszeniert mittels der Farbe als „Rohmaterial“.¹⁶⁵ Analoge Bedeutungszuschreibungen der Farbe als Material lassen sich nur bedingt auf die Malerei von Klodin Erb übertragen. Erb interessiert sich für die materiellen Eigenschaften, für die Materialwirkung und die damit verbundenen Assoziationen. Sie nutzt diese aber hauptsächlich für die Thematisierung und Inszenierung des Akts der Malerei. Erb zitierte in ihrem malerischen Werk prägende Malstile der Kunstgeschichte und entwickelt aus ihnen neue Bildwelten. Die Faktur der alten Meister oder das Gemälde als dreidimensionales Objekt nutzte sie als Referenz für die Hinterfragung der Malerei.¹⁶⁶ Als zentrale Motivation lässt sich das Interesse am Malen selbst als prozesshafte Aktion vermuten. Über intuitiv ausgelöste Fließprozesse lässt Erb die Farbe an der Malerei teilhaben. Sie erforscht so das ‚Unvorhergesehene‘ und die ‚Brüche‘, die entstehen können. Neben den referenziellen Rückgriffen auf historische malerische Umsetzungen ermittelt die Künstlerin auch die Schnittstellen zwischen Malerei und Performance.¹⁶⁷ Sie

¹⁶⁵ Wagner 2001.

¹⁶⁶ Vgl. www.pasquart.ch/event/klodin-erb (Zugriff 28.10.2019).

¹⁶⁷ Anlässlich einer Kooperation mit der Kosmetikfirma „Klodin Erb – M2BEAUTÉ“ 2015 www.youtube.com. 2015, Juni 5. www.youtube.com/watch?v=niUubxvFvFE (Zugriff: 28.10.2019).

nutzt aktuelle, allgemeinverständliche Diskurse zum Thema der Malerei, und ihre kunsthistorischen Verweise beziehen sich auf populäre Werke und visuelle Muster, die von der Betrachterin sofort erkannt werden.¹⁶⁸

Als vorläufiges Fazit zeigt die Fallstudie eine künstlerische Vorgehensweise, die mit der Materialmutation rechnet, aber nicht mit dem Materialzerfall. Damit grenzt sie sich deutlich von Strategien der 1960er-Jahre ab, die explizit den Zerfall anhand des Einbezugs vergänglicher Materialien thematisierten.

Innovation und Zerfall – ein Rückblick:

Fallstudie Pablo Picasso

Die künstlerische Einbindung von Alltagsmaterialien wie Zeitungen, Tapeten- oder Stofffragmenten in die Malerei – verknüpft mit der Verwendung von Farben aus dem Anstrichbedarf und den kunstfremden Dekorationstechniken, die wiederum auf Surrogate verweisen – geht auf die fruchtbare kubistische Kooperation von Pablo Picasso und George Braque in den Jahren 1912/13 zurück. Die Simultaneität realer und dargestellter Gegenstände in verschiedenen Ansichten und die explizite Abkehr von der Verwendung tradierter und auf Haltbarkeit ausgerichteter Künstlermaterialien und Maltechniken stellten Anfang des 20. Jahrhunderts kunsthistorisch und maltechnisch eine Wende dar.

Un violon accroché au mur 1913 (vgl. Galerie Kahnweiler, Paris, bis 1913; dort angekauft von Hermann und Margrit Rupf, Bern, 1913–1954; ab 1954 Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Abb. 5.1) ist ein frühes, kubistisches Gemälde von Pablo Picasso, bei dem der Künstler Sand und anderes strukturgebendes Material der Farbe beigemischt hat.¹⁶⁹ An dem Beispiel lässt sich besonders gut aufzeigen, dass aus innovativen technischen Umsetzungen sowohl absehbare und wie auch nicht voraussehbare Mutationen resultieren. Das Gemälde ist heute sehr empfindlich gegenüber mechanischen und klimatischen Belastungen. Es interessiert die Frage – analog zur Fallstudie Klodin Erb –, inwiefern der Künstler die prekäre

168 „Erb, Klodin – SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz“ www.sikart.ch KuenstlerInnen.aspx?id=9861523 (Zugriff: 28.10.2019); Kohler/Meier-Bickel 2016.

169 Die Auswertung der Material- und Strukturanalysen sowie die kunsttechnologischen Untersuchungen erlaubten eine Erfassung und Eingrenzung des Schadensbilds und der Schadensursache und bildeten die Grundlage für die Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen, die 2008/09 von der Autorin ausgeführt wurden Vgl. unter rupf-stiftung.ch/?m=2&lang=d (18.10.2019). Wichtige Erkenntnisse zur Materialzusammensetzung und zur Schadensursache erarbeitete Dipl.-Rest. Henrike Mall im Rahmen ihrer Diplomarbeit an der Hochschule der Künste, Bern. Die Analytik führte sie im Rahmen einer Kooperation mit Prof. Dr. Andreas Gerdes vom Forschungszentrum Karlsruhe und Dr. Stefan Zumbühl vom Kunsttechnologischen Labor, HKB Bern, sowohl in Karlsruhe wie auch in Bern aus. Vgl. Mall 2007.

Materialität bewusst anvisiert hat. Ob das Materialverhalten möglicherweise sogar besser war als erwartet, oder ob umgekehrt die Materialveränderungen damals nicht absehbar waren. Mögliche Antworten auf diese Frage sollen anhand eines historischen Rückblicks aufgerollt werden.

Pablo Picasso bezog preiswerte Künstlermaterialien und nutzte Farben und Spachtelmassen aus dem Anstreicherbedarf. Für *Un violon accroché au mur* nutzte er einen günstigen „Chassis ordinaire“. Das vorgrundierte Gewebe – offensichtlich ein bereits früher bearbeitetes Reststück – spannte Picasso mit der grundierten Seite als Rückseite auf und bemalte die ungrundierte, gewebe-sichtige Seite. Maltechnisch fallen die Schablonenstruktur und die imitierenden Holzmaserungen auf, die Picasso analog zur Dekorationsmalerei mit Pinsel und Kamm erzeugte. Strukturierte Elemente erinnern an Putzapplikationen.¹⁷⁰ In einem Brief an Braque vom 9. Oktober 1912 erwähnt Picasso die Verwendung von „terre“. Er habe seine (Braques) neuesten Sand- und Papierverfahren übernommen, und zurzeit arbeite er an einem Gemälde, für das er „ihre scheussliche Leinwand“ verwende und der Farbe ein bisschen Erde beimenge.¹⁷¹ Im Herbst/Winter 1912 entstehen in Paris die ersten Gemälde, bei denen Picasso sandartiges Material der Malfarbe beimischt und so eine mural anmutende Oberflächenwirkung erzielt.¹⁷² Die lokale Strukturierung der Malfarbe und die Kombination sehr matter und glänzender Farbflächen im Gemälde *Un violon accroché au mur* entsprechen dieser neuen maltechnischen Vorgehensweise (vgl. Fallstudie 5 – Pablo Picasso, S. 212).

Analysen des Farbmaterials ergaben, dass Picasso für die strukturgebende Schicht als Basis eine wohl gewerblich hergestellte Bleiweiss-Öl-gebundene Spachtelmasse aus dem Anstrichsektor verwendet hat. Die inhomogene Zusammensetzung weist darauf hin, dass Picasso die Masse selbst mit Sandanteilen, Pigmenten und Füllstoffen angereichert hat. Dabei war es ihm offensichtlich

170 Picasso hat die Techniken der Dekorationsmalerei von Georges Braque übernommen, der eine Ausbildung als Anstreicher absolviert hatte. (Wagner 2001, 34) In der Dekorationsmalerei verwendete man Kämme für die Darstellung von Holzmaserungen. 1912 bat Picasso in einem Brief von Céret aus an Daniel-Henry Kahnweiler in Paris, ihm die Pinsel (die schmutzigen und die sauberen), die Spannrahmen, die schmutzige Palette, die Schablonen für Zahlen und Buchstaben und die Kämme für die Holzmaserierung zu schicken. Weiter bittet Picasso um die Tubenfarben, „[...] alle Weiss, Elfenbeinschwarz, gebrannte Siena, Emerald Grün (möglicherweise handelt es sich dabei nicht um Schweinfurtergrün, sondern um vert émeraude: Chromoxidgrün), Veroneser Grün, Ultramarin, Ocker, Umbra, Zinnober, Cadmium dunkel, Cadmium hell, auch Blau und „ocre de Perou“. Am Ende des Briefes betont Picasso nochmals, dass Kahnweiler ihm „alle Weiss“ schicken solle. Wichtig ebenfalls die Flasche Sikkativ und die Kohlestifte (Rubin 1989, 391f).

171 Rubin 1989, 407; Richardson 1997, 262.

172 Beispiele von Picasso sind: *Le Violin (Jolie Eva)*, 1912, und *Violin and grapes*, 1912 (Rubin 1989, 234, 241).

nicht wichtig, eine homogene, dichte Mischung zu erzielen. Es entstand ein sehr lockeres, poröses Gefüge, das eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung eines komplexen Malschichtschadens darstellte (Abb. 5.9 und Abb. 5.12).¹⁷³ Weiss und braun gefärbte Materialkonglomerate haben sich gut sichtbar in Rissen und Kratern auf der Gemäldeoberfläche abgelegt. Sie haben zu Lockerungen in der Schichtstruktur und zu Malschichtverlusten geführt.¹⁷⁴ Äussere Faktoren, wie etwa Klimaschwankungen oder direkte Wärmeeinstrahlung, haben die Materialveränderungen begünstigt oder initiiert. Es ist anzunehmen, dass Picasso nicht mit dem Schadensbild gerechnet hat.¹⁷⁵ Es ist auch nicht naheliegend, dass er die Materialveränderungen gesehen hätte. Das Sammlerehepaar Hermann und Margrit Rupf hat das Gemälde kurz nach der Fertigstellung 1913 über Daniel-Henry Kahnweiler erstanden. Die Materialmutationen sind bei genauer Betrachtung gut sichtbar. Aus der Distanz konnte man das Fremdmaterial auf der Oberfläche gut übersehen. Der Malschichtschaden steht für eine Folgeerscheinung einer gezielten künstlerischen Entscheidung zu Materialwahl und technischer Ausführung, die rückblickend kunsthistorisch und maltechnisch höchst bedeutend und für die weitere Entwicklung der Malerei prägend waren. Nicht der intendierte Zerfall stand im Fokus, vielmehr zielte die technische Umsetzung auf das Prekäre und das Prädikat „schlecht gemacht“ als bewussten Akt gegen tradierte Verfahren und Erwartungen.

-
- 173 Die Grundmasse besteht aus magerer Bleiweiss-Ölfarbe. Darin enthalten sind weisse Füllstoffe, rote und schwarze Pigmente, Kohlepartikel und farblose Alumosilikate. Quarzsandkörner sind nur vereinzelt vorzufinden. Weiter sind auffällige Hohlräume sowie Ansammlungen von transparentem Material erkennbar. Das transparente Material besteht hauptsächlich aus Calciumstearat und anderen wachsartigen Stoffen. Charakteristisch sind die heterogene Zusammensetzung und die ungünstige Korngrößenverteilung. Für eine optimale Einbettung der Partikel hätte Picasso sehr viel mehr Bindemittel beimischen müssen. Dies hätte sich wiederum auf den Glanzgrad ausgewirkt und womöglich zu Schwundrissen geführt (Mall 2007, 12, 38 und 45). Sandkörner sind somit nur wenige enthalten, vor allem aber Pigmente, Öl und wachsartige Substanzen, die wohl Bestandteile einer qualitativ minderwertigen Spachtelmasse oder eines sonstigen gewerblich hergestellten Produktes (Schmier- oder Poliermittel) waren. Solche mobilen Bestandteile haben in Poren und an der Oberfläche Deponate gebildet. Voraussetzung für diesen Vorgang war ferner die ungünstige und heterogene Durchmischung der strukturgebenden Masse (vgl. Fallstudie S. 212).
- 174 Jonathan Asheley-Smith definierte einen Schaden wie folgt: Ein Schaden ist ungewollt und hat wertmindernde Folgen. Diese Definition hat sich in Fachkreisen durchgesetzt, vgl. Ashley-Smith 1995.
- 175 Die Autorin hat bisher weder über Fachkolleg_innen noch im Rahmen von Werkbesichtigungen an anderen Werken von Picasso vergleichbare Schadensbilder feststellen können. Bisher sind einzig an Gemälden von Georges Braque Anzeichen von vergleichbaren Deponaten aufgefallen.

Radikale, auf Zerfall ausgerichtete künstlerische Umsetzungen gehen auf Dieter Roths kreatives Universum der 1960er-Jahre zurück. Wider alle Konventionen weitete Roth das Repertoire an Künstlermaterialien auf explizit vergängliche und minderwertige Materialien aus. Das erste Gemälde mit Lebensmitteln wird auf 1964 datiert. Roth bemalte ein Schwarz-Weiss-Foto von Carl Laszlo mit Schmelzkäse, und es entstand so sein erstes Schimmelbild. Dieter Roth wollte den Auftraggeber nach eigener Aussage eigentlich damit ärgern:

„Ich habe gedacht, der wird grün und blau, wie'n Käse. Aber später habe ich gemerkt, dass es ein furchtbar teures Objekt ist, dass er es schwer teuer abgeschlagen hat, der Hund.“¹⁷⁶

1967 entstand in Basel die Serie mit 120 Variationen der *Kleinen Insel* als Weihnachtsgabe für die Angestellten im Auftrag der Basler Werbeagentur GGK. Roth fixierte auf blau bemalten Grundplatten verschiedene Lebensmittel. Die Materialien arrangierte er zu Inseln im Meer, übergoss diese mit Sauermilch oder Joghurt und fixierte die Komposition mit Gips. Der von Roth intendierte Verfall verlief über diverse Schimmelstadien und Insektenbefall. Die Zerfallskurve verläuft nicht linear, sondern in einer ersten Phase sehr intensiv, bis dann die schwer abbaubaren Reste der Lebensmittel übrig sind und als irritierende und reizvolle „Kleine Inseln“ zurückbleiben. Als Schutzabdeckung empfahl Dieter Roth selber eine Glasabdeckung und bestand mehrfach darauf – bis hin zu einem Rechtsstreit –, dass die Werke nicht restauriert werden dürfen.¹⁷⁷

Dieter Roth war in der Kunstszene erfolgreich mit seinem „Coup“. Die Irritation – etwa unter den Angestellten der Werbeagentur – war hingegen gross. Nur wenige waren bereit, eine der Arbeiten für 30 Franken zu übernehmen. Dorothea Vischer folgert, dass langfristig nicht die Materialprovokation als solche, sondern die Sprache und die Bildwelt, die sich Roth dadurch eröffnen konnte, für die Verwendung der Lebensmittel entscheidend waren.¹⁷⁸ Es scheint nachvollziehbar, dass die Entdeckung neuer Bildwelten als Motivation für Roths künstlerische Provokationen zu beachten ist. Im Kontext der Rezeption hat hingegen die Materialprovokation weit höhere Wellen geschlagen als die dadurch erschlossene neue

¹⁷⁶ Dobke/Roth 2002, 20.

¹⁷⁷ Zit. über Dobke 1997, 150.

¹⁷⁸ Vischer/Walter/Dobke 2003, 13, 106. Zur Verwendung von Lebensmitteln in der Kunst vgl. Beil 2002.

Formenwelt.¹⁷⁹ Dieter Roth hat diese Rolle mit immer neuen Inszenierungen bedient.¹⁸⁰

Zum Vergleich sollen Arbeiten von Sigmar Polke herangezogen werden, der ebenfalls mit Materialmutationen arbeitete. Charles W. Haxthausen bringt Polkes Arbeitsweise und Motivation in Zusammenhang mit der Rezeption von Walter Benjamins Reproduktionsthese. „[...] Konfiszieren, Zitieren, Exzerpieren, Ansammeln und Wiederholen [...]“¹⁸¹ hätten von Anfang an Polkes künstlerische Produktion geprägt. Spezifische, auf Materialmutationen ausgerichtete Arbeiten finden sich unter Polkes Gemälden aus den 1980er-Jahren, ausgehend von der Idee der wandelbaren Bilder, die über das gezielt unregelmässige Ausgiessen und Auftragen eines glänzenden, transluziden Harzes die stark variierende Oberflächenwirkung einer glänzenden Oberfläche – abhängig von Beleuchtung und Betrachtungswinkel von Tiefenlicht bis zu Spiegelglanz variierend – hervorhob. Haxthausen betont, dass es sich bei Polke nicht allein um eine optische, sondern auch um eine materielle Umwandelbarkeit handelte. Es wird eine direkte Verbindung zwischen Polkes alchemistisch anmutender Praxis in der Dunkelkammer und seiner Experimentierfreude mit chemischen Eigenschaften der Malmaterialien hergestellt.¹⁸²

Im Kontext der malerisch angelegten Metamorphose ist Polkes Hydrobild auf der Konchenwand des Deutschen Pavillons an der 42. Biennale in Venedig 1986 ein besonderes Beispiel. Martin Hentschel beschreibt die Metamorphose der Farbe bei drei Besichtigungen über zwei Tage. Beim ersten Besuch, am Mittag des ersten Tages, herrschte „ein milchiger Gesamtton“ vor, „der zugleich in ein blasses Rosa und eine blasses Blau hinüberspielt“. Gegen Abend desselben Tages seien

179 Das Europa der 1950er-Jahre importierte die „Künstlerrolle des Rebellen“ aus Amerika. Peter Schneemann führt die Aufnahme dieses neuen Topos in Europa auf die Depression der Nachkriegszeit zurück und deutet sie als eine Möglichkeit der Neuorientierung, vgl. Schneemann 2003, 60.

180 1993 schreibt Laszlo Glozer zu Dieter Roths Installation in der Lagerhalle Holderbank, die über die eindrückliche Fotodokumentation des Du-Heftes *Wahn.Sinn.Kunst.Müll*. Dieter Roth in der Fabrik an die breite Öffentlichkeit gelangte: „Der Künstler, der sich in die leerräumte Maschinenhalle eingenistet hat, hinterliess diese nach mehreren Wochen als irrwitzig überbordende Materialhalde. Ein Voll-Haus, ein Toll-Haus, ein apokalyptisches Kunst-Warenhaus wartet mit seinem szenischen Schlussverkauf-Totalprogramm auf. Der Künstler hört auf den Namen Dieter Roth. Nach der Fortissimo-Überrumpelung beginnt das Staunen. Chaos ist hier Bild geworden auf erschreckliche Weise. Hochquellend und seltsam organisch zu riesigen Gebilden überformt, kommt Müll in Sicht – ein begehbares Bild von Ausscheidungen der Zivilisation.“ Glozer 1993. Zu Dieter Roths Entgrenzung des Werkbegriffs vgl. auch Matyssek 2018.

181 Haxthausen 1997, 187.

182 Ebd., 197.

„sämtliche Rosatöne nahezu verschwunden, die gesamte Konche erscheint in einer kühlen, blassblauen, bis ins Grau reichenden Farbe. Am nächsten Tag gegen 11:00 vormittags hat sich das Bild nochmals gewandelt: Jetzt wirkt die Farbe gesättigt, sie strahlt leuchtend türkis in den Raum hinein, ein rosa-farbener Hauch bleibt jedoch im Hintergrund gegenwärtig.“

Das Malmaterial, das diese Metamorphose der Farbe ermöglichte, war

„eine Kobaltchloridlösung, die sich bei feuchter Luft rötet, bei trockener Luft aber in einen bläulichen Ton überwechselt.“¹⁸³

Sigmar Polke führte die Farbe der Malerei als kollaborierenden Element des Malers vor. Farbe ist wandelbare Natur. Der Maler aktiviert die im Material und in der Natur verborgenen Mutationsprozesse. Das Werk ist nicht auf Zerfall ausgelegt, sondern seine Wahrnehmung basiert auf dem vom Künstler inszenierten Akt der Verwandlung im Sinne einer Vorführung.

Die rückblickend punktuell ausgewählten künstlerischen Verfahren sind bezüglich ihrer Fragilität unterschiedlich einzuordnen. Das Gemälde *Un violon accroché au mur* von Pablo Picasso zeigt innovative Verfahren, die tradierten Formen der Haltbarkeit über Bord zu werfen. Ihm geht es auch darum, die Balance zwischen Dauerhaftigkeit und Vergänglichkeit, zwischen Künstlermaterial, Industrieprodukt und Alltagsmüll oder die Ironie zwischen zeichenhaft prekär und materiell fragil auszuloten.

Dieter Roth, Eat Art und Fluxus-Bewegung rücken neue Dimensionen materieller Fragilität ins Blickfeld. Neu ist die radikale Offenheit des Materialzerfalls. Auch wenn letztlich nur eine überschaubare Anzahl Werke tatsächlich den Materialzerfall anvisiert, so war dennoch die Radikalität des Konzepts wegweisend für die Entwicklung neuer Bewahrungsstrategien, die sich mit der breit rezipierten Floskel „intendierter Zerfall“ vereinbaren lassen.

Intendierter Materialzerfall: vom Dissens zum Kanon

Die Radikalität der künstlerischen Intention, explizit vergängliche Werke zu produzieren, und der Grad des Widerspruchs ihrer musealen Bewahrung ist beachtlich. Umso interessanter ist die Beobachtung, wie schnell es gelang, diese Kunst in Sammlungen zu integrieren. Der Zerfallsprozess der Werke verläuft anfänglich dynamisch und stagniert allmählich in der Form eines höchst

183 Hentschel 1991, 411–413 zit. über Haxthausen 1997, 198f.

fragilen Relikts – Materialzustände, denen sowohl die Zerfallserfahrung im Sinne einer Naturerfahrung wie Entmischung, Verfärbung und Schimmelbildung als auch die Zeichen für Fragilität wie Risse, Pulverisierung und strukturelle Brüche innewohnen. Dieter Roth erhielt selbst Anfragen, führte Restaurierungen aus und verfasste Anleitungen, wie seine Kunstwerke zu erhalten seien. Seine Massnahmen entsprachen den Erwartungen an den Künstler Dieter Roth – der Erwartung, dass die Massnahme überrascht und nicht den Erwartungen entspricht. So ist von 1991 eine vom Künstler ausgeführte Verklebung dokumentiert, bei der er den Bruch einer verschimmelten Glasplatte mit Leim gut sichtbar verklebte und das Werk neu als *Rest 91* datiert und signiert hat.

Die Anleitungen des Künstlers zielten darauf ab, die verwendeten Lebensmittel nicht restaurieren zu lassen. Hingegen empfahl er Schutzmassnahmen vor Geruch und Zerfall, für ein Käseobjekt entwarf Roth eine Käseglocke.¹⁸⁴

Frühe Reflexionen zur Erhaltung zeitgenössischer Kunst gehen auf Heinz Althöfer zurück.¹⁸⁵ 1977 präsentierte er am von ihm initiierten Symposium *Restaurierung moderner Kunst. Das Düsseldorfer Symposium* ein interdisziplinäres Forschungsvorhaben „in Verbindung mit Industrie und in Kooperation von Künstlern, Restauratoren, Kunsthistorikern und Naturwissenschaftlern“. Die Tagungsakten enthalten interessante Themen- und Diskussionsbeiträge, die unsere Frage direkt spiegeln. So bezeichnet Althöfer den Umgang mit „ruinösen Objekten“ als „ideologisches Problem“.

„Ein ideologisches Problem ist auch die Frage, inwieweit unterbrochene Verfallserscheinungen (Verschimmelungen) durch den Restaurator wieder gefördert werden müssen, damit dem Kunstwerk genügt wird. Denn dies ist die Aufgabe des Restaurators.“

Auch wenn die Frage um die Erhaltung von vergänglicher Kunst nur einen kleinen Anteil der neu aus unbeständigen Materialien bestehenden Kunstwerke betrifft, so hatte sie doch in der Rezeption der Fachwelt wie auch in der breiten Öffentlichkeit nachhaltige Wirkung.

Althöfer entwickelte 1977 eine restauratorische Position, welche den Respekt vor der künstlerischen Intention in den Vordergrund rückte und sich strikt gegen erhaltende Massnahmen an vergänglicher Kunst wandte.¹⁸⁶ Dieser Diskurs ist beachtlich, da

184 Frühe Zitate aus dem Umfeld und vom Künstler selbst fasste Dirk Dobke in seiner Dissertation zu den Arbeiten von 1960 bis 1975 zusammen Dobke 1997, 148–150.

185 Althöfer 1960, 1977b.

186 Heinz Althöfer sprach sich auch eindeutig gegen eine konservierende Behandlung des Insektenbefalls aus (Althöfer 1977a, 83).

sich die Konservierung/Restaurierung seither neu als Erstes die Frage stellen muss: Sind die materiellen Veränderungen intendiert? Im Rahmen des Düsseldorfer Symposiums lagen die eigentlichen Schwerpunktthemen ganz anders. Es ging um fachübergreifende Zusammenarbeit, um moderne Materialien und die Frage, inwieweit die Restauratoren Künstler technisch beraten sollen. Im Kontext unserer Fragestellung scheint es jedoch bezeichnend, dass – obwohl der intendierte Zerfall nur wenige Werke betraf – die neue Fragestellung den Diskurs immer wieder dominierte und die weitere Entwicklung der Prinzipien der Restaurierung nachhaltig beeinflusst hat.

Die international übergreifende Fachdiskussion zur Erhaltung von Lebensmitteln in der Kunst ist in die 1990er-Jahre zu datieren. Anlässlich der Konferenz zur Erhaltung von Skulpturen an der Tate Gallery London *From Marble to Chocolate: The Conservation of Modern Sculpture*¹⁸⁷ 1995, figurierte die Schokolade als vorläufiger Endpunkt der Materialkette.¹⁸⁸

Dazu nochmals Dieter Roth. Besorgt um die Erhaltung der Toninstallation der *Chicago Wall – Hommage à Ira and Glorje Wool*, (Abb. 7.6)¹⁸⁹ schrieb er dem Kunstmuseum Bern:

*„Leute, die das Bild gesehen und gehört haben, sagen: Aus manchen Lautsprechern kommt nichts mehr. Das lässt mich vermuten, sie hüten das Bild nicht richtig – allerdings bräuchte es eine Gebrauchsanweisung, die lege ich diesem Schreiben bei. Bitte, sagen Sie mir dann, wie’s gegangen ist [...] und sagen Sie mir, ob das Museum sich zutraut, das Bild in Shape zu halten.“*¹⁹⁰

*„Das Bild soll nicht restauriert werden (sondern eines natürlichen Todes sterben). Teile aber, die zur Maschinerie gehören – tapes, Tonbandgeräte, Lautsprecher, u. Ä. – sollten so ersetzt werden, dass das neue Gerät aufs alte geklebt wird (oder sonstwie befestigt).“*¹⁹¹

187 Heuman 1995.

188 Eine Auswahl einschlägiger Literatur der Zeit: Kneer 1992, Cox 1993; Wharton/Blank/Dean 1995; Scheidemann 1996, 2001. Vgl. auch Skovranek 2010.

189 1978–1984, Wandinstallation bestehend aus 12 Teilsegmenten: Malerei und Assemblage (mit Alltagsgegenständen und Lebensmitteln) auf textilen Bildträgern und Karton, 33 Kassettenrecorder, Audiobänder und Lautsprecher, zwei Ringordner mit dokumentarischen Polaroidfotos und Notizen zu den Tonelementen; 230 x 598 x 18,0 cm; Besitz: Kunstmuseum Bern und Schweizerische Eidgenossenschaft.

190 Brief an das Kunstmuseum Bern, undatiert (vermutlich zwischen Januar und März 1984). Archiv Werkdokumente Kunstmuseum Bern.

191 Brief an das Kunstmuseum Bern, Basel, den 31.03.1984. Archiv Werkdokumente Kunstmuseum Bern.

Aus Dieter Roths Briefen ist ersichtlich, dass die Funktionserhaltung der Abspielgeräte für die künstlerische Intention von zentraler Bedeutung ist.¹⁹² Über die Funktionserhaltung hinaus lässt sich aus den Anweisungen eine weitere Deutungsebene interpretieren: Roths Inszenierung der Veränderlichkeit. Sein Vorschlag, die alten Geräte mit aktueller Abspieltechnik zu überkleben, zielt im Vergleich zum Zerfall biogener Materialien in die gegenläufige, futuristische Richtung. Die rasante Entwicklung neuer Technologien und neuer Apparate war für den Künstler eine ebenso obsessive Faszination wie der Materialzerfall.¹⁹³

Das Beispiel *Chicago Wall – Hommage à Ira and Glorje Wool* verdeutlicht für unsere Fragestellung zentrale Themen. Die neuen Herausforderungen um die Konservierung von vergänglichen Materialien lassen sich – heute erst recht, aber auch in Bezug auf das vielfältige künstlerische Werk von Dieter Roth – nicht auf den intendierten Materialzerfall reduzieren, und die Erfassung der künstlerischen Intention erfordert eine kritische Distanz zur Persönlichkeit sowie zur Zeit und zum Kontext der Aussage. Beide Themen stehen im heutigen Diskurs um Bewahrungskonzepte vergänglicher Materialien und den Künstleranweisungen zum Umgang damit ganz oben auf der Agenda.¹⁹⁴ Hauptsächlich die Erfassung der künstlerischen Intention und ihre Anwendbarkeit im Kontext von Konservierungskonzepten wurde vermehrt kritisch kommentiert. Glenn Wharton plädiert für den Einbezug der hinsichtlich des Aussagewerts zwar schwierig einschätzbaren, aber wertvollen Autoreninformationen und schlägt vor, den komplexen und oft missverstandenen Begriff der künstlerischen Intention im Kontext der Konservierung durch Begriffe wie Künstlermeinung, Künstleranleitung oder Guidelines zu ersetzen.¹⁹⁵

Richten wir den Blick nach den von Dieter Roth ausgehenden Reflexionen wieder auf die Fallstudie *Landschaft I* und *Landschaft IV* von Klodin Erb, so lässt sich folgendes Fazit ableiten:

192 Mit einer Zeichnung illustrierte Dieter Roth, wie seine Anleitung umzusetzen sei:

Das neue, natürlich kleinere, da technologisch fortgeschrittenere Gerät soll direkt auf den original alten, bemalten und beschrifteten Kassettenrekorder geklebt werden.

Dasselbe Vorgehen sah Roth für die nicht mehr funktionstüchtigen Lautsprecher vor.

193 Das Werk *Chicago Wall – Hommage à Ira and Glorje Wool* wurde 2001/02 konserviert und restauriert. Die Dokumentation ist im Kunstmuseum Bern hinterlegt. Vgl. auch Bäsclin 2004.

194 Die künstlerischen Motivationen für die Verwendung von Lebensmitteln in der Kunst sind vielgestaltig. (Beil 2002) Der Fachdiskurs hat sich von der ethischen Frage des „Sterben Lassens“ (Bracker/Barker 2005) in die Richtung der Erfassung materialsemantischer Zuschreibungen und ästhetischer Charakteristika von Lebensmitteln und möglichen technologischen Modifikationen im Vorfeld oder nach der Verwendung als künstlerisches Material verlagert (Comiotto u.a. 2009; Gilman/Jacxens/Demeulenaer 2016).

195 Dykstra 1996; Wharton 2008; Scheidemann o. J. Interessant dazu auch der aktuelle kunsthistorische Diskurs zum Thema Zeitgenossenschaft, vgl. Ehninger 2016.

Klodin Erb interessierte sich für die Fliesseigenschaften der Farbe und die daraus resultierenden ästhetisch reizvollen Formen und Texturen. Sie interessierte sich ebenfalls für die Verbindung konträrer Materialzuschreibungen wie der „Künstlichkeit“ der Lackfarbe und der Vergänglichkeitsverweise der zufällig integrierten Insektenkadaver. Mit dem Verweis, das Auslaufen der Farbe aus dem Bildformat sei künstlerisch intendiert, bedient sich die Künstlerin der Floskel „intendierter Zerfall“ und beruft sich auf den heute breit abgestützten, positiv konnotierten Konsens, aus dem sich ableiten lässt, dass in diesem Fall andere, offenere und tolerantere Regeln gelten. Es ist anzunehmen, dass die Künstlerin den Verweis legitimierend beizog. Er dient als fruchtbares Argument in den pragmatisch angelegten, institutionellen Ankaufsverhandlungen und den restauratorischen Abklärungen, inwiefern das Kunstmuseum Bern in der Lage und Willens sei, Kunstwerke aus fragilen Materialien in die Sammlung zu integrieren.

Im Rahmen des Workshops „Ethics and the Theory of Conservation of Contemporary Art“ auf dem Symposium *Modern Art Who Cares* in Amsterdam 1998 wurde prominent diskutiert, inwiefern die Forderung des *ICOM Code of Ethics*, ausschliesslich Kunstwerke in die Sammlung aufzunehmen, die das Museum in gutem Zustand erhalten könne, überholt sei.¹⁹⁶ Die Diskussion blieb offen und es ist eine Verschiebung der Fragestellungen zu beobachten. Welcher Zustand ist wünschenswert, ist eine übergeordnete Definition überhaupt möglich und wie wäre eine solche in Abhängigkeit bzw. Berücksichtigung der Einschätzung der Zeit und des Sammlungskontextes zu entwickeln? Mit einem Augenzwinkern möchte ich nochmals auf den bereits von Horace Walpole 1787 vorgeschlagenen Mietvertrag für Kunstwerke mit geringer Haltbarkeit verweisen. Der Vertrag solle nur solange gelten, als der Zustand für beide Seiten befriedigend oder zumindest akzeptabel sei. Walpole brachte diesen Vorschlag für Gemälde von Joshua Reynolds, welchen mangelnde Beständigkeit nachgesagt wurde. Walter Grasskamp hat den Vorschlag 2016 für Museen und insbesondere für „[...] Werke fragilen Zuschnitts [...]“ erneut vorgebracht.¹⁹⁷

196 van Damme/Schinzler/Ex 1999, 309; ICOM 2006, 2.18.

197 Leslie/Taylor 1865; Grasskamp 2016, Pos. 1871.