

5.1 Moderne Kunst erhalten – mit Texten von Boris Groys und Carolin Bohlmann

5.1.1 Boris Groys: Die Restaurierung des Zerfalls [1996]

Groys, Boris: »Die Restaurierung des Zerfalls« [1996], in: ders., *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München 1997, S. 197–204.

/197/

Die Restauration¹ dient der Erhaltung der Identität der Kunstwerke, die gegen die zerstörerische Wirkung der Zeit verteidigt und gesichert werden soll. Das stellt uns vor die Frage, welche Identität hier gemeint ist, was also aufbewahrt, gesichert, stabilisiert, verteidigt werden soll. In erster Linie handelt es sich dabei offensichtlich um eine Identität, die rein körperlich definiert wird. Der moderne Kunstbegriff ist bekanntlich ein Produkt des allgemeinen Säkularisierungsprozesses, der die Erlangung der Unsterblichkeit der Seele durch das Ziel der Erhaltung des Körpers ersetzt. [...]

/198/

[...] Die moderne Kunst, die bekanntlich am Anfang dieses Jahrhunderts, d.h. nach der endgültigen Etablierung des musealen Systems am Ende des 19. Jahrhunderts, entstanden ist, kann als eine symbolische Inszenierung aller möglichen Zerfallserscheinungen beschrieben werden, die durch die museale Aufbewahrungsarbeit verhindert werden. [...]

Mit einem noch größeren Recht läßt sich aber sagen, daß die Prozesse des materiellen Zerfalls, der Auflösung und Verwesung in der Zeit, dem alle materiellen Körper ausgesetzt sind und die durch die Erhaltungs- und Aufbewahrungsarbeit im Museum künstlich unterbrochen werden, durch die moderne Kunst symbolisch und sublimiert reinszeniert werden.

In der Tat läßt sich das moderne Kunstwerk am besten als Darstellung der entstehenden Arbeit der Zeit erklären. Das moderne Kunstwerk inszeniert nämlich die Prozesse des Zerschneidens, Zersägens und Zerreißens, der Beschmutzung, des Verbrennens

¹ Im gewählten Textauszug ist der Ausdruck »Restauration« anstelle des gebräuchlicheren Begriffs »Restaurierung« wie in der Erstveröffentlichung des deutschen Textes beibehalten. [Anm. d. Hg.]

und der Beschädigung durch unsachgemäße Bedienung. Die Reihe lässt sich leicht fortsetzen. Diese inszenierte Zerstörung der materiellen Form, die jeden Körper in der Rhe-

/199/

torik seiner Körperteile auflöst, konnte nur deshalb entstehen und für uns interessant werden, weil sie durch die körpererhaltende Arbeit des Museums in der Realität selbst aufgehoben wird. Als eine solche Inszenierung des Zerfalls wird die moderne Kunst aber wieder ins Museum aufgenommen. Die Arbeit der musealen Konservierung und die künstlerische Innovation sind also komplementär: Die letztere inszeniert symbolisch genau das, was die erste in ihrer Faktizität verhindert. Dieses Zusammenspiel macht aus dem modernen Museum eine schwindelerregende Vision des langsamen Todes des Kunstwerks durch den körperlichen Zerfall, der immer erneut aufgehoben und verschoben wird, so daß jedes Stadium dieses Zerfalls fixiert und sichtbar bleibt.

Nun sind die körperliche Unversehrtheit und die dadurch garantierte materielle Identität des Kunstwerks mehr eine Utopie als Realität. Es hat sich gezeigt, daß die Erhaltung der Dinge, die ihre materielle Identität vollkommen sichert, unerreichbar bleibt, weil der materielle Zerfall sich nicht vollständig durch technische Mittel aufhalten läßt. Daraus ergibt sich die Problematik der Restauration, die eine Aufbewahrung des Alten durch seine Renovierung leistet, was einen offensichtlich in sich widersprüchlichen, aber auch unvermeidlichen Vorgang darstellt. Es handelt sich um eine Rückkehr zur Identität des Kunstwerks, nachdem sich eine Differenz in seinem Körper gezeigt hat, die diese Identität unterminiert hat. Erst unter der Voraussetzung einer Abweichung von der ursprünglichen Identität wird das Projekt der Restauration sinnvoll und notwendig. Damit stellt dieses Projekt uns allerdings vor das Problem, dem wir gerade zu entgehen geglaubt haben: Eine solche Rückkehr kann nicht anders erfolgen als durch eine Interpretation. Statt die Frage nach der materiellen Identität rein wissenschaftlich zu beantworten, sind wir jetzt dazu gezwungen, sie philosophisch zu interpretieren – und zwar in erster Linie bezogen auf die Frage, was die eigentliche körperliche Identität des Kunstwerks ausmacht: seine rein materielle Kontinuität in der Zeit oder seine Form. Es gibt unzählige Diskussionen darüber, ob man ein Werk im Zustand seines eventuellen materiellen Zerfalls belassen soll, damit seine materielle Kontinuität gewährleistet wird, oder ob man intervenieren soll, um die-

/200/

sen Zerfall rückgängig zu machen und dem Kunstwerk seine ursprüngliche Form zu geben, auch wenn dabei die materielle Kontinuität des Werks in Frage gestellt wird. [...]

Eine Rückkehr zum Ursprung oder eine konsequente Restauration würde bedeuten, dieses Kunstwerk in seinen originären sakralen oder funktionalen Zusammenhang zurückzubringen, dem es durch Aufklärung und Revolution entrissen wurde. Damit geht sein Status als Kunstwerk allerdings verloren, denn das Kunstwerk ist durch den Verlust seiner lebendigen Funktion sozusagen von Anfang an beschädigt: Alles, was in unseren Museen aufbewahrt wird, ist der Effekt einer vorangegangenen Beschädigung, Enteignung, Defunktionalisierung und Deformierung. Das Kunstwerk ist ein Schiff, das noch nie schwimmen konnte. Eine restaurative Rückkehr zum Ursprung wird durch diese ursprüngliche Beschädigung unmöglich gemacht. [...]

/201/

[...] Die Arbeit der Restauration entspricht genau dem, was Derrida im Rahmen seiner Philosophie der Dekonstruktion »Supplementarität« nennt.

Als »Supplement« bezeichnet Derrida jenes technische Verfahren, das zum Ziel hat, den Verlust des Ursprungs künstlich zu kompensieren. Als prominentes Beispiel dient Derrida die Schrift, die das Vergessen im Bereich der Sprache und des Denkens kompensieren soll. Durch die Schrift, durch den Text soll das Gesagte in seiner ursprünglichen Form festgehalten und der zerstörerischen Kraft der Zeit entrissen werden. Nur leistet aber die Schrift als Supplement der Sprache nach Derrida gleichzeitig etwas weniger und etwas mehr, als von ihm verlangt wird. Etwas weniger, weil die Schrift stumm bleibt und eine Erläuterung des Geschriebenen unterbindet: Man weiß nicht genau, was eigentlich bei dem Gesagten gemeint worden ist und kann es aus dem Geschriebenen nicht mehr heraushören. Etwas mehr: weil die Schrift die Möglichkeit bietet, das Geschriebene mit anderen Texten zu vergleichen, die jenseits der Reichweite des ursprünglich Gesagten liegen – dadurch entsteht ein Mehrwert an Bedeutung.

Man kann in diesem Sinne die Restauration offensichtlich auch als eine Art Supplement auffassen. Die Restauration ist eine technische Intervention, die die Rückkehr des Kunstwerks zu seiner ursprünglichen Form zum Ziel hat. Aber die Unterscheidung zwischen Alt und Neu stellt sich jedesmal neu, weil die Rhetorik der Form sich immer weiter entfaltet. In welchem Sinne sieht etwas alt, ursprünglich aus? Was sind die Zeichen der Zugehörigkeit eines Werks zu einer bestimmten Zeitperiode? Welches Stadium des Zerfalls einer künstlerischen Form ist durch die moderne Kunst schon kanonisiert? Zeichen des Alten hängen von den Zeichen des Neuen ab – und umgekehrt. So bietet die Restauration gleichzeitig etwas weniger, aber auch etwas mehr als eine bloße Rückkehr zum Ursprung – sie verfehlt notwendigerweise die originäre Form, aber sie definiert sie zugleich neu im Bezug auf das aktuell Neue.

Und im noch größeren Maße gilt das Gesagte für die heutige

/202/

Situation, die ich als »Zeit der Installation« bezeichnen will. [...]

Das Gesagte gilt auch für die Installationen, die für die Kunst von heute so charakteristisch sind und bei denen die Künstler als Kuratoren fungieren. Diese Installationen sind eigentlich auch museale Räume, in denen einzelne Objekte und Zeichen

/203/

allerdings nach einer anderen, »subjektiven« Logik geordnet sind. Es sind private Geschichten und private Museen, die auf diese Weise die kollektive Geschichte, die im traditionellen Museum repräsentiert wird, auflösen und ersetzen. Damit ist die Sammlung selbst zur Kunstform geworden. Ein Zusammentreffen der heterogenen Gegenstände zur gleichen Zeit und im gleichen Raum ist ein Ereignis, das wir heute Kunst nennen und das notwendigerweise zeitlich begrenzt ist. Das Kunstwerk ist nicht mehr ein Ding, das in beliebige Beziehungen zu anderen Dingen gesetzt werden kann, sondern vielmehr das Ereignis dieses In-Beziehung-Setzens. Damit hat das Kunstwerk allerdings seine Transportabilität im Raum und in der Zeit verloren: Man

besucht heute eine Ausstellung oder eine Installation, wie man früher eine Theateraufführung besucht hat, die nur eine begrenzte Zeit läuft und später abgesetzt wird. Das Museum verwandelte sich in eine Bühne für diese Wechselausstellungen und Installationen. [...]

Wie aber kann man ein Ereignis restaurieren? Wir haben hier eine Situation, mit der ein Theaterregisseur schon immer konfrontiert wurde, von dem immer wieder die Neuaufführung eines alten Stücks verlangt wird. Wir verfügen über die lange Geschichte der schwierigen Auseinandersetzungen, der unterschiedlichen Strategien, die dabei angewendet wurden und die zum Teil einen radikalen Bruch mit der »ursprünglichen«, angeblich auktorial autorisierten Form des Werks lei-

/204/

steten. Damit die Ereignishaftigkeit des Werks erlebt werden könnte, sieht sich der Interpret gezwungen, von der buchstäblichen Wiederholung der »primären« Aufführung Abstand zu nehmen. Die Dokumentation eines Ereignisses dient dabei nicht nur als Hilfe für seine genaue Rekonstruktion, sondern fordert die ausdrückliche Distanzierung von der dokumentierten Form.

Damit wird ein Raum der Unsicherheit geschaffen, aber auch eine neue Chance eröffnet: eine Ausstellung oder eine Installation zu restaurieren, indem man sie neu inszeniert – mit anderen Gegenständen, in einer anderen Umgebung, im Kontext einer neuen Zeit. Dieser notwendige Bruch mit dem traditionellen Verständnis der Restauration, das nach Buchstäblichkeit verlangt, ist keineswegs so radikal, wie es scheinen mag. Der supplementäre Charakter der Restauration bedeutet von Anfang an die Notwendigkeit ihrer ständigen Anpassung an den sich verändernden kulturellen Kontext. Diese ständige Anpassung wird aber vielleicht offener reflektiert, wenn der feste Rahmen des Universal Museums entfällt: eine Wiederholung des Ereignisses – statt einer Aufbewahrung des materiellen Objekts. Vielleicht wird die Restauration unter diesen neuen Bedingungen als eine neue Kunstform anerkannt, wobei der Restaurator, wie gesagt, eine ähnlich prominente Rolle des Interpreten im Bereich der bildenden Kunst übernimmt, wie sie Regisseur oder Dirigent in anderen Kunstbereichen schon längst spielen.

5.1.2 Carolin Bohlmann: Kollaboration als künstlerisches und konservatorisches Konzept in Dokumentation und Sammlung

Die Frage nach der Erhaltung von Kunstwerken aus heterogenen, veränderlichen und prozessualen Materialien stellt Sammlungen, Museen und Archive vor viele Herausforderungen und rückt gegenwärtig verstärkt in den Blick. Der Anspruch, dass die museale Aufbewahrung eine Stabilität dieser Arbeiten garantiert, kann nicht mehr aufrechterhalten werden. Museen zeitgenössischer Kunst beherbergen zahlreiche Artefakte, deren Status oft unklar ist. Für die Moderne und die Gegenwartskunst betrifft dies vor allem Medienkunstarbeiten und performancebezogene Relikte sowie Konzeptkunstarbeiten, die auf schriftlichen Zertifikaten, Aufbauanleitungen oder Handlungsanweisungen basieren und die zum Teil immateriell sind. Sie werden zuweilen wie klassische Objekte der Malerei oder Skulptur gesammelt und aufbewahrt, auch wenn die museale Aufbewahrung die Arbeiten gewissermaßen »einfriert«, während sie hinsichtlich ihrer Materialaktivität oder auch Konzeption noch im Prozess sind. In diesem Sinne sind Materialkenntnis und Wissen um die konzeptionelle Intention der Arbeiten für die Erhaltung, Bewahrung und Ausstellung von enormer Bedeutung. Bei veränderlichen Kunstwerken reicht es daher nicht aus, sich lediglich am Ist-Zustand bei Aufnahme in die Sammlung zu orientieren, sondern es ist zwingend erforderlich, nach der Historie und den früheren Zuständen der Werke zu fragen. Sie verlangen eine Signifikanzerfassung, das heißt eine Klärung von Idee und Konzept, die zur genauen Kenntnis einer über das Materielle hinausweisenden Immaterialität der Werke führen sollte.

Meine Untersuchung widmet sich der Transformation des musealen Sammelns und der konservatorischen Betreuung im Hinblick auf veränderliche Objekte. Welchen Status geben konservatorische Interventionen hierbei den vergänglichen Materialien, aber auch den Prozessen? Wie bewahren, lagern, dokumentieren und erinnern museale Sammlungen Prozesse und Veränderung?

Als Restauratorin möchte ich den Blick auf die Sammlung bzw. das Depot des Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart – in Berlin lenken und anhand einer Fallstudie den konservatorischen und musealen Umgang mit einer prozessualen Arbeit skizzieren, die veränderliche Materialien enthält, aber vor allem auch selbst im Prozess ist. Die Studie widmet sich einer (stillgestellten) Installation, die sowohl organische Materialien als auch elektronische Medien enthält und deren Auf- und Abbau jahrelang an den verschiedensten Orten erfolgte. Ausstellung, Abbau und Lagerung der Rauminstallation bedeuten für den konservatorischen Umgang, auch im musealen Kontext, eine zusätzliche Zäsur im Rahmen der prozessualen Rezeption, denn konservatorisches Handeln und die Musealisierung beeinflussen die Genese und Agency der einzelnen Elemente.

Es handelt sich bei dem zu diskutierenden Fallbeispiel um die sogenannte »Gartenskulptur«¹ von Dieter Roth im Hamburger Bahnhof. Für die konservatorische Aufbewahrung und materialgerechte Erhaltung wurde die Installation deinstalliert,

¹ Der Titel der Arbeit war zunächst »Gartengerät« und wurde später zu »Gartenskulptur«. In seinen Unterlagen nennt Roth es auch Gartenobjekt, siehe Dobke, Dirk: »Die Gartenskulptur von Dieter Roth –>Ein Auf- und Abbaugeschäft«, in: Veit Loers (Hg.), *Wounded Time. Avantgarde zwischen Euphorie und Depression*, Kat. Ausst., Museum Abteiberg, Mönchengladbach 2000, S. 122–144, hier S. 122.

auseinandergenommen, und die einzelnen Elemente wurden entsprechend ihrer Materialität spezifiziert, getrennt voneinander aufbewahrt und gelagert.

1. *Stretch and Squeeze*:² Die ›Gartenskulptur‹

Dieter Roth selbst nannte die Arbeit einen »Auf- und Abbaugegenstand«³ und wies damit auf den vielschichtigen, prozessualen Charakter seines Werks hin, der die museale Ausstellung und Bewahrung maßgeblich bestimmt. Die ›Gartenskulptur‹ besteht aus einer ausufernden Mischung aus Konstruktionselementen, Bildern, Pflanzen, Lebensmitteln, Elektrogeräten, Alkohol, Kleidungsstücken und weiteren Materialien und verkörpert die Rothsche Auffassung vom Kunstwerk als ein sich fortwährend veränderndes, vergängliches organisches Gebilde. Sie ist eine künstlerische Arbeit, die in 50 Jahren von 2 Metern auf 40 Meter gewachsen ist, die Lebendiges beherbergt, Fundstücke verarbeitete, Wachstum organischer Elemente hervorbrachte, aber auch Zuwachs durch Hardware und mediale Aufzeichnungen erhielt sowie sämtliche Materialien, die zur Entstehungsgeschichte der Installation dazu gehören, integrierte. Mit jedem Aufbau wurde diese raumgreifende Installation, die zunächst viele Jahre im Freien aufgestellt und so dem Wetter ausgesetzt war und wuchs, von wechselnden Akteur*innen erweitert und ergänzt. Hinzu kommen die fluiden Materialprozesse und Kompostierungen, die stetig weiter ablaufen, sowie die performativen und interaktiven Aktionen und Elemente, die ebenfalls in die Dokumentation und Archivierung des Kunstwerks einfließen.

Angefangen hat alles 1968 mit der ›Vogelfutterbüste‹ im Garten von Rudolf Rieser in Köln – mit Roths Porträt für die Vögel zum Verzehr auf einer Stele. Das Material der Büste war aus Vollmilchschokolade, gemischt mit Vogelfutter.⁴ Auf ein Anflugbrett montiert stand sie zunächst frei im Garten – als erstes Objekt für das ›Gartengerät‹, wie die ›Gartenskulptur‹ damals noch hieß. Rudolf Rieser war zu der Zeit Assistent von Dieter Roth und die Entstehung der Skulptur war von Beginn an ein kollaboratives Projekt.

Neben dem Wetter und den verschiedenen Akteur*innen war auch das Material veränderlich und beweglich – die Materialermüdung gehörte hier ganz grundlegend zum künstlerischen Konzept. Der Kunsthistoriker Dirk Dobke, der die Geschichte der ›Gartenskulptur‹ und insbesondere das Thema der Vergänglichkeit in Roths Werk grundlegend erforscht und dazu publiziert hat, schreibt:

An diesem Punkt wird Dieter Roths Kunstverständnis besonders deutlich: Das Kunstwerk wird erst im Prozess seiner Auflösung vollendet. Diese vorgeführte Vergänglichkeit wird zu einer der radikalsten künstlerischen Äußerungen Roths. Indem er mit seinen Haufen- und Inselbildern aus Lebensmitteln ein drastisches Memento Mori erschafft, stellt er das Prinzip des Werdens – und Vergehens nicht nur dar, sondern in realiter aus. Er führt dem Betrachter den organischen Verfall als ästhetische Qualität

2 So der Titel der Ausstellung im Museum für zeitgenössische Kunst in Marseille 1997. Vgl. ebd., S. 134.

3 Ebd., S. 122.

4 Die Büste trug den Titel P.O.T.H.A.A.VFB, die Abkürzung für »Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste«, ebd., S. 123; Söntgen, Beate: »Keine Reste. Dieter Roths Versprechen«, in: dies./Theodora Visscher (Hg.), *Über Dieter Roth*, Basel 2006, S. 69–84, hier S. 69f.

vor und streift dabei die Symbolik der Vanitasdarstellung in der Kunstgeschichte. Das Vergängliche ist ein dem traditionellen Kunstbegriff entgegenstehendes Moment. So definiert Dieter Roth Kunst als etwas, das wie alles Lebendige altert und im Laufe der Zeit verfällt. Das Sichtbarmachen dieser Veränderungsprozesse ist eine der zentralen Ideen für das Gartengerät, das selbsttätig neue Kunstwerke produziert.⁵

Zettel, Bilder, Skizzen für Anleitungen zur ›Gartenskulptur‹ wurden gerahmt und ungerahmt zusammen mit anderen Arbeiten und Collagen in die Skulptur integriert. Der Regen wusch die Farben ab und dieser Saft wurde mit Trichtern wieder aufgefangen und zu dem sogenannten ›Art Juice‹ in der Installation eingekocht, mit Polaroids gelabelt und zusammen mit der Kompostierung weiterer organischer Elemente in die Skulptur integriert. Zudem kamen bei jedem Aufbau der Skulptur an einem neuen Ort neue Elemente, neue Mitarbeiter*innen, neue Medienarbeiten hinzu.

Bis in die 1980er Jahre wurde die Arbeit im Außenbereich aufgebaut, beherbergte Hasen, Pflanzen und weitere Kollaborationen⁶ und erst in den 1990er Jahren war sie im Innenraum ausgestellt. Nach vielen Ausstellungsstationen in Wien, Marseille, Mönchengladbach, Basel, mit immer mehr Co-Workern, Ergänzungen und Veränderungen wurde die Arbeit 2004 in der Rieckhalle im Hamburger Bahnhof–Museum für Gegenwart – Berlin 2014.

Abb. 1: Dieter und Björn Roth ›Gartenskulptur‹, 1968 ff, Hamburger Bahnhof–Museum für Gegenwart – Berlin 2014.



5 Dobke: »Die Gartenskulptur von Dieter Roth«, S. 123–125.

6 Zentraler Begriff für Dieter Roth. Er sprach von »Collaborations«; vgl. ebd., S. 128.

Abb. 2: Marmeladengläser in der Gartenskulptur



Abb. 3: Marmeladengläser im Depot des Hamburger Bahnhofs seit 2016



Vorgesehen war auch hier der Verfall organischer Materialien und deren nachfolgende Verarbeitung: Pflanzen wurden hochgezogen, ausgegraben und in Töpfe gepflanzt. Diese Blumentöpfe wurden in die Skulptur im Innenbereich gesetzt. Die in die Skulptur integrierten Pflanzen sollten gepflegt werden – sie durften jedoch auch Blätter verlieren, sich ausbreiten, vertrocknen, vergehen und alles sollte möglichst liegen

bleiben. Aus den organischen Restmaterialien der ›Gartenskulptur‹ und dem Regenwasser wurde wiederum ›Kunstsaft‹ gewonnen. Alle von und in der ›Gartenskulptur‹ produzierten Abfälle sollten, nach Vorgabe des Künstlers, in die großen, dafür vorgesehenen und im Freien platzierten Behälter mit Trichtern gegeben werden – die sogenannte ›Saftmaschine‹. Die natürlichen Verwesungsprozesse in den Behältern und das hinzukommende Regenwasser wurden durch die angebrachten Trichter in den darunter aufgestellten Einweckgläsern als grünlich-bräunliche Säfte aufgefangen, eingekocht und mit einem Polaroid und der Beschriftung von Ort und Datum versehen. Die etikettierten Gläser wurden dann zu den anderen Gläsern der vorangegangenen Ausstellungsstationen gestellt (Abb. 2 und 3).

Die ›Gartenskulptur‹ war, bevor sie zum Hamburger Bahnhof kam, jeweils nur für begrenzte Zeiträume in Ausstellungen zu sehen. Am Hamburger Bahnhof war sie zweimal im gleichen Museum an der exakt gleichen Stelle installiert – beim zweiten Mal für den Zeitraum von acht Jahren (2009–2016). Fragen nach den Möglichkeiten und Bedingungen der Musealisierung in dieser Zeit stellten sich: Welche Prozesse wurden von restauratorischer Seite unterstützt, welche unterbrochen und aufgehalten? Und aus welchen Gründen, mit welchem Recht? So lange war die Installation nie zuvor in einem Museum ausgestellt gewesen. Im Vergleich zu dem Wachstum der vorangegangenen Iterationen in den jeweiligen Außen- und Ausstellungssituationen war sie nun gewissermaßen erstarrt und unverändert.

Im Februar 2016 wurde der Abbau der ›Gartenskulptur‹ entschieden. Die Arbeit sollte daher deinstalliert und auf unbestimmte Zeit eingelagert werden.⁷ Das bedeutete, dass von den Restaurator*innen ein konservatorisches Konzept für Deinstallation, Lagerung und materialgerechte Aufbewahrung erstellt werden musste. Schon damals war absehbar, dass die Skulptur an diesem Ort, in dieser Form nie wieder würde aufgebaut werden können.

2. Dokumentation der Prozesse: Handlungen und Pflege

Die konservatorische Betreuung dieses ganzen Organismus und der damit zusammenhängenden Dokumentation der jeweiligen Auf- und Abbauten war extrem aufwändig. Fragen stellten sich nach Bedeutung und Status der fortschreitenden praktischen Maßnahmen, die als künstlerische Entscheidungen von Dieter Roth und seiner Familie mündlich übermittelt worden waren. Wir dokumentierten im Museum Veränderungen in der Installation für einen eigentlich nicht rückführbaren Zustand und bemühten uns auszuführen, was die Anweisungen des Künstlers und seiner Kollaborateur*innen, seiner Nachfahr*innen und des Estate vorschrieben. Nicht nur das Kunstwerk in seiner Anlage mit den vorgesehenen organischen Prozessen, partizipatorischen, künstlerisch

7 Vgl. die gleichzeitige Tagung *Prozesskunst und das Museum*, die ich gemeinsam mit Angela Matyssek im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart – Berlin im Februar 2016 veranstaltet habe. Anschließend an die Vorträge führten wir ein eintägiges Expert*innengespräch zu Dokumentation, Abbau, Lagerung und Weiterführung der Installation. Eines der Ergebnisse war, dass uns die Notwendigkeit von Dokumentationsformen deutlich wurde, zu der auch die räumliche Erfassung und Vermessung der Arbeit gehörte. Ich entschied mich für eine fotogrammetrische Aufnahme der Arbeit durch den Vermessungsingenieur Peter Weller, mit dem wir bereits bei anderen Installationen zusammengearbeitet hatten.

angeordneten Handlungen machte einen Wandel durch, auch die konservatorische Tätigkeit schrieb sich in die Arbeit ein und veränderte die Auffassung von Erhaltung, Bewahrung und Ausstellung. Das Wuchern des Kunstwerks griff letztlich auch auf die Dokumentation und damit auf die Voraussetzung des Bewahrens über.

Für mich als Restauratorin war diese Installation zunächst von der Materialität eines abgeschlossenen Objekts bestimmt, das es als solches zu erhalten galt und zu dessen konservatorischer Betreuung im Museum die dokumentarische Erfassung des materiellen Bestands zählte. Im Verlauf meiner Arbeit mit der Installation wandelte sich mein Fokus jedoch von der konservatorischen Betreuung des vermeintlich ›abgeschlossenen‹ Werkes hin zum kollaborativen Aspekt dieser Arbeit.

Für die Arbeiten von Dieter Roth gibt es kein mitgegebenes Zertifikat, in dem wir hätten nachlesen können was wir damit tun sollten und inwieweit wir unserem musealen Bewahrungsanspruch nachkommen könnten.⁸ Es gibt nur die vielen Äußerungen von Roth zur Zersetzung und zum Verfall seiner Arbeiten, wie etwa das folgende Zitat:

Es tritt allmählich eine Verlangsamung [des Verfalls] ein. Denn die Bilder werden mich ja überleben. Und einen gewissen Standard behalten die Bilder auch, wenn sie auf das Vergehen hinweisen. Die drücken das Vergehen dann doch auf einen zeitlichen Stop, sie halten sich als Bild, obschon sie als Materie vielleicht untergehen. Das ganz kaputte, durchfaulte Bild steigt eigentlich, bekommt immer mehr Museumsleben [...]. Das stimmt, wobei ein Museum für mich schon immer mehr oder weniger ein Begräbnisinstitut gewesen ist. [...] Das Museum ist halt die letzte Auffangmöglichkeit, bevor die Dinge weggeschmissen werden.⁹

Die Übergabe an die Zeit ist allerdings auch eine massive Forderung an die Pflege.

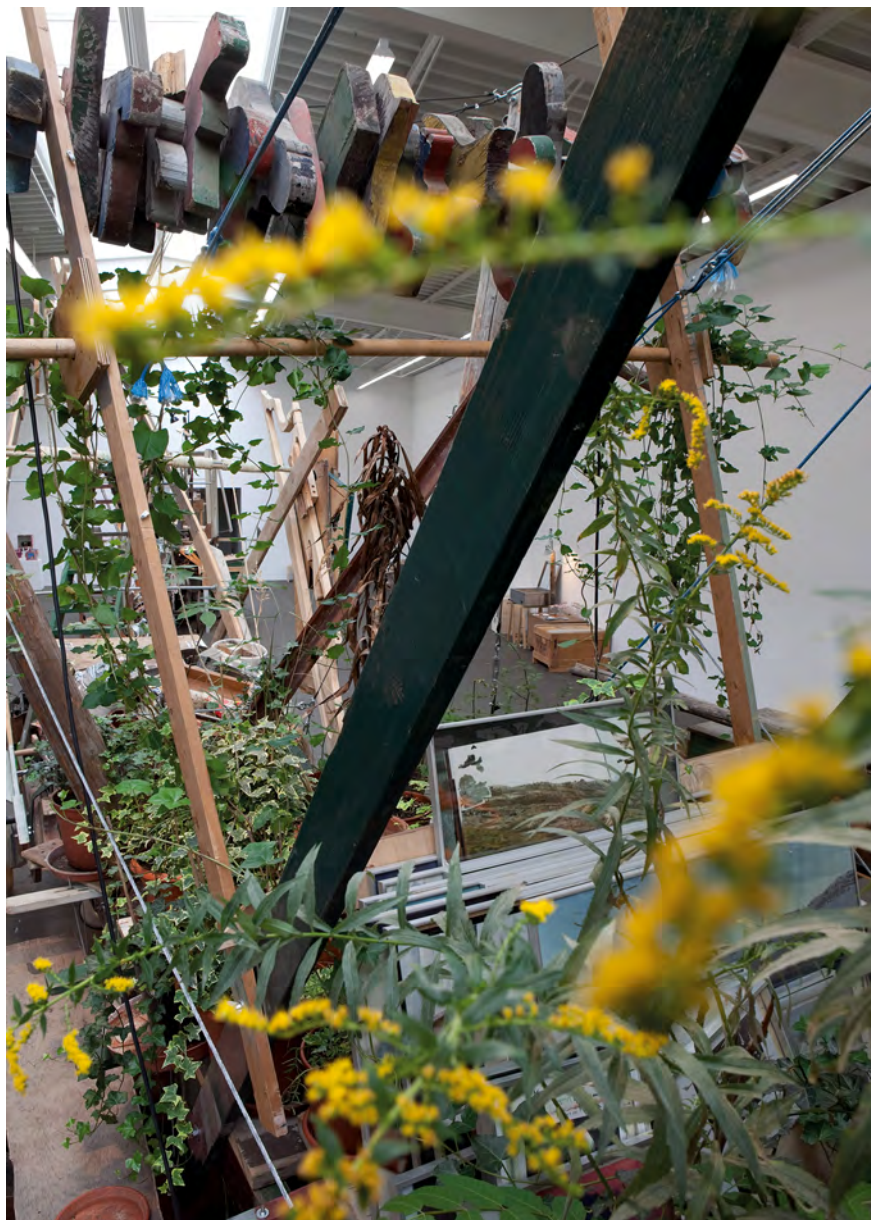
Dieter Roth erweitert hiermit die Werkkategorien um Zeit und Zufall und ganz andere Aspekte: um das Wachsen eines Kunstwerks, die Verschränkung von Lebendigem und von Objekten, von Pflanzen, Tieren und Museum sowie die fluiden Prozesse und die performativen Elemente.

Die ›Gartenskulptur‹ ist ein komplexer Organismus, der nicht zum Stillstand gekommen ist – dessen weiterer Verlauf sich nicht wirklich kalkulieren und vorhersehen lässt. Ein solches Kunstwerk muss in seiner Anatomie und Identität genau bestimmt werden, um Szenarien für das materielle und konzeptuelle Weiterbestehen in einer Sammlung entwickeln zu können. (Abb. 4)

8 Matyssek, Angela: *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, München 2010; Skowranek, Heide: »Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth«, in: ebd., S. 87–104, hier S. 87f.; Matyssek, Angela: »Entgrenzung/Begrenzung. Dieter Roths ›Originale‹ als Museums- und Sammlungsobjekte«, in: Regula Krähenbühl/Roger Fayet (Hg.), *Authentizität und Material. Konstellationen in der Kunst seit 1900*, Zürich 2019, S. 132–153.

9 Müller, Hans-Joachim: »Die Wolke innen, die Wolke außen. Ein Gespräch mit Dieter Roth, Basel 1989«, in: Barbara Wien (Hg.), *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, London 2002, S. 413–422, hier S. 416.

Abb. 4: Dieter und Björn Roth ›Gartenskulptur‹, 1968 ff, Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart – Berlin 2014, Nahaufnahme.



Vergänglichkeit, Sammeln und Archivieren bestimmen daher die Überlegungen bei der praktischen konservatorischen Pflege und dem musealen Umgang mit Materialität und Prozessualität von Arbeiten wie der ›Gartenskulptur‹. Die Fragen wurden immer dringlicher: Sollten wir es konservieren? Stillstellen? Oder Fortschreiben? Reaktivieren? Und wie sollten wir mit dem komplementären Verhältnis umgehen, in das ephemere Arbeiten die Institution Museum und vor allem die Restaurierung zwingen.

Den Verfall zu akzeptieren, ihn jedoch in seinen unterschiedlichen Zuständen zu fotografieren oder zu filmen, das heißt zu dokumentieren, schlägt der Philosoph Boris Groys vor, denn:

Diese inszenierte Zerstörung der materiellen Form, die jeden Körper in die Rhetorik seiner Teile auflöst, konnte nur deswegen entstehen und für uns interessant werden, weil sie [...] durch die körpererhaltende Arbeit des Museums in der Realität selbst aufgehalten wird. [...] Die Arbeit der musealen Konservierung und die künstlerische Innovation sind also komplementär, die letztere inszeniert symbolisch genau das, was die erste in ihrer Faktizität verhindert.¹⁰

Die zentrale Frage nach der Erhaltung durchzieht das ganze Werk von Dieter Roth.¹¹ Bei diesen Fortschreibungen wird die Kontinuität durch mündliche Angaben und Aussagen aller Mitwirkenden gewahrt, unterstützt durch das, was die Restaurator*innen als die konstanten Elemente betrachten, die für das Werk unerlässlich sind. Aber natürlich folgen auch die Restaurator*innen hier dem herkömmlichen Verständnis von der Bewahrung und Erhaltung künstlerischer Arbeiten, das bisher weitgehend im Erhalt der materiellen Form sein Ziel sieht.

Das, was für jede künstlerische Arbeit gilt, was die generativen, ephemeren Arbeiten jedoch auf die Spitze treiben und in potenzierte Weise zur Schau stellen – der Umstand nämlich, dass Materialien arbeiten, dass Dinge kaputtgehen, verfallen, Verbindungen mit anderen Substanzen eingehen – wird in diesen Arbeiten bei Roth deutlich. Restaurator*innen werden somit unweigerlich mit jeder Version mehr und mehr zu Co-Workern. Im Falle der ›Gartenskulptur‹ nicht nur durch das Ziehen und Setzen der Pflanzen, dem Einkochen der Säfte in Marmeladengläsern, sondern auch durch das Sammeln der Besucherzeichnungen und die Dokumentation von Zuständen (die wiederum in die Arbeit eingingen).

Groys nennt es »Supplement«:

Die Arbeit der Restauratoren entspricht genau dem, was Derrida im Rahmen seiner Philosophie der Dekonstruktion »Supplementarität« nennt. Als »Supplement« bezeichnet Derrida jenes technische Verfahren, das zum Ziel hat, den Verlust des Ursprungs künstlich zu kompensieren. [...] So bietet die Restaurierung gleichzeitig etwas weniger, aber auch etwas mehr als eine bloße Rückkehr zum Ursprung – sie verfehlt auch notwendigerweise die originäre Form, aber sie definiert sie zugleich neu im Bezug auf das aktuell Neue.¹²

10 Groys, Boris: »Die Restaurierung des Zerfalls«, in: ders., *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München u.a. 1997, S. 197–204, hier S. 198f. (Referenztext).

11 Heide Skowranek hat diese Diskussion in ihrem Beitrag »Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth« zusammengetragen und für die konservatorische Praxis durchdekliniert (Skowranek: »Bewahrung des Verfalls«, S. 87–100).

12 Groys: »Die Restaurierung des Zerfalls«, S. 201.

3. Collaborations: Dokumentation als Supplement

An den verschiedenen Aufbauten der ›Gartenskulptur‹ waren immer mehr Mitwirkende beteiligt. Roth etablierte ›Collaboration‹ als Prinzip der künstlerischen Zusammenarbeit.¹³ Diese Kollaborationen kennzeichnen auch die konservatorische Betreuung bei diesem speziellen künstlerischen Projekt, dessen Pflege mich 16 Jahre lang in der Zusammenarbeit mit den Künstler*innen und Kolleg*innen im Rahmen meiner Museumsarbeit begleitet hat. Es betraf die Mitarbeit bei den Auf- und Abbauten, aber vor allem auch bei der täglichen aktiven und partizipatorischen Pflege und Erhaltung, besser vielleicht sogar ›Unterhaltung‹. Die ›Gartenskulptur‹ stellte die Arbeit aller beteiligten Restaurator*innen vor neue Fragen, die mit herkömmlichen Konzepten nicht beantwortet werden konnten: Werden Restaurator*innen mit jeder Iteration nicht unweigerlich zu Mitschöpfer*innen, weil die wesentliche Natur des Werkes prozessual und in diesem Fall interaktiv ist – und bleibt?

Das Objekt ist materiell, und die Ausführenden sind bislang vor allem die Restaurator*innen, da es ja um materielle Bestandswahrung geht – aber eigentlich müssten die Entscheidungen gemeinsam mit allen Akteur*innen getroffen werden: Der Umgang mit den installativen prozessualen Arbeiten müsste immer wieder neu und im Zusammenspiel zwischen Künstler*innen, Kurator*innen, Konservator*innen, dokumentarischem Material und anderen beteiligten Akteure*innen bestimmt werden.¹⁴

Auf der Mikroebene wird jedes Element immer von jeder vorherigen Iteration abweichen (sogar im gleichen Raum). Auch Layout-Zeichnungen und Vermessungen, welche die konstanteren Beziehungen im Werk dokumentieren, sind aufgrund der Kleinteiligkeit und Unüberschaubarkeit der vielen einzelnen Komponenten der Installation nicht exakt rekonstruierbar. Kommt man hier nicht an die Grenzen der Möglichkeiten eines sinnvollen Dokumentierens und Festschreibens in der Sammlung im herkömmlichen Sinne? Gesteigert wird dieses Verhältnis noch einmal, wenn nach dem Abbau die Skulptur in der Sammlung gelagert werden muss, getrennt nach Größe und Material.

Während die Layout-Zeichnungen und Vermessungen die konstanten Elemente und Beziehungen im Werk beschreiben, ist die tatsächliche Natur von Dingen wie den Flüssigkeiten (zum Beispiel ihre Farbe) stärker im Wandel. Auch die Wahl der Fernsehmonitore für die zunehmende Anzahl von Videos deutet darauf hin, dass die Arbeit sowohl konstant (das, was die Videos zeigen) als auch im Fluss (die Art des verwendeten Monitors) ist. Durch das (möglichst) unkontrollierte Wuchern des Organischen und durch das Ansammeln des Dokumentierten ändern sich die Beziehungen der Elemente untereinander, so dass auch der Raum ein anderer wird, womöglich nicht mehr ausreicht. Und wenn sich der Raum selbst ändert, dann ändern sich auch die Beziehungen auf der angefertigten Karte. Die Vermessung liefert Beziehungen und Verhältnisse für ähnlich proportionierte, skalierte Räume – und diese Verhältnisse ändern sich. Genauso verändern sich auch die Medien der Aufzeichnung, die Fotografien, die Notizen. Man jagt hier also einem Phantasma der Erhaltung hinterher, einem Ideal, dem die Künstler*innen selbst mit ihren Werken oftmals entgegenarbeiten.¹⁵

13 Dobke: »Die Gartenskulptur von Dieter Roth«, S. 133.

14 Scholte, Tatja: *Insite | Outside. The Perpetuation of Site-specific Installation Artworks in Museums*, Amsterdam 2021.

15 Groys: »Die Restaurierung des Zerfalls«, S. 200.

Es sind grundlegende Neuausrichtungen, vor denen wir auf dem Feld der Konservierung und Restaurierung stehen. Aber klar ist auch, dass es sich um Maßnahmen, Eingriffe und museale Handlungen handelt, die von den Restaurator*innen nicht im Alleingang thematisiert und entschieden werden können. All diesen Fragen, die das Archiv und die Kontinuität des Kunstwerks betreffen, liegt ein autographisches Verständnis von Kunst zugrunde, das sich derzeit noch in keinsten Weise in einer darauf antwortenden und entsprechend veränderten musealen Infrastruktur abbildet.

Es geht im Kern darum, dass das Museum und seine Sammlungen, wie sie heute aufgestellt sind, nach wie vor einem Verständnis des Aufbewahrens, der Stillstellung und Entzeitlichung verpflichtet sind und deswegen keine Antworten bereithalten können auf die vielen Fragen und Herausforderungen, die ephemere und prozessuale Arbeiten an diese Institutionen stellen.

Der »Raum der Unsicherheit«,¹⁶ den die Unmöglichkeit der Rückkehr des Kunstwerks zu seiner ursprünglichen Form erzeugt, könnte Groys zufolge durchaus als Chance begriffen werden:

Eine Ausstellung oder eine Installation zu restaurieren, indem man sie neu inszeniert – mit anderen Gegenständen, in einer anderen Umgebung, im Kontext einer neuen Zeit. Dieser notwendige Bruch mit dem traditionellen Verständnis der Restaurierung, das nach Buchstäblichkeit verlangt, ist keineswegs so radikal, wie es scheinen mag. Der supplementäre Charakter der Restaurierung bedeutet von Anfang an die Notwendigkeit ihrer ständigen Anpassung an den sich verändernden kulturellen Kontext. Diese ständige Anpassung wird aber vielleicht offener reflektiert, wenn der feste Rahmen des Universal Museums entfällt: eine Wiederholung des Ereignisses – statt einer Aufbewahrung des materialen Objekts.¹⁷

Damit kommt der Restaurierung im Museum eine neue Rolle zu. Groys vergleicht sie mit der Rolle eines Dirigenten oder Regisseurs. Aber meiner Ansicht nach brauchen wir gerade keine neue auktoriale Position. Mir scheint, dass die Rolle der Konservierung gerade in Bezug auf ereignishaft Kunstformen eine andere sein sollte. Wenn, wie Christoph Neubert so treffend formuliert hat, das Feld der Restaurator*innen zwischen Chemie, Physik, Ästhetik, Hermeneutik und Kunstpolitik changiert, dann kann der Umgang mit dem prozessualen Charakter von Kunstobjekten auch nur unter Miteinbeziehung und Aushandlung der unterschiedlichen betroffenen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen gelingen.¹⁸

Organische Materialien, veraltete Technologien, Objektkontingenz und menschliche Interaktivität, eingebettet in zeitgenössische Kunst, zwingen die Institution Museum, neue Prozesse des Sammlungsmanagements und der Ausstellungspraxis zu entwickeln. Diese Praktiken umfassen u.a. digitale Technologien zur Dokumentation, Speicherung und Ausstellung variabler Medien. Es geht darum zu akzeptieren, dass man einer Arbeit wie der »Gartenskulptur« von Dieter Roth nicht mit Kategorien von Objekthaftigkeit und Abgeschlossenheit gerecht werden kann. Die Debatten über geistiges Eigentum, Ur-

16 Ebd., S. 204.

17 Ebd.

18 Neubert, Christoph: »Vom Disegno zur Digital Materiality. Operationsketten der Reproduktion zwischen künstlerischer, biologischer und technischer Vermittlung«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57/1 (2012), S. 45–67.

heberschaft und Authentizität erweisen sich als nicht mehr zeitgemäß und überholt.¹⁹ Nicht nur die Restaurator*innen sind Co-Worker der ›Gartenskulptur‹. Das Spektrum der Stakeholder ist mannigfaltig: Zu den Kurator*innen und Restaurator*innen gesellen sich der Husten der Besucher*innen, die Vögel, später vielleicht auch die Käfer und sie alle garantieren ein niemals abgeschlossenes Aufzeichnen, Sammeln und Entsorgen.²⁰

Auswahlbibliographie

- Dobke, Dirk: »Kunst als Verfallsprozess – Das ›Schimmelmuseum‹ von Dieter Roth«, in: Angelika Rauch u.a. (Hg.), *Schimmel. Gefahr für Mensch und Kulturgut durch Mikroorganismen*, Beiträge der gleichnamigen Tagung in München, 21.–23.06.2001 (= VDR-Schriftenreihe zur Restaurierung, Band 1), Stuttgart 2004, S. 114–120.
- Ferriani, Barbara/Pugliese, Marina: *Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art*, Los Angeles 2013.
- Hummelen, IJsbrand/Sillé, Dionne: »The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art«, in: dies. (Hg.), *Modern Art: Who Cares?*, Amsterdam 1997, S. 164–172.
- Kneer, Monika: *Nahrungsmittel als künstlerischer Werkstoff bei Dieter Roth. Überlegungen zum Erhalt von auf Verfall angelegten Kunstobjekten*, Diplomarbeit, Staatliche Akademie der bildenden Künste, Stuttgart 1992.
- Matyssek, Angela: »Entgrenzung/Begrenzung. Dieter Roths ›Originale‹ als Museums- und Sammlungsobjekte«, in: Regula Krähenbühl/Roger Fayet (Hg.), *Authentizität und Material. Konstellationen in der Kunst seit 1900*, Zürich 2019, S. 132–153.
- Matyssek, Angela: *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, München 2010.
- Saaze, Vivian van: *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam 2013.
- Saaze, Vivian van: »Doing Artworks. An Ethnographic Account of the Acquisition and Conservation of No Ghost Just a Shell«, in: *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy* 1 (2009), S. 20–32.
- Skowranek, Heide: »Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth«, in: Angela Matyssek (Hg.), *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, München 2010, S. 87–104.
- Skowranek, Heide: »Should We Reproduce the Beauty of Decay? A ›Museumsleben‹ in the work of Dieter Roth«, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/should-we-reproduce-the-beauty-of-decay-a-museumsleben-in-the-work-of-dieter-roth> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

19 Matyssek: *Wann stirbt ein Kunstwerk?*, S. 7–22.

20 Vielleicht sollten wir dieses Testament von Dieter Roth endlich ernst nehmen: »[D]ie Gegenstände, die (die ich, Dieter Roth, gemacht habe) welche aus Schokolade u.Ä. sind, dürfen (oder sollen) zergehen, vergehen, zerfallen, abgegessen, abgefressen, abgebrochen, zerschnitten, verkratzt u.Ä. werden (und das tut ihnen (uns) gut, meint der Unterzeichnende) Dieter Roth, aufgesetzt zum Gebrauch im Museum. D.R.« Roth zit. nach Skowranek: »Bewahrung des Verfalls«, S. 100.

