

SAMMLUNG UND AUSSTELLUNG

konzentriert sich auf die Fragen, die die Fragilität im Kontext der Ausstellungstätigkeit aufwirft. Anhand öffentlicher Debatten soll in diesem Abschnitt die offenbar zunehmende Aufmerksamkeit gegenüber der materiellen Fragilität sowie der Frage nach der Handhabungspraxis im Museum und dem Potenzial für ihre Instrumentalisierung aufgezeigt werden. Im Fokus steht der Begriff der Fragilität: Wann und wie taucht er im musealen Vokabular auf? Bedeutend scheint mir, dass er über die auf mechanische Eigenschaften ausgerichtete Bedeutungsebene hinaus eine disziplinübergreifende aussagekräftige Kategorie darzustellen vermag, die sich als kommunikatives Element zwischen den Interessengruppen und den Experten im Museumskontext etabliert hat. Erhaltungs- und Präsentationsformen neuer künstlerische Produktionen, die anhand bewusst gewählter, wenig beständiger Materialien das Prekäre verkörpern, lassen sich, so die These, anhand der Fragilität – gedacht als kulturelle Wertekategorie – historisch verorten und neu befragen.

Blockbuster – Tauschgeschäft und Instrumentalisierung

Der Titel dieses Abschnitts bezieht sich auf eine Reaktion von Sidney J. Freedberg⁵² auf einen Beitrag in *The Art Bulletin* von 1987, „Art History and the ‚Blockbuster‘ Exhibition“.⁵³ Freedberg kommentierte eine Kritik, die sich gegen die von ihm kuratierte Ausstellung *The Treasure Houses of Britain in der National Gallery of Art in Washington* richtete. Es geht um die Frage, inwiefern Ausstellungsprojekte mit grosser Publikumswirkung und entsprechend grossem Werbeetat der Aufgabe der Museen noch gerecht würden. Freedberg verteidigte die sogenannten „Blockbuster“ und sprach ihnen eine Bildungsaufgabe zu. Auch seien alle Museen, ob gross oder klein, von der Ausstellungstätigkeit absorbiert und hätten entsprechend weniger Zeit für die Betreuung der eigenen Sammlung.

52 1914–1997, Kunsthistoriker und Kurator, Spezialist für italienische Renaissance.

53 Freedberg/Jackson-Stops/Spear 1987.

Seine Ausführungen über Sponsoring, Qualitätsanspruch von Grossausstellungen und der Abkehr vom elitär anmutenden wissenschaftlichen Kunstverständnis erinnern an aktuelle Diskurse für und wider den Eventcharakter von Ausstellungen und das Verständnis der Museen als Massenmedien.⁵⁴

Die Kritiker brachten auch das Fragilitätsargument vor. Sie monierten, das Museum würde die empfindlichen Leihgaben hohen Risiken aussetzen oder gar Schäden provozieren.

*„The complaint the Editor raises against inclusion in the exhibition of what are called ‚fragile objects‘ (by which, I assume, mainly panel paintings are meant) is inspired by a legitimate concern. It is one that the Gallery fully shares; and we have taken the trouble to determine by careful research what the real facts in the problem are.“*⁵⁵

Freedberg zählt in der Folge alle Abklärungen, Forschungsinitiativen und Vorsichtsmassnahmen auf, die die National Gallery of Art im Vorfeld getroffen hat, und erklärt sie somit zum Kompetenzzentrum für die konservatorische Leihgabenbetreuung. Das Argument der „fragile objects“ hat offenbar einen hohen Stellenwert, und als Legitimation für die Gefährdung der Kunstwerke steht die Forschung, die Erarbeitung der „real facts“, an oberster Stelle.⁵⁶

Deutlich andere Schwerpunkte setzte Heinz Althöfer im Artikel „Tod auf Reisen. Transport von Kunstwerken“ der 1991 in der Zeitschrift *Kunsttechnologie und Konservierung* erschien.⁵⁷ Er reihte unzählige Berichte aus der Praxis auf, wonach Pannen, Unprofessionalität und falsche Versprechungen in Bezug auf die Transportabläufe zu tatsächlichen und zahlreichen Beinahe-Katastrophen geführt haben. Seine Schilderungen zu Gabelstaplern, die durch Kisten und Bilder stechen, abenteuerlichen Kran- und Rollwagenfahrten, übergrossen Kisten, die im Schnee auf der Strasse ausgepackt werden müssen, und Beschädigungen an den empfindlichen Oberflächen moderner Gemälde stimmen nachdenklich. Althöfers Fazit schliesst aber nicht in einem Lamento gegen das Ausstel-

54 Daniel Tyradellis nennt die Ausstellung Das MoMA in Berlin in der Neuen Nationalgalerie Berlin, 2004, mit 212 Leihgaben als die mit 1,2 Millionen Besuchern erfolgreichste Ausstellung in Deutschland. Von den 8,5 Millionen Euro, die für die Ausstellung ausgegeben wurden, floss eine Million in die Werbung (Tyradellis 2014, 27).

55 Freedberg/Jackson-Stops/Spear 1987, 295.

56 Das Archiv des Doerner Instituts beinhaltet eine Sammlung kritischer Reaktionen der Zeit auf grosse Leihgabenprojekte. Interessant ist in unserem Kontext, dass sich Bruno Heimberg, damaliger Direktor des Doerner Instituts, generell sehr kritisch zu Freedbergs Haltung geäussert hat. Hauptargument war dabei die optimistische Haltung der Amerikaner, die Klimaschwankungen während des Transports und in den Ausstellungsräumen antizipieren und kontrollieren zu können.

57 Althöfer 1991.

lungsgeschäft, sondern seine Berichte aus der Praxis untermauern ein Plädoyer für eine professionelle Abwicklung aller Kunsttransporte – und zwar nicht nur der Transporte, die einzelne Meisterwerke, nach neuestem Wissenstand verpackt, mit Polizeischutz und Pressebegleitung ausgeführt werden.

„Die Entfremdung dieser beiden Parteien [der Museumsleiter und der Konservatoren] ist zu bedauern. Die eine, die nur in der Bewahrung ihre Aufgabe sieht und dabei vergisst, dass sie im Toynbee’schen Sinne ebenso alles vernichtet, indem sie alles bewahren, und die anderen, die im ständigen Präsentieren und Variieren ihre Verwirklichung vermuten und dabei vergebens auf Teilhabe an der Unsterblichkeit der Kunst hoffen.“⁵⁸

Diese deutliche Kritik auch am eigenen Fach – Heinz Althöfer verstand sich primär als Restaurator – ist für die Zeit bezeichnend. Es war und ist teilweise immer noch durchaus üblich, dass Leihgabengeschäfte in den Museen Machtkämpfe unter den Abteilungen entfachen und diese, zusätzlich aufgemischt durch kulturpolitische Interessen, zu intransparenten und unproduktiven Konflikten führen. Interessanterweise sind im letzten Jahrzehnt vermehrt Leihskandale publik geworden, in denen sich das Fragilitätsargument durchgesetzt hat. So etwa im Streit um die Ausleihe des *Selbstbildnis im Pelzrock* von Albrecht Dürer an das Germanische Nationalmuseum Nürnberg. Die Alte Pinakothek München argumentierte mit einer strukturellen Schwachstelle im Bildträger, die im Kontext einer früheren Ausleihe festgestellt worden sei. Zudem war das Gemälde auch aufgrund seiner Bedeutung für die Pinakothek auf einer Leihsperrliste. Der öffentliche Streit entwickelte sich in eine ganz andere Richtung. Es war die Landespolitik, nicht die Museumsleitung, die über die fachliche Beurteilung der Spezialisten hinweg eine Ausleihe erzwingen wollte. Es ist beruhigend, dass es nicht gelang.⁵⁹

Das Zentrum Paul Klee entschied sich 2012 kurzfristig gegen die Ausleihe von klimaempfindlichen Werken, da die Leihnehmer nicht in der Lage waren, die geforderten und zugesagten Leihbedingungen einzuhalten. Es ist dies eine Situation, die mir in meiner langjährigen Erfahrung im internationalen Leihgeschäft sehr vertraut ist und die einen zentralen Aspekt des musealen Leihgabengeschäfts verdeutlicht. Die Abklärungen im Vorfeld, die Überprüfung der Einhaltung der vertraglichen Bedingungen, die Vorbereitung der Werke und die Begleitung der Transporte sind

⁵⁸ Ebd., 234.

⁵⁹ Schultejeans 2012; Verband der Restauratoren VDR 2012; Kilb 2012.

sehr zeitintensiv, aber zwingend notwendig, wenn es um empfindliche Exponate geht. Bezeichnend ist für mich bei diesem Beispiel vor allem die Tatsache, dass es eine derart üblich zu sein scheinende Praxis als Meldung in die nationale Presse geschafft hat.⁶⁰

Die wachsende Akzeptanz konservatorischer Bedenken verleitete zu Instrumentalisierungen. Auch dies entspricht gemäss meiner eigenen Erfahrungen einer verbreiteten und von einigen Entscheidungsträgern durchaus akzeptierten Verhandlungspraxis – wobei oft lediglich leicht geschummelt, manchmal aber auch richtig instrumentalisiert wird. Ein lokal bernisches Beispiel war die Nicht-Ausleihe des Gemäldes *Ad Parnassum* an die Eröffnungsausstellung im Zentrum Paul Klee 2005. Das Gemälde – aus verschiedenen Gründen als fragil eingestuft und auf einer Leihsperrliste – hätte aber unter speziellen Vorkehrungen ins nahe gelegene Zentrum transportiert werden können – so zumindest die Einschätzung der zuständigen Restauratorinnen. Möglicherweise war es die Sorge, es würde nicht mehr zurückkommen, oder es gab andere, mir unbekannte Gründe, die die Museumsleitung dazu bewogen, das Gemälde „aus konservatorischen Gründen“ nicht auszuleihen.

Die positive Folge dieses Lokalstreites war der Anschub für Forschungsarbeit. Im Rahmen eines Symposiums wurden diverse Recherchen zum Gemälde öffentlich präsentiert, darunter eine Transportsimulation, welche Informationen zur tatsächlichen Belastungen (Klimaschwankung, Schock und Vibration) lieferte und deren Ergebnisse eine um zwei Jahre verspätete temporäre Ausleihe 2007 doch noch möglich machte.⁶¹

Es folgten weitere Forschungsprojekte zum Thema mit der Überzeugung, dass es ein alle Akteure verbindendes Interesse gibt: Die bestmögliche Risikoeinschätzung und eine gezielte und nachhaltige Schadensprävention. Die Konservierungsforschung kann kulturell und wissenschaftlich relevante, nationale und internationale Ausstellungsprojekte stützen. Die Erkenntnisse lassen

60 Der Bund 2012; Hess/Wessalowski 2012; Christ 2012.

61 Bäschlin 2007. Ein aktueller Streit, der kurz vor der Drucklegung des Buches in den Medien aufwallt, lässt höchst undurchsichtige Instrumentalisierungen vermuten. Die Zeichnung von Leonardo da Vinci *Der vitruvianische Mensch*, sei zu fragil für eine Ausleihe nach Paris an die 500 Jahre Jubiläumsausstellung im Louvre. Mit diesem Argument stoppte die erste richterliche Instanz erfolgreich das Leihvorhaben. Die zweite Instanz hingegen argumentierte kulturpolitisch: Die Verordnung, dass wichtige Kulturgüter nicht ausser Landes gebracht werden dürften, sei veraltet. Die Ausleihe habe kulturpolitische Bedeutung. Darüber hinaus wurde auf ein Tauschgeschäft verwiesen. Es ist anzunehmen, dass kulturpolitische und machtpolitische – vermutlich auch nationalistisch geprägte – Interessen die Fragilitätseinschätzung des weltberühmten Kunstwerks überlagert und möglicherweise instrumentalisiert haben. www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/da-vinci-der-vitruvianische-mensch-darf-in-den-louvre-a-1291963.html; www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2019/10/16/uomo-vitruviano-puo-partire-per-parigi-tar-del-veneto-respinge-ricorso_f7eb8722-c8c8-43bb-8f36-18b41fb0e999.html (Zugriff: 18.10.2019).

sich für den verantwortungsvollen Umgang mit dem uns anvertrauten Kulturgut fruchtbar machen. Dies bedeutet aber auch erhöhte Aufmerksamkeit und eine präzise Detailplanung der Transporte. Ist dieser Aufwand gerechtfertigt? Ist das Schadensrisiko tatsächlich hoch? Vergleicht man das Gesamtrisiko, das man einem Gemälde mit einem internationalen Transport zumutet, mit anderen, museumsinternen Risiken, so ergibt sich im Fall des Kunstmuseums Bern in etwa das folgende Bild: Das Unfallrisiko durch menschliches Versagen mit seinen oft drastischen Folgen bleibt trotz professioneller Abwicklung hoch. Die errechnete Grösse (Gesamtrisiko) entspricht in etwa dem Risiko einer mit viel Holz verbauten Installation mit zahlreichen Elektrogeräten und schwer zugänglichen Brandmeldern. Ein Risiko, dessen Identifikation im Fall der Brandmeldern zu Sofortmassnahmen geführt hat. Schwieriger gestaltet sich hingegen die Berechnung des Risikos von Ermüdungsbrüchen und Farbablösungen durch kontinuierliche, transportbedingte Stoss- und Vibrationseinwirkung oder durch Klimaschwankungen. Das Schadensausmass ist deutlich geringer und wird oft erst spät erkannt. Eine schwer einschätzbare Grösse scheint hier ebenfalls die Eintrittswahrscheinlichkeit zu sein. Natürlich ist sie kontinuierlich gegeben. Je nach Transportweg, Transportmodus und Verpackung sind aber erhebliche Unterschiede zu erwarten. Für die Risikoabschätzung von fragilen Gemälden ist es daher notwendig, die tatsächlichen Belastungen jedes einzelnen Transports aufzuzeichnen und in eine nachhaltige „Nutzungsplanung“ mit verbindlichen Leihpausen einfließen zu lassen.⁶²

Ein Leihskandal, der nicht nur den Abgang des Generaldirektors Wilfried Seipel zur Folge hatte, sondern darüber hinaus geradezu eine Welle an neuen und neu aufgearbeiteten Forschungen zu kunsttechnologischen, konservatorischen, restauratorischen und kunsthistorischen Erkenntnissen zum Gemälde *Malkunst* von Johannes Vermeer⁶³ auslöste, fand 2012 am Kunsthistorischen

62 Die Hauptrisiken bei Kunsttransporten, abgesehen von Unfällen und anderen unvorhersehbaren Ereignissen, sind mögliche Klimaschwankungen (Temperatur und relative Luftfeuchte) sowie Stoss- und Vibrationsimmissionen. Gemälde sind während Kunsttransporten Erschütterungen und Vibrationen ausgesetzt. Das Handling der Gemälde innerhalb der Museen, das Laden und Umladen von Transportkisten, die Lastwagenfahrten über holprige Strassen oder der Frachttumschlag an Flughäfen sind typische risikobehaftete Situationen. Zu der Klassifizierung der transportbedingten Schock- und Vibrationsimmissionen, die Risikoeinschätzung und Ermittlung von Toleranzwerten sowie die Entwicklung von Präventions- und Monitoringstrategien vgl. www.gemaeldetransport.ch (Zugriff: 28.10.2019).

63 www.khm.at/objekt-datenbank/detail/2574 (Zugriff 28.10.2019).

Museum Wien statt.⁶⁴ Medienberichten zufolge war gerade hier die „Übernutzung“ des als fragil eingestuften Meisterwerks Grund für heftige Kritik. Ohne ausreichende Leihpausen war das Gemälde innerhalb von nur zwei Jahren nach Madrid, nach Den Haag und nach Japan verliehen worden. Das Bundesdenkmalamt und das Ministerium verhinderten schliesslich die umstrittene Ausleihpolitik von Seipel.⁶⁵

2002 zeichnete Andreas Burmester, damaliger Direktor des Doerner Instituts, in seinem Beitrag „Deep Time: Ausstellen als Risiko und Notwendigkeit“ ein düsteres Bild der steten und vielfach unsinnigen Zunahme von internationalen Ausstellungen, die er – nicht generell – aber in der schieren Masse als unverantwortlichen Verschleiss der Kunstwerke und somit auch der musealen Erinnerungsstrukturen darstellt.⁶⁶ Die oben aufgeführten medienwirksamen Beispiele zeigen deutlich, dass in der Zeitspanne seit Burmesters warnenden Worten eine Tendenz hin zu einer erhöhten Sensibilität gegenüber der Fragilität der Leihgaben zu verzeichnen ist und sich eine insgesamt professionellere Haltung aller Akteure abzeichnet. Meine persönliche Erfahrung stützt diese Beobachtung, wobei der hohe Druck auf die Institutionen, ihre Meisterwerke auszuleihen, bestehen bleibt oder sich sogar noch verstärkt hat. Verbessert hat sich hingegen der Respekt gegenüber der Fachkompetenz der Restauratoren und im Gegenzug die Bereitschaft derselben, mit nachhaltigem Risikomanagement und mit Präventionsmassnahmen Ausstellungsprojekte nach Möglichkeit zu unterstützen. Allerdings ist eine professionelle Leihgabenbetreuung immer mit hohen Kosten verbunden – seien es Transportbehältnisse, das Monitoring oder eine detaillierte, auf die Kunstwerke individuell abgestimmte, also zeitintensive Organisation der Abläufe.⁶⁷

64 Haag/Oberthaler/Pénot 2010. Aus der insgesamt hochkarätigen Publikation sei hier der Artikel von Jaap Boon und Elke Oberthaler „[...] zur fragilen Struktur“ des Gemäldes hervorgehoben: Boon/Oberthaler 2010. 2009 wurde die umstrittene Provenienz des Gemäldes öffentlich neu aufgerollt. Auch zu diesem Thema wurden neue Erkenntnisse publiziert.

65 Trenkler 2008, Der Standard 2008; Die Presse 2011.

66 Burmester 2002.

67 Die Anzahl lokaler und internationaler Ausstellungsprojekte nimmt stetig zu – nicht zuletzt auch ablesbar an den steigenden Ausgaben für Kunsttransporte. Das Beispiel Kunstmuseum Bern zeigt eindruckliche Zahlen: 2004 wurden insgesamt CHF 108'000 für Transport ausgegeben, 2008 Höchstwerte von CHF 569'000. In den folgenden Jahren sinken die Ausgaben wieder leicht. In Abhängigkeit der Art und Anzahl Ausstellungen schwanken die Ausgaben stark, sie bleiben aber hoch. Die Museen leihen analog auch mehr Gemälde aus den eigenen Beständen aus. Gemäss Jahresberichten hat das Kunstmuseum Bern 2004 rund 76 Gemälde (ohne Arbeiten auf Papier, Skulpturen und Installationen) weltweit an Ausstellungen ausgeliehen. 2008 waren es rund 200, 2014 rund 220 Gemälde.

Notion und Nachweis der Fragilität

Der bereits erwähnte 21 Seiten umfassende, akribisch verfasste Bericht von Percy Moore Turner aus dem Jahr 1934 zur Leih-anfrage und Konservierung des Gemäldes von Edouard Manet, *Un Bar au Folies Bergère*⁶⁸, gibt detaillierte Angaben zum Entscheidungsprozess im Vorfeld der Ausleihe des Gemäldes nach Paris 1932, weshalb ich den Bericht als äusserst aussagekräftig erachte. Konkreter Anlass für die Analyse bot ein Transport innerhalb Londons und dann, kurze Zeit später, für die Leihanfrage der Musées Nationaux für die Exposition Manet 1832–1883, Musée de l'Orangerie, Paris 1932. Dabei sind zwei Aspekte besonders interessant: der Kontext und das Vorgehen. Die Erfassung der materiellen Fragilität erfolgte über ein mehrstufiges Verfahren. Als Erstes erfolgte die Dokumentation der Gefährdung der Malschicht anhand der visuellen Begutachtung. Das Ergebnis: Die Malschicht löste sich vom Träger und drohte abzufallen. Die anstehenden Transporte und die resultierende mechanische Belastung stellten somit ein erhöhtes Schadensrisiko dar.

In einem zweiten Schritt erfolgte die Untersuchung des Gemäldes mit dem Ziel, die Ursache des Schadens zu verstehen. Die beobachteten maltechnischen Charakteristika wurden mit dem damals aktuellen Fachwissen korreliert und zu einer These zum Schadenshergang verdichtet. Dabei standen die mechanischen Eigenschaften des textilen Trägers im Vordergrund – er wurde als zu fein und stark degradiert eingestuft – sowie die Annahme, Edouard Manet habe auf eine unterbundene Grundierung eine unbeständige Krapplackimprimatur aufgetragen:

*„Rose madder, being one of the most fugitive colours and one which reduces itself to powder the easiest.“*⁶⁹

Die Zustandsanalyse führte zu der nachvollziehbaren Argumentation, dass aufgrund der maltechnisch bedingten Haftungsprobleme und Spannungen innerhalb des Schichtenpakets sowie der empfindlichen Oberfläche die Wachsdoublierung einer klassischen wässrigen Leim-Kleisterdoublierung vorzuziehen sei.

Percy Moore Turner beschreibt eindrücklich die Ratlosigkeit, welche das schwierig einschätzbare Schadensphänomen auslöste, welche Abklärungen erfolgten und wie das gesamte Londoner Netzwerk involviert wurde. In einer ersten Phase wurden Sofortmassnahmen zur Behandlung der akuten Schadensgefahr ausgelöst. Der Zustand des Gemäldes schien „so frail and precarious“, dass man sogar den Transport innerhalb von London als ein

68 Turner 1934, Abb. 7.8.

69 Ebd., 2.

zu hohes Risiko einschätzte und – vorerst minimale – Sicherungsmassnahmen an der Farbschicht durchführen liess. In der Folge wurden verschiedene Gutachten erstellt. Der Kunsthistoriker Charles Henri Collins Baker gab eine Einschätzung zur Bedeutung des Werks und stufte es als von hoher Wichtigkeit sowohl für die moderne Malerei wie auch für „the nation“ ein und folgerte „its care should be of the safest nature“. Über ein Evaluationsverfahren, das mehrere Gespräche mit Spezialisten umfasste, wurde der Auftrag dem Restaurator Kennedy North übergeben. North, Restaurator an der National Gallery, galt für die Zeit als innovativer und wissenschaftlich orientierter Spezialist, der selber auch publizierte. Die Ausführung der Konservierung und Restaurierung wurde nochmals durch die Ausleihanfrage aus Paris unterbrochen. Paul Jamot⁷⁰ war, gemäss Percy Moore Turner, verärgert und überrascht über die Nachricht, dass das Gemälde nicht transportfähig sei. Es sollte als Hauptwerk in der Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag von Edouard Manet figurieren. Er reiste nach London und informierte sich vor Ort über den Zustand des Bildes. Der ausgehandelte Kompromiss bestand darin, dass die für den Transport nach Paris notwendigen Massnahmen vorgezogen wurden, das Gemälde in Paris unter Glas ausgestellt und die Massnahmen nach der Rückkehr aus Paris abgeschlossen werden sollten.⁷¹

Die Evaluation des Transportmodus war für die Zeit ebenfalls innovativ. Das Gemälde sollte nach Paris fliegen, und Kennedy North hatte die Aufgabe, den Transport zu begleiten. Es sind langwierige Verhandlungen mit dem Leihnehmer dokumentiert, bis eindeutig feststand, dass Paris für die Versicherungskosten, nicht nur für das Gemälde, sondern auch für den Kurier aufzukommen hatte. Während der Ausstellungsdauer überprüfte North den Zustand des Gemäldes in Paris mehrere Male.

Zusammenfassend zeigt das Vorgehen, dass der materiellen Fragilität anlässlich internationaler Ausstellungstätigkeit und damit verbundener Kunsttransporte zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde. Fragilität ist nicht als isolierte Kategorie, sondern im Nutzungskontext zu betrachten. Die materielle Empfindlichkeit ist nicht a priori, sondern hinsichtlich von spezifischen Belastungen zu definieren, die bei den geplanten Präsentationen anfallen. Ein besonders lichtempfindliches Exponat ist nicht zwingend ebenso empfindlich gegenüber Klimaschwankungen oder mechanischen Belastungen.

70 1863–1939, französischer Kunsthistoriker und Kurator der Musées nationaux.

71 Im Telegramm aus Paris stand geschrieben: „stop Glace dimension indiquée sera prete stop“ (Turner 1934, 15).

In diesem Sinn erstaunt es nicht, dass die Verwendung des Begriffs der *Fragilität* in der Konservierung und Restaurierung eng mit der Entwicklung des Ausstellungs- und Leihgeschäfts zusammenhängt. Der Titel *Loan Exhibition of the Arts of the Italian Renaissance* weist beispielsweise schon deutlich darauf hin, dass die vielen Leihgaben eine der Hauptattraktionen in der Ausstellung 1923 im Metropolitan Museum New York waren. Die detaillierte Ausstellungsbesprechung nennt auch nicht nur die Werke, sondern immer auch deren Besitzerinnen und Besitzer und lobt im gleichen Atemzug ihre Grosszügigkeit. Die Leihgaben wurden international zusammengetragen, was im Artikel nachdrücklich betont wird. Die Auswirkung der internationalen Leihfähigkeit oder die Risiken eines solchen Unternehmens werden in dieser öffentlichen Besprechung hingegen noch nicht thematisiert.⁷²

Das Thema war neu und sorgte – wie Paul Jamots Reaktion auf die Nachricht, der *Manet* sei nicht transportfähig, aufzeigte – für Überraschung und Wirbel. In der restauratorischen Terminologie taucht der Begriff im Kontext von Transport und Ausstellung erst nach dem Zweiten Weltkrieg auf. Ein Beispiel von 1959 ist die amerikanische Patentschrift einer stapelbaren, kosteneffizienten und sicheren Packungslösung, die sich aber rückblickend weder bewährt noch durchgesetzt hat.

„This invention relates generally to the packing and crating art, and more particularly to an improved multicellular device adapted for the packing of fragile planar articles, such as oil paintings and similar works of art.“⁷³

Frühe fachspezifische Nennungen der Fragilität sind eng verknüpft mit der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs aus der Bruchmechanik im Sinne von steif, spröde und zerbrechlich. 1961 publizierte Alfred Emil Anthony Werner⁷⁴ in den *Studies in Conservation* einen Artikel mit dem Titel „Consolidation of Fragile Objects“. Hauptaspekt waren dabei die mechanischen Eigenschaften, also die Materialfestigkeit.

„When objects have been buried in the ground, or have been exposed to unsuitable environmental conditions, they may suffer changes which result in the loss of their original mechanical strength, so that they become fragile. The consolidation of objects in such a fragile state is a constantly recurring problem in conservation.“⁷⁵

⁷² Burroughs/Breck/Ivins 1923.

⁷³ Moyer 1959, 1.

⁷⁴ 1911–2006, ab 1959 Keeper of the Research Laboratory of the British Museum.

⁷⁵ Werner 1961, 133.

Im selben Heft erschien ein Beitrag zu „The Conservation of Fragile Metallic Objects“.⁷⁶

Althöfer beschreibt 1968 ausführlich die Aufgabengebiete des Restaurators in Düsseldorf und verweist darauf, dass nicht nur fragile kunstgewerbliche Objekte empfindlich gegenüber Transportbelastungen reagierten, sondern auch Gemälde.⁷⁷ Im Düsseldorfer Symposium 1977 weisen die Experten immer wieder darauf hin, dass besonders bei grossformatigen Gemälden und bei solchen, die aufgrund ihrer Maltechnik empfindliche Oberflächen aufwiesen, grosses Schadensrisiko bestehe.⁷⁸

Die weltweit zunehmende Ausstellungstätigkeit in der Nachkriegszeit weckte kritische Stimmen und zeigte den Bedarf an internationalen Standards auf.⁷⁹ Nathan Stolow publizierte 1979 die *UNESCO conservation standards for works of art in transit and on exhibition*. Der Leitfaden ist für die Praxisanwendung ausgerichtet und erläutert die Anforderungen und Umsetzungen anhand von zahlreichen Fallbeispielen.

„If, for example, a fragile painting or sculpture has always been cared for in a stable humidity environment relatively free from dust and pollutants, it should not be subjected to the stresses of travel in a poorly cushioned and non-isolated case, and then perhaps exposed in a gallery under totally different conditions. This happens very frequently today. The risks of damage are very great.“⁸⁰

Stolow betonte hier die Empfindlichkeit der Kunstwerke im Ausstellungswesen, das er sehr kritisch bewertet. Der Begriff der *Fragilität* eignete sich offenbar dafür, eine Gesamteinschätzung einer Gefährdung zu vermitteln. Punktuelle Recherchen in den Archiven der Konservierungs- und Restaurierungsdokumentationen des Courtauld Institute of Art, London, und des Doerner Instituts, München, bestätigen die in der Literatur nachweisbare Verwendung des Begriffs *Fragilität*. Sir Robert Bruce-Gardener⁸¹ verfasste 1976 einen ausführlichen Bericht zur Zustandsuntersu-

⁷⁶ Organ 1961.

⁷⁷ Althöfer 1968, 13.

⁷⁸ von Kalnein 1977.

⁷⁹ *The Burlington Magazine* 1977. 1971 beauftragte ICOM eine Arbeitsgruppe zur Erarbeitung der *ICOM Guidelines for Loans*. 11 Artikel regeln die Rechte und Pflichten im Leihverkehr wie Versicherung, Transportanforderungen, Zustandsüberwachung, Zoll, Ausstellungsbedingungen und Reproduktionsrechte. Die *Guidelines* wurden 1974 publiziert und sind bis heute gültig. Vgl. ICOM o.J.

⁸⁰ Stolow 1979, 15.

⁸¹ 1943–2017, Head of the Department of Conservation and Technology 1989–1999.

chung des Gemäldes *Le Déjeuner sur l'herbe*⁸² von Edouard Manet. Beschreibungen wie „potential weakness of the paint-ground“, „severe cupping of the canvas“ oder „brittle and friable tacking edges“ veranschaulichen die materielle *Fragilität* des Gemäldes. Erst für die generelle Zustandseinschätzung kam der Begriff *Fragilität* zur Anwendung:

„The painting is, however, in an alarmingly fragile state, due to the deterioration of the canvas support.“⁸³

Die Zustandsberichte aus dem Archiv des Doerner Instituts, München, lassen vermuten, dass die Verwendung des Adjektivs *fragil* im konservatorisch-restauratorischen Kontext im deutschen Sprachraum etwas später Einzug hielt. Ein frühes Beispiel ist ein Protokoll von 1989. Es heisst:

„Bild in sehr gutem Zustand. Krakeleebildung mit leicht hochstehenden Rändern im Hintergrund.“

Unter *Zustand* ist „gut, aber sehr fragil“ vermerkt.⁸⁴ Interessant ist hier die positive Konnotation der Bezeichnung *fragil*. Sie verweist nicht auf Konservierungsbedarf, sondern zielt auf erhöhten Schutz und impliziert eindeutig eine Wertschätzung. Der Wandel von *fragil* für geringe mechanische Festigkeit hin zu einer erweiterten Auffassung im Sinne von verletzlich, da unberührt und authentisch, ist in die 1980er-Jahre zu datieren und im Kontext und als Folge der Wertschätzung und internationalen Verbriefung der Authentizität als übergreifendes Prinzip der Konservierung und Restaurierung zu situieren.

Die Konservierungsforschung untersuchte die Fragilität von Gemälden ganz im Zeichen der Bruchmechanik. Frühe und ausgesprochen interessante Ansätze hierfür gehen auf Nathan Stolow zurück. 1967 führte er die Grundlagen der physikalischen Schwingungslehre sowie die Theorie und Praxis der Verpackungsingenieure für fragiles Packgut in die Fachwelt der Konservierung und Restaurierung ein.⁸⁵

Art in Transit. Studies in the Transport of Paintings lautete der Titel einer wegweisenden internationalen Tagung in London 1991. Organisiert wurden die vorgängige Forschungsarbeit und die Ta-

82 62,0 x 41,5 cm, undatiert, neue kunsttechnologische Untersuchungen lassen vermuten, dass das Gemälde als Vorarbeit vor der grossen Pariser Version von 1863, Musée d'Orsay, zu datieren ist (Bailey 2016).

83 Bruce-Gardner 1976, 2.

84 Zustandsprotokoll zu einem Gemälde von David Marquise de Sorcy, Laufnr. HuW21, erstellt anlässlich einer Ausstellung im Palais du Louvre, Paris 1989, Archiv Doerner Institut, München.

85 Stolow 1967.

gung vom Canadian Conservation Institute, dem Conservation Analytical Laboratory of the Smithsonian Institution, der Tate Gallery und der National Gallery of Art.⁸⁶ Die Forschungsarbeit war sehr breit und hauptsächlich naturwissenschaftlich ausgerichtet. In unserem Kontext ist besonders interessant, dass sich viele der Beiträge mit der Bestimmung der Fragilität von Kunstwerken hinsichtlich von Transportbelastungen beschäftigten. Paul Marcon referierte zu der Dämpfungskapazität von Schwingenschutzern bei Gemälden auf textilen Bildträgern. Marion F. Mecklenburg und Charles Tumosa forschten zum Einfluss der Spannungsinduktion durch Klimaschwankungen auf die gesamte Gemäldestruktur. Mervin Richard beschäftigte sich mit den Eigenschaften von Dämpfungsmaterialien und ihrer Eignung für Kunsttransporte. Da Kunstwerke kaum vergleichbar sind in Gewicht, Form und Oberflächenbeschaffenheit, variieren deren Anforderungen an die Verpackung. Richard ordnete den Gemälden eine feste Grösse, den *fragility factor* oder *G factor*, zu, den er in Relation mit der Erdbeschleunigung setzte und der den spezifischen Schwellenwert der Beschleunigung eingrenzen soll, die beim Kunstwerk zum mechanischen Bruch führt.⁸⁷ Stefan Michalski führte eine Schwingfestigkeitsprüfung an einem Versuchsgemälde durch, die eine Aussage zur Belastungsstärke und zu der Anzahl Schwingungszyklen ermöglichte, die bei diesem Gemälde zum Bruch in der Beschichtung führten.⁸⁸

Die Konferenz wurde in der deutschen Fachzeitschrift *Kunsttechnologie und Konservierung* ausführlich besprochen. Ein etwa ein Drittel des Textes umfassendes Kapitel führte den Titel „Fragilität“. Die Autorin erläuterte darin die Themen und die neuen Forschungsergebnisse.⁸⁹ Es ist anzunehmen, dass die Konferenz *Art in Transit* eine wichtige Rolle spielte, die *Fragilität* international als Fachbegriff zu etablieren.

Gemeinsam mit einem interdisziplinären Team untersuchte die Autorin Forschungsprojekt *Transport fragiler Gemälde* welchen

⁸⁶ Mecklenburg 1991.

⁸⁷ Mervin Richard verweist auf die analoge Vorgehensweise bei der Verpackung von industriellen Packgütern. Es erfolgt die Ermittlung über den sogenannten Wöhlerstest, eine Schwingfestigkeitsprüfung, bei der die Testkörper so lange belastet werden, bis sie brechen. Dauerschwingversuche sind bei Kunstwerken nicht möglich. Richard schlägt eine Annäherung vor, bis die Forschung in diesem Punkt weiter ist. Die Ermittlung eines fragility factors hat sich jedoch in der Folge als unrealistisch erwiesen. Nicht nur aufgrund der Komplexität der Materialien der Kunstwerke und ihrer Degradation, sondern auch in Bezug auf die Vielzahl der Faktoren, welche die Belastungsstärke und die Belastungszyklen der Schwingungseinwirkung während eines Transports beeinflussen.

⁸⁸ Michalski 1991.

⁸⁹ Klinkhammer 1991, 334.

Belastungen Gemälde während des Transports ausgesetzt sind.⁹⁰ Der Transport von fragilen Gemälden setzt einen erhöhten Schutz vor mechanischen Einwirkungen voraus. Die Belastungsgrenze liegt bedingt durch Alterung und Vorschädigung heute niedriger. Dem steht unser spärliches Wissen um die tatsächlich einwirkenden Belastungen und die Faktoren, die sie beeinflussen, gegenüber.

Dies wiederum erschwert die Risikoeinschätzung und erhöht die Gefahr, dass solche Gemälde bei Transporten Schaden nehmen. Das Gemälde von Paul Klee, *Die Legende vom Nil*, z.B. reiste in einer Standard-Klimakiste im LKW nach Berlin. Die Zustandskontrollen in Berlin und nach dem Rücktransport in Bern brachte zutage, dass sich während der Transporte Farbpartikel von der Oberfläche abgelöst hatten. Die ungeeignete Wahl der Rückseitenschutz- und Polstermaterialien haben während des Transports zu Verstärkungen der Schwingungen geführt.⁹¹ Die entsprechende Anpassung der Polsterung konnte im Rahmen eines späteren Transports unerwünschte Verstärkungen ausschalten.

90 Vgl. www.gemaeldetransport.ch (Zugriff: 28.10.2019). Die Forschungen konzentrierten sich auf die folgenden Fragen: Wie übertragen sich Stösse und Vibrationen im Verlauf eines Transports auf die Verpackung und weiter auf die aufgespannten textilen Bildträger (Leinwandgemälde)? Werden die Vibrationen des LKWs auf die Gemälde übertragen? Wie effizient funktioniert die Dämpfung? Die Resultate belegen einen Optimierungsbedarf bei der Vibrationsdämpfung und sie liefern neue wissenschaftliche Erkenntnisse zur Schadensgrenze bei fragilen Gemälden. Begleitend entwickelte das Forschungsteam ein umfassendes Monitoringkonzept für die Praxisanwendung, welches zurzeit im Kunstmuseum Bern weiterentwickelt wird. Bäschlin u.a. 2011; 2015, Palmbach u.a. 2012; Läuchli u.a. 2014; Läuchli u.a. 2015. Vgl. „Das Bild in der Box“, „Nano“, 3Sat, Sendedatum: 8.10.2014; „Operation Kunsttransport“, „Einstein“ SRF, Sendedatum 28.05.2015 www.srf.ch/sendungen/einstein/mittelalter-funde-zuerich-operation-kunsttransport-vision-wisent (Zugriff 28.10.2019).

91 Wenig Beachtung galt bisher einem zentralen Faktor, der die Empfindlichkeit eines Gemäldes gegenüber Schock- und Vibrationsimmissionen entscheidend beeinflusst: das Zusammenspiel des Frequenzspektrums der Schwingungen, die vom LKW auf die Verpackung und weiter auf das Gemälde übertragen werden, mit dem spezifischen Schwingungsverhalten des Gemäldes in Abhängigkeit seiner Vorschädigung, Spannung und Beschichtung. Erfolgen die Schwingungsanregungen im Bereich der Eigenfrequenzen des Gemäldes (oder angrenzender Kontaktmaterialien), ist mit Koppelungseffekten und Verstärkungen (Resonanzen) und somit erhöhten, unerwünschten mechanischen Belastungen zu rechnen. Bei dem Gemälde *Legende vom Nil* von Paul Klee liegen die ersten Eigenfrequenzen relativ tief, zwischen 5 und 27 Hz. Der Bereich überlappt sich mit dem Spektrum der LKW-Immissionen. Ziel einer Präventionsstrategie muss demnach sein, die Kontakt- und Verpackungsmaterialien so zu wählen, dass die Schwingungen in diesem kritischen Bereich möglichst nicht übertragen werden.

Beziehungen zwischen Nachweis und Wertschätzung

Der Fragilitätsdiskurs durchdringt gesellschaftliche Themen, Wertekategorien und Erhaltungsstrategien und spiegelt sich in den relevanten ethischen Kodizes. Er ist eng mit der künstlerischen Produktion und der wissenschaftlichen Reflexion darüber, etwa über die Kunsttechnologie und die Analytik, die Kunstgeschichte und die Rezeptionsästhetik, verknüpft. Die Nähe des Fragilitätsdiskurses zur künstlerischen Produktion und ihre positive Konnotation hat über die historische Verankerung des Alterswerts, die Mythisierung der Aura und die Wertschätzung der Authentizität eine lange Tradition. Die gesellschaftliche Relevanz des Diskurses hingegen ist jung und an gesellschaftliche Entwicklungen in Politik, Wirtschaft und Ökologie gebunden. Auch diese Ebene der Fragilität spiegelt sich inhaltlich und materiell in künstlerischen Produktionen wider. Die Schnittebene der Themen, die sich um den Fragilitätsdiskurs bilden, hat ein hohes Potenzial für die Bildung neuer Netzwerke und Think tanks. Das Potenzial sehe ich vor allem darin, dass die eingespielten konfliktbehafteten Motivationen und Zielvorstellungen, etwa zwischen Erhaltungsstrategien und Ausstellungskonzepten, zwischen natur- und geisteswissenschaftlicher Annäherung an ein Kunstwerk oder zwischen Expertise und Publikumserwartung, hinterfragt und neu gedacht werden können.⁹²

Es erweist sich als äusserst fruchtbar, den kunsttechnologisch und naturwissenschaftlich orientierten, auf Nutzungskonzepte ausgerichteten Fragilitätsnachweis nicht ausschliesslich als „objektive“ Grundlage für Präsentations- oder Transportentscheidungen zu nutzen, sondern die Ergebnisse auf eine breitere Reflexionsebene zu übertragen und im Kontext der Wertekategorien, der Erhaltungsstrategien und ihrer Relevanz für die Kunstgeschichte oder für gesellschaftliche Themen zu prüfen. Es ist durchaus möglich, dass alte vorurteilsbehaftete Einschätzungen, die auf der einen Seite nur Masslosigkeit (Ausstellung) und auf der anderen Seite Verhinderung (Bewahren) vermuten, neu gedacht und die festgestellte Tendenz in Richtung Kooperationen gestärkt werden kann.

Das besprochene Gemälde von Francis Picabia zeigt auf, dass die kunsttechnologische Recherche rund um die Erfassung der materiellen Fragilität konkret in die kunsthistorische Diskussion des Gemäldes einfließen oder dieser neue Ausrichtungen zu

92 Für breit angelegte Forschungen über die Kunstdisziplinen hinaus würde es sich anbieten, über Methoden der Sozialforschung komplexe Fallstudien zu untersuchen. Die gezielte Kombination von Forschungsperspektiven und Methoden, um möglichst viele Aspekte einer Fragestellung zu berücksichtigen, hat sich in der Sozialforschung bewährt, vgl. Flick u.a. 1995, 153.

geben vermag. Die Erkenntnis, dass die auffälligen Schwundrisse vom Künstler über ein anspruchsvolles technisches Verfahren intendiert waren, bringt neue Impulse. Die Schwundrisse waren bisher als ausgeprägtes Alterungsphänomen wahrgenommen worden, das auch Experten getäuscht hat. Ich kann mich erinnern, den Auftrag erhalten zu haben, Restaurierungsoptionen für die womöglich gefährdeten und ästhetisch unbefriedigenden Schwundrisse vorzuschlagen. Interessant ist zudem, dass die aktuelle materielle Fragilität nicht konkret mit den sichtbaren Schwundrissen zusammenhängt. Sie haften gut, höchst fragil hingegen ist der aufliegende originale Firnis, der aufgrund von Entmischung und Materialdegradation sowohl spröde wie auch weich wurde. Die Materialveränderung hat eine Trübung und die Verminderung der Kontrastwirkung zur Folge. Aus der heutigen Perspektive würde man der Erhaltung dieses Firnisses im Sinne der Bewahrung der Authentizität sicher hohe Priorität einräumen. Jegliche Nutzungsvorhaben sind auf den bestmöglichen Schutz dieser Schicht auszulegen. Detaillierte Prognosen zum Materialverhalten könnten mit weiteren Untersuchungen vertieft werden.

Interessant ist zudem, dass die kunsttechnologischen Ergebnisse zu diesem Gemälde möglicherweise dazu führen können, dass das Gemälde in Zukunft wieder vermehrt ausgestellt werden soll. Auch das wäre zu unterstützen, da die Auseinandersetzung mit den verschiedenen fragilen Wertigkeiten die Sensibilisierung für dieselben wiederum stützen kann. Voraussetzung dafür sind nachhaltige Vorgaben zum bestmöglichen Schutz und zu verantwortungsvollen Nutzungskonzepten hinsichtlich der Ausstellungs-dauer oder der Transportfrequenz.

Die besonderen Umstände, die bei dem Gemälde von Meret Oppenheim zu der materiellen Fragilität geführt haben, spiegeln ihre künstlerische Vorgehensweise in direkter Weise. Eine Restaurierung von Meret Oppenheims Restaurierung – die durchaus stabilisierende Wirkung hätte – sollte aus meiner Sicht vermieden werden, zumal derzeit kein akuter Bedarf besteht. Allerdings ist der akute Bedarf hier ganz anders definiert als bei dem Gemälde *Legende vom Nil* von Paul Klee. Den Verlust einer kleinen Malschichtscholle aus dem Gemälde *Ein Abend im Jahre 1910* von Meret Oppenheim (ein Zehntel-Millimeter-Bereich aus dem Umfeld des alten Schadens) würde ich noch nicht als wertmindernden Schaden einstufen. Die Künstlerin hat die gefährdeten Randbereiche des beschädigten Bereichs belassen und ihre eigenen Massnahmen auf die farbliche Integration konzentrieren. Solange diese nicht beeinträchtigt wird, scheint mir der geringe materielle Verlust vertretbar. Meine Einschätzung würde bei einem Malschicht-

verlust gleicher Grösse aus dem Gemälde von Paul Klee anders ausfallen. Das präzise austarierte Gleichgewicht zwischen Farb- und Strukturwirkung und der Grenzen der Haltbarkeit von Materialwahl und Technik würde dadurch gestört. Die Schadensdefinition erfolgt somit sowohl vom Werk aus (Materialverlust) wie auch vom Standpunkt des Betrachters (Einschätzung des Verlusts). Als universeller Grundsatz gilt das *Do-no-harm-Prinzip*,⁹³ welches in erster Linie Schäden durch Vernachlässigung zwingend vermeiden will. Die Interpretation des Materialverlustes ist im Kontext neuer künstlerischer Produktionsformen und der Ausweitung ethischer Normen auf globale kulturübergreifende Bewahrungsstrategien im individuellen Fall zu prüfen.

Kumulierend wirken die Faktoren, die die materielle Fragilität ausmachen, beim Gemälde *Tableau N: II* von Mondrian. Die Diskrepanz zwischen der Präzision der eigenhändigen Ausführung und der Selbstdarstellung des Künstlers sowie die überlagernden Altersspuren bilden eine Fülle an – auch am materiellen Werk ablesbaren – Informationen, die den Fundus bilden, der zum anhaltenden Interesse an der Rezeption von Mondrians Werk führt. Hinzu kommt die absolut authentische, zwar gealterte, aber nicht übermalte oder durch Restaurierung veränderte Oberflächenwirkung. Sie steigert zum einen das Singuläre, zum anderen lädt sie zur eingehenden Betrachtung der Oberfläche ein. Das Werk ist sehr verletzlich und erfordert aus meiner Sicht zwingend präventiven Schutz durch eine Verglasung, die wiederum die Wahrnehmung beeinträchtigt. Purist_innen der minimalen Konservierung der 1970er- und 1980er-Jahre hätten diese „Mumifizierungen“ gerne vermieden.⁹⁴ Sie wiesen ihnen ebenso wie dem grassierenden Ausstellungsbetrieb ikonoklastische Züge zu. Ihnen schwebte die gepflegte, hochkarätig bestückte, unverglaste Sammlungspräsentation mit guter Distanzsicherung und kontinuierlicher Anwesenheit wachsamer Aufsichten vor. Auch heute scheint eine solche, der Kontemplation verpflichtete Präsentation überaus verlockend. Die authentische, möglicherweise fragile Materialität liesse sich ohne Filter betrachten. Ein kostenintensives und ebenso nostalgisches Präsentationskonzept, bedenkt man das grosse Marketingaufkommen mit dem die Museen um Steigerung der Besucherzahlen und letztlich um die Legitimation ihrer Existenz kämpfen.

Ein zunehmend zu beobachtendes Phänomen ist das Bedürfnis der Museumsbesucher_innen, die Kunstwerke, die in ihrer materiellen Ausführung besonders, überraschend, überbordend oder filigran anmuten, zu berühren. Man hat den Eindruck, dass

93 Kapelouzou 2012, 180–182.

94 Schinzel 1977, 10.

die Farbe, als Material thematisiert, zur direkten Prüfung der Materialeigenschaften einlädt, manchmal bis zum Ermüdungsbruch und einer irreversiblen Schädigung. Möglicherweise sind es die Folgen der Abkehr von der musealen Regel, dass Werke grundsätzlich nicht berührt werden dürfen, hin zu einer explizit interaktiven Rolle der Besucher_innen als Akteure. Jedenfalls stellt dies neue Anforderungen an die Präsentation von Gemälden wie jenen von Klodin Erb. Die Materialfestigkeitsprüfung durch Fingereindrücke in die noch weichen Farbtaschen hätte wohl drastische Folgen.

Die Barrierereforderung wird durchlässiger und der Handlungsspielraum grösser. Vergleichbar mit der Akzeptanz der „Zerfallskunst“ sind neue Formen zu diskutieren, wie das Prekäre und Fragile – wenn als sinnstiftendes Merkmal identifiziert – mit Objektschutz vereinbart werden kann und wie man zulässt, dass Spuren der Fragilität dieser Werke sichtbar werden. Verantwortungslos ist lediglich das Ignorieren des Wissens um das Risiko, das sich nicht kümmern um die Schadensgefahr. Ganz im Sinn des erwähnten *Do-no-harm*-Prinzips.⁹⁵

Sinnvolle und effiziente Vorgehensweisen, Risiken möglichst systematisch zu identifizieren, sind breit etabliert. Die Frage der Übernahme von Verantwortung, die Entscheidungsabläufe und wie wir die Folgen der Schutzmassnahmen abwägen und gewichten, bleibt dabei ein noch weites und spannendes Diskussionsfeld, das weit über das museale Umfeld hinaus heute eine ausgesprochen hohe gesellschaftliche Relevanz erlangt hat.⁹⁶ In Museen und Sammlungen stellt das Bedürfnis und der Auftrag der Gesellschaft, die fragilen und präziösen Werke vor schädigenden Umgebungsfaktoren und vor Beschädigung durch Unachtsamkeit oder Vandalismus zu schützen sowie der ebenfalls formulierte Anspruch an eine möglichst authentische, dem Werk verpflichtete Präsentation, ein klassisches Dilemma dar. Die Verknüpfung der musealen Präsentation mit Veranstaltungen und grossen Besucherzahlen steht Begriffen wie Sorgfalt und kontemplative Intimität diametral entgegen. Neue Präsentationsformen implizieren innovative offene und interaktive Beziehungen zwischen Werk und Rezipient und hinterfragen zugleich tradierte, museale Prä-

95 Das *Do-no-harm*-Prinzip setzt bei der Verantwortung an, sich am Bewahrungsdiskurs zu beteiligen. Die Verantwortung, sich zu kümmern, konnte als universell gültiges Prinzip identifiziert werden, welches der kulturellen und regionalen Vielfalt genug Diskussions- und Handlungsspielraum gewährt. Vgl. Kapelouzou 2012.

96 Unter zahlreichen Publikationen zum Umgang unserer modernen Gesellschaft mit Risiken sei, nicht zuletzt wegen des vielsagenden Titels auf „Antifragilität: Anleitung für eine Welt, die wir nicht verstehen“ verwiesen, worin die systemimmanenten Schwachstellen unserer Gesellschaft und die für die Gesellschaft unmoralischen aber innerhalb des Systems akzeptierten Möglichkeiten Einzelner, daraus bereichernden Nutzen zu ziehen, thematisiert werden. Vgl. Taleb 2013.

sentationen, die auf der respektvollen Distanz zum Kunstwerk aufbauen. Der Künstler Thomas Hirschhorn stellt dieses museale Dilemma in den Kontext der zunehmend als fragil wahrgenommenen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Konstellationen. Er bezeichnet die Auseinandersetzung mit der Kunst auch als Kampf für eine universelle Existenzberechtigung des Prekären. Er sucht nach einer „[...] Logik, der ‚Nichtbeständigkeit‘ Form zu verleihen“⁹⁷ und führt sie ins Museum und in den öffentlichen Raum. Die Prekarität soll sich den heute zunehmenden Sicherheits- und Überwachungsanforderungen widersetzen können. Hirschhorns kämpferisches Plädoyer für die Existenz des Nichtbeständigen fordert im Vergleich zum auf das 18. Jahrhundert zurückgehenden Alterswert eine neue, interaktive Ausrichtung der Wertschätzung des Fragilen, die von gesellschaftlichen Themen ausgeht und sich zweifelsfrei von der Zerfallskunst der 1960er Jahre abgrenzen lässt. Es eröffnen sich neue Bezugsfelder zwischen Materialität und Beständigkeit, zwischen prekär und wertvoll, zwischen fragil und schützenswert. Die Wertschätzung fragiler Materialität, als historisch gewachsene kulturelle Wertekategorie, gewinnt an Relevanz und dient als Fundus und Reflexionsraum für neue Diskurse um Produktion, Präsentation und Erhaltung *nichtbeständiger* Kunst.

97 Raymond/Hirschhorn 2018, S. 84.