

Fragil umfasst ein breites Spektrum an Bedeutungen: Auf der einen Seite steht die *Zerbrechlichkeit* als Materialeigenschaft – die geringe Materialfestigkeit, die in der mangelnden Kohäsion und Scherfestigkeit begründet ist, oder die hohe Materialsprödigkeit, die bei mechanischer Belastung zu Deformation und Sprödbrechung führen kann. Auf der anderen Seite des Spektrums befinden sich im übertragenen Sinn *Schwäche* und *Vergänglichkeit*.¹ Der Duden schlägt zudem *zart*, *empfindlich* und *fein* vor. Synonymanfragen ergeben auch *Anmut* und *Zierlichkeit*. Es geht um nicht-stabile, verletzbare Konstitutionen, die zwischen prekär und zart und zwischen anmutig und schwach oszillieren. Im Alter erfahren wir mit der Fragilisierung einen allmählichen Verlust der physiologischen und sensomotorischen Fähigkeiten. Die Fragilität tritt ein, wenn die kritische Schwelle zur Schwäche erreicht ist. Global zeichnen sich negative Konnotationen des Fragilen im Kontext von Ökologie und Ökonomie, von Ausbeutung und Armut ab. Positive Konnotationen finden sich im filigran, präzise und kunstvoll gestalteten Handwerk bis hin zum kostbaren, seltenen und dafür besonders schützenswerten Artefakt. Es liegt auf der Hand, das *Fragile* bewegt sich zwischen affirmativen und verunsichernden oder gar beängstigenden Deutungen.

1 Fragil, Fragilität leitet sich von dem lat. *fragilis, fragilitas* ab. Die Wortbedeutung hat sich über die Jahrtausende wenig gewandelt – das Adjektiv *fragilis* bedeutet u.a. zerbrechlich, hinfällig, vergänglich, unbeständig, aber auch schwach. Dementsprechend hat das Substantiv *fragilitas* eine ähnliches Wortfeld: Zer- bzw. Gebrechlichkeit, Vergänglichkeit, Hinfälligkeit. Vgl. Georges 1995, Sp. 2832 (für das gesamte Buch gilt: Sp. für Spalte, Pos. für Positionen, wenn nicht vermerkt verweist die Nummer auf die Seitenzahl).

Wie verhält es sich mit den positiven Wertzuschreibungen im kulturellen Umfeld? Lassen sich affirmative Konnotationen, die das *Fragile* des Materials, dessen Eigenschaften, dessen Alterschwäche oder, positiv formuliert, dessen *Patina* angehen, in eindeutige Kontexte verorten? Gibt es inhaltliche Zuschreibungen, die als Referenzen für gesellschaftliche Bedeutungszuweisungen des Fragilen genutzt werden? Rezensionen von zeitgenössischen Kunstausstellungen thematisieren das Fragile als übergreifende Kategorie, die sowohl Materialität wie auch Prozess und Verweiskraft betreffende Deutungsebenen beinhaltet. Rezensionstitel wie „Fragilität und Vitalität des Seins“ oder „Fragile, offene Systeme“² verweisen auf Materialisierungsformen, die das Offene, das Prozessuale hervorheben und den Anspruch formulieren, dieses mit ihrer prekären und gleichsam unmittelbaren materiellen Präsenz zu vermitteln.

Andreas Reckwitz formulierte in dem 2017 erschienenen Buch *Die Gesellschaft der Singularitäten* den „starken spezifischen Kulturbegriff“, der sich von dem weiten, das gesamte kulturelle Feld abdeckenden schwachen Kulturbegriff abgrenze. Die Kultur im spezifischen Sinn definiere sich über Wertzuschreibung und beziehe sich auf Objekte, denen besondere Qualitäten zugewiesen werden. Reckwitz zeigt auf, dass genau die Objekte und Entitäten, die gesellschaftlich singularisiert werden und die Zuschreibung des Besonderen erhalten, im kulturellen Umfeld Wertzuschreibung erfahren. Reckwitz' überzeugende These führt ebenso vor, dass sich viele Phänomene unserer spätmodernen Gesellschaft über Umwertungsprozesse ableiten lassen, die auf unserer Wertschätzung des Singulären und des Authentischen basieren.³ Das Fragile, Brüchige ist immer singular. Es liegt im Vergleich zum Standardisierten und Rationalisierten am entgegengesetzten Ende der Skala und setzt sich somit deutlich davon ab. Es befindet sich in einem Zustand der Schweben und der Unsicherheit. Der Zustand der Schweben erfordert hohe Präzision, ist filigran und vergänglich.

Der Publikation liegt die These zugrunde, dass sich *das Fragile* zu einer eigenen Wertekategorie entwickelt hat, die unseren Blick auf die Kunstwerke und die Formulierung unseres Bewahrungsauftrags nachhaltig beeinflusst. Sie fragt nach dem historischen Kontext und nach den Motivationen, die unsere Aufmerksamkeit auf das Fragile gelenkt haben, und wie die Auseinandersetzung mit der Fragilität die Praxis und den Diskurs des musealen Bewahrens

2 Die Rezensionen beziehen sich auf das Werk von Peter Roesch beziehungsweise Sandrine Pelletier und sind beide 2017 im Kunstbulletin erschienen. Vgl. Holderregger 2017, 36, von Burg 2017, 61.

3 Reckwitz 2017, Pos. 1299–1619.

durchdringt. Meine langjährige Berufserfahrung als Restauratorin, in einer Disziplin, die ihr Berufsbild in Wissenschaft und Praxis kontinuierlich hinterfragt und revidiert, prägt die Fragestellung und den Blick darauf.

Aktuelle Publikationen zu Fragen, vor die uns die Erhaltung der zeitgenössischen Kunst und die Folgen ihrer Musealisierung stellen, haben in den letzten Jahren vermehrt das Rollenverständnis der Restaurator_innen aufgenommen und in einen breiten gesellschaftlichen Diskurs eingebunden. Das tradierte Bild der weiblichen, zeitreisenden und entrückten Geheimwissenschaftlerin weicht, gemäss Walter Grasskamps überspitzter, aber treffender und amüsanter Darstellung, dem einer „skrupulösen“ Wissenschaftlerin, bei der sich der Konflikt der Musealisierung von Werken „fragilen Zuschnitts“ zum eigentlichen Dilemma zuspitzt.⁴ Konkret diskutierte Grasskamp im erwähnten Kontext die restauratorische Sammlungsbetreuung von transitorisch angelegten oder aus unbeständigen Materialien bestehenden Werken von Dieter Roth, Andreas Slominski und Thomas Hirschhorn.⁵ Als „gravierend folgenreich für sein Kunstverständnis“ wertete der Autor seine Auseinandersetzung mit der sonst im musealen Kontext eher im Hintergrund agierenden Disziplin. Aus der Sicht der Restauratorin weist das im optimalen Fall dialogische Verhältnis der Künstlerproduktion und der Diskurse um die Erhaltung der Artefakte eine lange, ebenso fruchtbare wie konfliktvolle Tradition auf.

Thomas Hirschhorn wählt Materialien, die seine künstlerische Überzeugung spiegeln: Aktuelle konservatorische Einschätzungen zur Haltbarkeit von Materialien sind für ihn explizit keine Auswahlkriterien. Hirschhorn akzeptiert und begrüsst, dass über die Materialität Aspekte des Fragilen und Prekären in das Werk eingeschrieben werden. Der Künstler distanziert sich deutlich von Zuschreibungen, die sein Werk als vergängliche Kunst bezeichnen: „Mein Werk ist nicht vergänglich, es ist prekär.“⁶ Als Künstler habe er diese Frage beantwortet. Nun liege es am Museum, die Frage des Bewahrungsauftrages für die Sammlung zu klären.⁷ Thomas Hirschhorns pointierte Haltung ist nachvollziehbar. Er nimmt selbst seine Verantwortung als Künstler wahr und erwartet dies auch von der Institution Museum. Es liegt an ihr, dem Werk und der

4 Grasskamp 2016, Pos. 1519–1804.

5 Zu neuen Formen des Umgangs mit Kunstwerken aus unbeständigen Materialien vgl. auch das Tate Modern Projekt „Gallery of Lost Art“ (Tate o. J.).

6 „My work isn't ephemeral, its precarious“, Grün 2010.

7 Dies bestätigte Hirschhorn der Restauratorin Maïke Grün, die ein Erhaltungskonzept der Installation im Kontext des Ankaufes durch die Pinakothek der Moderne, München, konzipierte (Grün 2010, 231). Siehe auch Raymond/Hirschhorn 2018 und Bühler 2018.

Gesellschaft gegenüber sinnvolle Erhaltungskonzepte zu entwickeln, die der materiellen Fragilität gerecht werden und die disparaten Konnotationen des Prekären und Vergänglichen bewusst differenzieren. Allerdings schliessen sich dieser Aufgabe das kritische Hinterfragen der festgeschriebenen Konventionen des musealen Bewahrungsauftrags sowie ein offeneres Verständnis der Begriffe *Kunstwerk* und *Autorschaft* an. Grasskamps Votum zum „gravierend folgenreichen“ Einblick in das Arbeitsfeld der Restaurator_innen legt den Bedarf an intensivem Austausch zwischen allen Beteiligten sowie die aktive Beteiligung der Restaurator_innen an öffentlich geführten kunstwissenschaftlichen Diskussionen offen.

Die Kunstproduktion der 1960er-Jahre hatte auf die Fragen des musealen Bewahrens besonders nachhaltige Wirkung. Der spannungsvolle Diskurs der „Schokoladenkunst“ und des „intendierte[n] Zerfalls“ im Kontext der Fluxus-Bewegung hallt bis heute nach und wird mit neuen, der Musealisierung ebenso entgegenwirkenden Produktionen der zeitgenössischen Kunst weiter genährt. Es liegt somit auf der Hand, dass wir die materielle Fragilität von Kunstwerken, ihre Herleitung, Deutung und Bewertung im musealen Kontext in Diskursen erläutern, welche das Vergängliche und Prozessorientierte in der zeitgenössischen Kunst befragen. Die vorliegende Arbeit setzt jedoch bewusst andere Akzente und baut auf der historisch orientierten Perspektive auf. Der zeitliche Rahmen der Fragestellung umfasst das 20. Jahrhundert mit Schwerpunkten in den 1930er- und den 1970er-Jahren.

In diesem Zusammenhang erweist sich Heinz Althöfers Essay „Fragment und Ruine“ von 1977 als besonders fruchtbar.⁸ Althöfer wartete mit einer grossen Vielfalt an Verweisen zur Kulturgeschichte auf und zeigt deren Verbindung zur Kunstproduktion und den Bewahrungsstrategien der Zeit. Er stellte seinem Compendium der historischen und zeitgenössischen Variationsmöglichkeiten zu den künstlerischen Auseinandersetzungen mit Vergänglichkeit und Verfall den Wandel der Bedeutung der ästhetischen Qualität von „Fragment und Ruine“ zur Seite, der sich wiederum in der Geschichte der Bewahrungsstrategien niedergeschlagen hat.

Die gegenseitige Einflussnahme über rezeptionsästhetische und gesellschaftliche Themen und die durch steten Wandel geforderten *Restaurierungswissenschaften*, die an die aktuellen Themen anknüpfen und auch eigene Schwerpunkte einbringen, bilden den thematischen Rahmen der Fragestellung.

8 Althöfer 1977a.

Der im Titel verwendete Terminus der *Restaurierungswissenschaften* muss aus vielerlei Gründen erläutert werden. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, der Zeit der Grundlegung einer Theorie der Restaurierung, forderten Camillo Boito und Georg Dehio das „Konservieren, nicht Restaurieren“⁹. Der Leitsatz, ursprünglich als Korrektiv der interpretierenden und komplettierenden Praxis der Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts eingebracht, hat bis heute nachhaltige Wirkung. Es besteht allgemein Konsens darüber, dass das Bewahrende, allenfalls kurativ Konservierende, Vorrang hat vor der komplettierenden Restaurierungsmassnahme, die eher als Ausnahme denn als Regel verstanden wird. Die deutsche Berufsbezeichnung wurde dementsprechend in Konservator_in/Restaurator_in geändert, um dieser Grundhaltung gebührend Nachdruck zu verleihen.¹⁰ Aktuelle Diskurse zur Rolle der Konservierung/Restaurierung legen das Augenmerk neu vermehrt auf die Aufgabe der Vermittlung zwischen den Akteuren und Interessengruppen im Feld der Kulturgütererhaltung. Die Konservator_innen/Restaurator_innen erforschen die materiellen Bestandteile des Kunstwerks, ihre Untersuchungsmethoden sind per se interdisziplinär angelegt, da sie naturwissenschaftliche, technische und historische Disziplinen verbinden. Dies qualifiziert sie dafür, disziplinübergreifende Entscheidungsprozesse zu koordinieren und dabei die eigenen Ergebnisse in die Diskussion einzubringen. Die strikte Trennung der konservierenden und restaurierenden Massnahmen tritt zugunsten einer auf breiter Basis abgestützten, zielformulierenden Konzeption, die den Nutzungskontext miteinschliesst, in den Hintergrund. Der im Titel dieses Buches genannte Begriff der *Restaurierungswissenschaften* begründet sich aus dieser Haltung heraus. Er bündelt übergreifend sowohl erhaltende wie auch komplettierende Massnahmen und vermittelt das über den Begriff *Restaurierung* historisch tradierte Verständnis der Nähe zur Materialität sowie die daraus resultierende Methodenvielfalt. Zudem impliziert der Plural die gleichzeitige Gültigkeit verschiedener Konzepte, die von den Akteuren kontextabhängig und für eine spezifische Anwendung verhandelt werden.

Die Methodenwahl folgt dem interdisziplinären Anspruch, daher umfasst sie neben der Archivrecherche auch die Diskurs-

9 Dehio/Riegl 1988, Boito/Mérimée/Viollet-le-Duc 2013.

10 Das Begriffspaar Konservierung/Restaurierung steht für die kurativen Massnahmen zur Erhaltung (Konservierung) und für die restauratorischen Massnahmen, welche die teilweise Wiederherstellung beschädigter Teile beinhalten. Inhaltlich ist eine scharfe Trennung schwierig. Im englischen Sprachraum wird hauptsächlich der Terminus „Conservation“ als Überbegriff verwendet. Im vorliegenden Text wird mit Rücksichtnahme auf den Textfluss meist auf die Nennung des Begriffspaares verzichtet. Siehe Schädler-Saub/Weyer 2010, 3f.

analyse für die historischen (Kunstgeschichte und Geschichte der Restaurierung) und kulturtheoretischen Quellen. Die Archivrecherchen erfolgten in zwei traditionsreichen Restaurierungsinstituten mit internationaler Ausstrahlung, dem Doerner Institut, München, und dem Courtauld Institute in London. Die Ergebnisse wurden mit exemplarischen Fallstudien korreliert. Die untersuchten Werke stammen alle aus der Sammlung des Kunstmuseums Bern, zu der ich über meine Funktion als leitende Restauratorin seit vielen Jahren Zugang habe. Die Diskussion der Fallstudien gründet auf der empirischen und analytischen Datenerfassung. Die Auswahl der Fallstudien erfolgte nach thematischen Schwerpunkten und umfasst Werke von 1913 bis 2014. Im Fokus stehen dabei vier Phänomene, denen ich für die historisch orientierte Diskussion der Fragilität besondere Bedeutung beimesse. 1. Craquelé und Schwundrisse haben eine ästhetische Funktion im Kontext der Wertschätzung von Altersspuren und sie verweisen über die Art der Ausformung auf die Materialeigenschaften und die Maltechnik. 2. Individuell erzielte Farb- und Oberflächenwirkungen erweisen sich als äusserst fruchtbar, die künstlerisch motivierte Abwendung von bewährten Maltechniken zu thematisieren. 3. Materialveränderungen, die auf Experimente und die künstlerische Einbindung des klassischen technischen Fehlers und des produktiven Scheiterns zurückzuführen sind. 4. Materialmutationen, die fortschreiten und deren Ausgang offen bleibt. Wie lassen sie sich im Kontext der heute nach wie vor prominent diskutierten Zerfallskunst einordnen? ¹¹

Im Kapitel *Phänomene – Motivationen – Bewertungen* werden die Ergebnisse der Fallstudien im historischen und rezeptionsästhetischen Kontext diskutiert.

Auffallend und möglicherweise überraschend scheint hier die bewusste Eingrenzung auf Gemälde. Die Malerei, die als klassisches künstlerisches Medium tradierte Regelmäßigkeit und sorgfältige Aneignung technischer Vorgehensweisen geradezu verkörpert, eignet sich besonders dafür, das Spannungsfeld zwischen dem Prozesshaften und Statischen, zwischen dem Vergänglichen, dem Nichtbeständigen und dem Dauerhaften zu untersuchen. Wann und wie wird die Regelmäßigkeit gebrochen? Welche Motivationen lassen sich nachzeichnen? Welche Widersprüchlichkeiten ergeben

¹¹ Ein weites, zweifelsohne interessantes Feld, die gender-orientierte Diskussion fragiler Kunstwerke, deckt dieses Buch nicht ab. Würde man hier ansetzen wollen, müsste der Fokus verstärkt auf der materialesemantischen Ebene der fragilen Materialien liegen sowie der Produktionsprozesse, denen das Zerbrechliche inhärent ist. Bei den Fallbeispielen dieses Buches stehen Materialmutationen als vieldeutige, materiell und immateriell ausgebildete Zeichen im Vordergrund.

sich aus den künstlerischen Intentionen und der Eigengesetzlichkeit des Materials und wie werden sie im kulturellen Umfeld rezipiert? Welche Differenzierungen zeichnen sich für die Begriffe fragil, prekär und vergänglich ab? Die sich eröffnenden Anachronismen und Dissonanzen sollen neue Einsichten gewähren und der Vielfalt an Facetten, welche die zunehmende Relevanz der fragilen Materialität belegen, gerecht werden. Das Interesse an den Parallelen und Interaktionen der Entwicklung der Kunstproduktion und des musealen Bewahrungsanspruchs stellte eine zentrale Motivation für diese Arbeit dar.

Das Kapitel *Wertekategorien* verknüpft die Fallstudien mit historischen und kulturtheoretischen Recherchen. Die zunehmende Wertschätzung der materiellen Authentizität und die vorab thematisierten maltechnischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts sind bedeutsam für die Neubewertung der Fragilität. Begriffe wie der *Alterswert*, die *Patina* und die *Aura*, setzen deutliche Zeichen für das Interesse an der prozesshaften Qualität des Materials. Die heute akzeptierte dynamische Qualität der Wertezuschreibungen steigert die Akzeptanz und Verbreitung der Fragilität als Wertekategorie, die explizit das Prozesshafte beinhaltet.

Das Kapitel *Im Museum* diskutiert die Ergebnisse aus der Perspektive der Praxisanwendung in der Institution Museum. Pointierte Debatten, die über die fachliche Gemeinschaft hinaus als Skandale in die Öffentlichkeit gelangen, zeigen die gesellschaftliche Relevanz des Bewahrungsauftrages auf. Neue Tendenzen und Paradigmenwechsel, die für die Wertschätzung der Fragilität von Interesse sind, lassen sich hinsichtlich des Grundsatzes der *minimalen Konservierung* und der Folgekonzepte *Prävention* und *Risikomanagement* diskutieren. Die Verwendung des Begriffs *Fragilität* und seine Vereinnahmung durch die Restaurierung lässt sich in die 1950er Jahre datieren. Zunächst verwendete man *fragil* als beschreibende Bezeichnung, die mechanische Materialeigenschaften offenlegte. Interessant erweist sich die anschließende disziplinübergreifende inhaltliche Ausweitung des Begriffs: Er etablierte sich als kommunikatives Element zwischen den Interessengruppen und den Experten im Museum.

Der *Katalog* bildet den Kern der restauratorischen Forschungsarbeit. Die für die Fallstudien an den Kunstwerken erfasste Daten- und Bildsammlung dient zur Reflexion und als Grundlage der Diskursanalyse, an die sich die Diskussion weiterer Beispiele und die Auswertung der Archivadokumente anschließt. Die restau-

16 | ratorische Datenerfassung führt die Beobachtungen am Kunstwerk mit analytischen Informationen zusammen. Sie baut auf einer detaillierten Beschreibung und Bilddokumentation auf, die einer eigenen Systematik bedarf und mit dem übrigen Text über Verweise verknüpft wird.