Grenzen der Konservierung und Restaurierung von Gegenwartskunst

Autor(en): **Stebler, Willy**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **52 (2001)**

Heft 4: **Zeitgenössische Kunst : haltbar bis... = L'art contemporain à conserver jusqu'au... = L'arte contemporanea : conservabile fino al...**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-394190

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

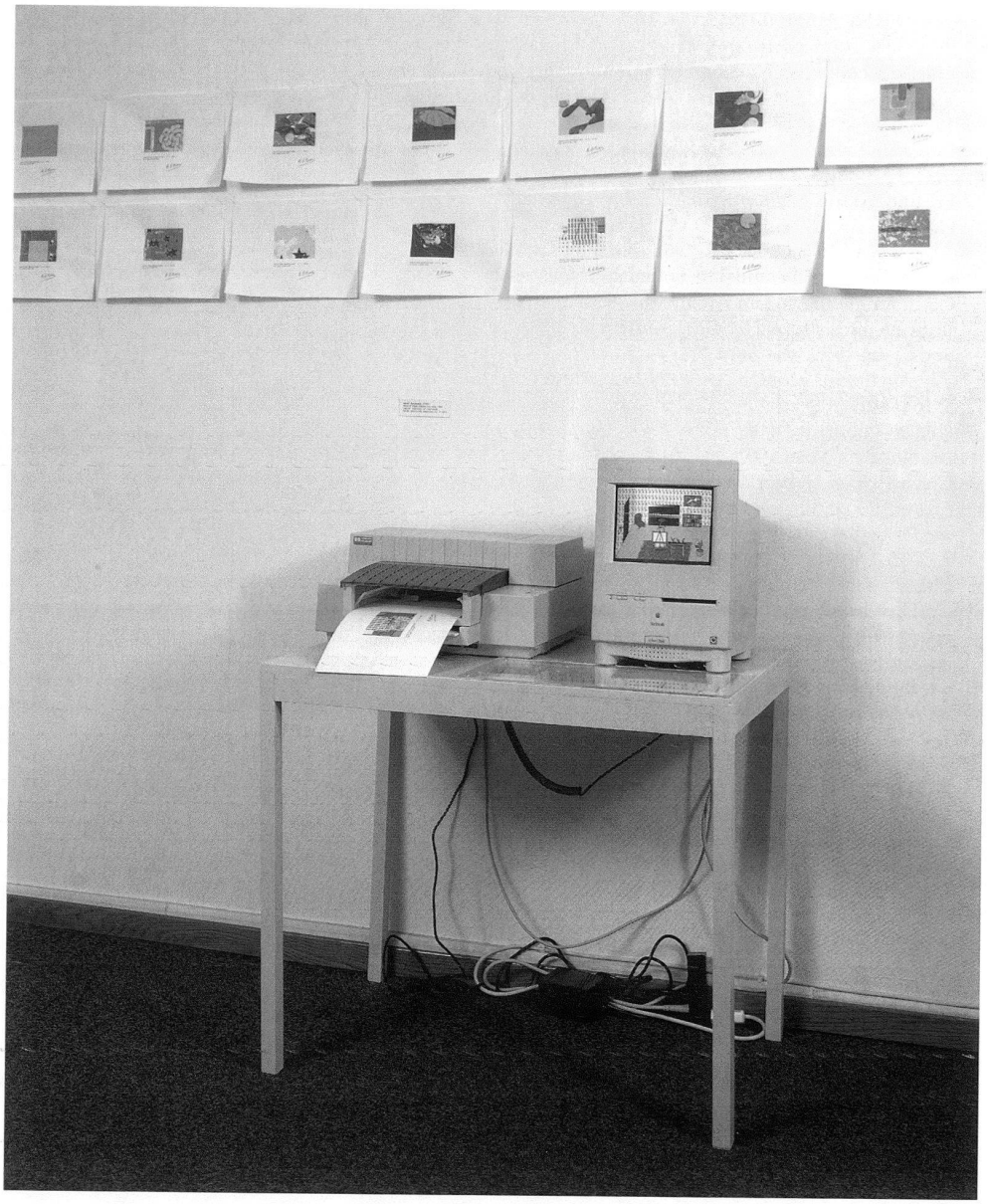
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Willy Stebler

Grenzen der Konservierung und Restaurierung von Gegenwartskunst



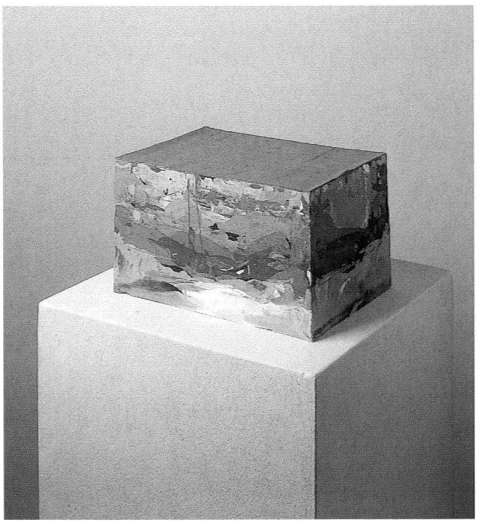
1 Hervé Graumann, Raoul B. Pictor cherche son style, 1993, Computerinstallation, Musée cantonal des beaux-arts, Sion.

Bis ins ausgehende 19. Jahrhundert bedienten sich bildende Künstler und Künstlerinnen in der Regel einer beschränkten Palette von Werkstoffen und Techniken, die in mehrjährigen Atelieraufenthalten gründlich erlernt und mit seltenen Neuerungen von Generation zu Generation tradiert wurden. Deren meisterhafte Beherrschung war nicht nur Voraussetzung für einen möglichst virtuosen Einsatz in Bezug auf den künstlerischen Ausdruck, sondern auch für die korrekte Anwendung von Techniken und Materialien, denn Dauerhaftigkeit stellte damals eines der Qualitätsmerkmale dar. Die Kunstschaffenden selbst waren somit die erste verantwortliche Instanz für die Erhaltung ihrer Werke.[1]

Diese Situation hat sich heute grundlegend verändert, wie beispielsweise ein Vergleich mit dem manieristischen Künstler Giuseppe Arcimboldo (1527–1593) verdeutlicht. Arcimboldo malte menschliche Porträts, die er aus Blumen, Gemüse, Tieren, Büchern und dergleichen zusammensetzte, und er variierte das Thema, fasziniert vom Spiel mit den Formen alltäglicher Dinge, in zahlreichen Versionen. Die Visualisierung liegt in Form von Gemälden vor, von welchen jedes einzelne autonom die Idee repräsentiert und als solches erhalten werden kann und will. Ein Künstler unserer Zeit wäre hingegen nicht mehr allein auf die malerische Darstellung der gegenständlichen Elemente beschränkt, welche in ihrer Anordnung das menschliche Abbild ergeben. Er würde zur bildnerischen Umsetzung derselben Idee vielleicht echtes Gemüse oder künstliche Imitationen davon verwenden, plastisch zusammenfügen oder dem Gemälde applizieren, wobei ihn möglicherweise sogar Aspekte wie Verrottungserscheinungen interessieren könnten. Denkbar wäre ebenso, dass er für Ausstellungen jedes Mal neue, ephemere Objekte ausführt oder mit Happenings oder mittels neuer Medien wie Video und Computer gänzlich auf eine Vergegenständlichung verzichtet.

Veränderte Bedingungen

Für die Konservierung und Restaurierung bieten der inhärente Anspruch auf Erhaltung sowie die mehr oder weniger bekannten Techniken und Materialeigenschaften der älteren Kunst eine relativ sichere Ausgangslage. Das Original liegt in materialisierter Form als Kunstobjekt vor, die Erhaltung des Originals bedeutet demzufolge, vereinfacht ausgedrückt, die Konservierung dieses Objekts. Die Kunst des 20. Jahrhunderts stellt in dieser Hinsicht völlig neue Bedingungen. Die Experimentierfreude und die damit verbundene Abkehr von traditionellen Werkstoffen haben eine inflationäre Anwendung von Materialien ausgelöst, welche allen erdenklichen und kunstfremden Bereichen entlehnt sein können und oft in unverträglicher Kombination oder ungeachtet ihrer Haltbarkeit eingesetzt werden. Die Motivation bei der Auswahl der Materialien ist unterschiedlich und erfolgt etwa auf Grund der Eigenschaft als Träger einer bestimmten individuellen Bedeutung innerhalb des Kunstwerkes, aus Kostengründen, wegen der schnellen und einfachen Verarbeitbarkeit oder einer zufälligen Verfügbarkeit. Dabei spielt Dauerhaftigkeit meist eine höchstens sekundäre Rolle, etwa zu Gunsten von Unmittelbarkeit und Expressivität. Die Grenzen zwischen den traditionellen Kunstgattungen sowie zwischen bildender und aufgeführter,



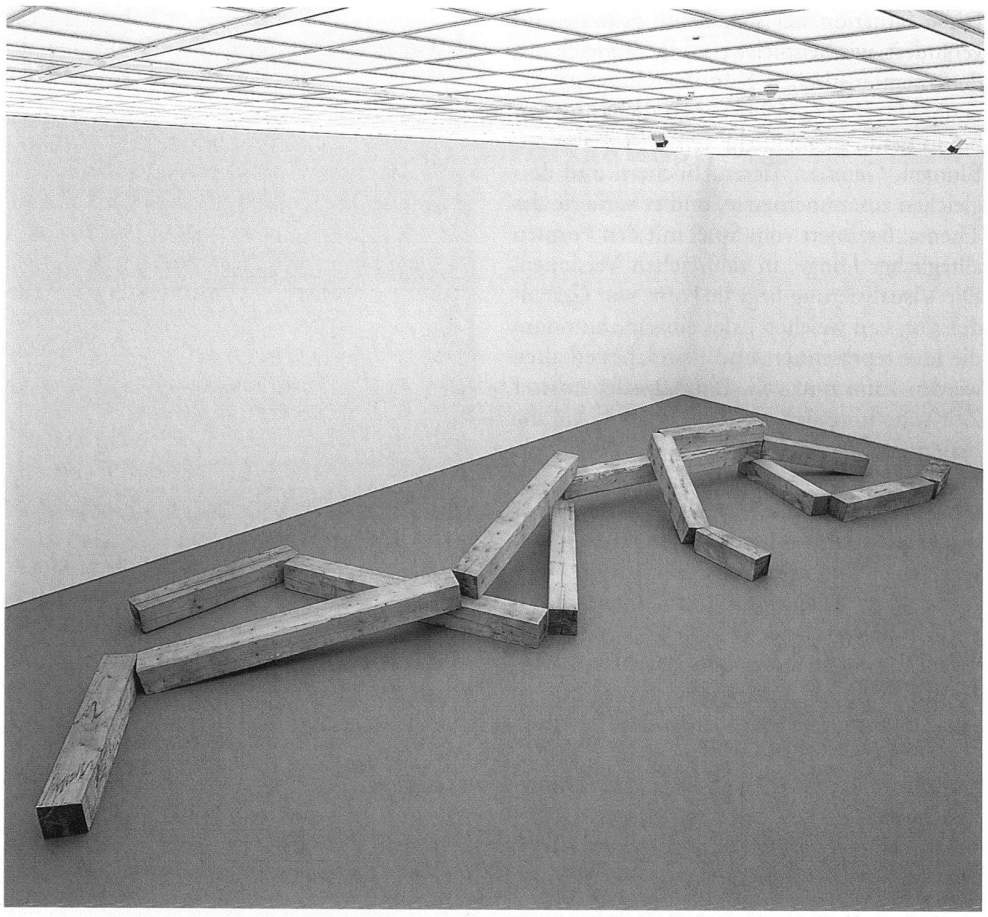
2 Stefan Gritsch, Ohne Titel, 1993–94, Acryl, 12,3 × 22 × 16 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau.

momentgebundener Kunst werden zunehmend verwischt; man denke etwa an Performances, Installationen oder elektronische Medien. Bei der Computerinstallation des Schweizer Künstlers Hervé Graumann *Raoul B. Pictor cherche son style* (1993; Abb. 1) beispielsweise kann am Monitor verfolgt werden, wie sich ein virtueller Maler in seinem Atelier bewegt und Bilder malt. Von den jeweils entstehenden Gemälden ist immer nur die Rückseite zu sehen, bis Raoul entscheidet, dass eines fertig ist, und er über den Printer einen realen Ausdruck davon freigibt. Dabei bilden alle Elemente – Computerprogramm, Geräte und die vom virtuellen Maler produzierten Bildausdrucke – eine aufeinander abgestimmte Einheit, welcher Momente der bildenden sowie der aufgeführten Kunst innewohnen.

Ein anderes Beispiel sind die Farbblöcke des Schweizers Stefan Gritsch, der gewissermassen plastische Objekte «malt», indem er Acrylfarbe in unzähligen Schichtüberlagerungen zu dreidimensionalen Körpern aufbaut (Abb. 2). Das Farbmaterial erlangt gleich in zweifacher Hinsicht einen neuen, autonomen Stellenwert: durch seine Befreiung vom Bildträger wie durch die Loslösung von seiner Zweckbestimmung in der Malerei.

Verhaften an Vertrautem

Die neuen Ansprüche der jüngeren Kunst erfordern von allen für die Erhaltung Mitverantwortlichen eine neue und offene Haltung. Dass dies nicht immer leicht fällt und sich selbst bei Fachleuten schon mal ein Rückgriff auf Altvertrautes einschleichen kann, illustriert der Videokünstler Bill Viola mit einer Anekdote, die er anlässlich der Ausstellung seiner Videoinstallation *The Sleep of Reason* (1988) erlebt hat.[2] Die Arbeit besteht aus einer billigen Holzkommode, einer Blumenvase, einer Digitaluhr sowie einem Monitor und aufwän-



3 Markus Raetz, MIMI, 1981, Kiefernholzbalken, 1200 × 300 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau.

digen Geräten zum Abspielen der Videodisk. Nach Anlieferung und Auspacken der Kisten wurde die Kommode sofort fachmännisch und mit weissen Handschuhen nach Kratzern und anderen Schäden abgesucht, während die technische Ausrüstung trotz weit höherem Materialwert weder beachtet noch in ihren Funktionen getestet wurde. Darin widerspiegelt sich die Unsicherheit gegenüber elektronischen Medien und ein Festhalten an den eher konventionell konservierbaren, gegenständlichen Komponenten einer Installation.

Auch die zu den heikelsten Werkgruppen gehörenden Fotoarbeiten werden weniger geschützt transportiert und ausgestellt als etwa Gemälde, was auf den über lange Zeit hauptsächlich dokumentarischen Charakter von Fotografien zurückgeführt werden kann.

Kunstobjekte repräsentieren häufig hohe Investitions- und Prestigewerte und sind sogar dann einem Anspruch seitens öffentlicher und privater Sammler sowie des Kunsthandels auf (Wert-) Erhaltung unterworfen, wenn dies ihrem künstlerischen Gehalt zuwiderläuft. Selbst Kunstschaffende erliegen gelegentlich einem konventionelleren Bild ihres Standes als ihre Werke vermuten lassen könnten und beanspruchen bisweilen eine restauratorische Konservierung für Objekte, welche sie nie als dauerhaft konzipiert haben. Konservatoren-Restauratoren sind dabei oftmals mit einer traditionellen Auffassung ihres Berufes konfrontiert, allerdings nicht ohne Mitschuld aus eigenen Reihen, denn wie liessen sich sonst all die übermalten Yves Kleins, Mark Rothkos oder Barnett Newmans erklären?

Inhaltliche Veränderungen und restauratorische Recherche

Die Intention des Künstlers, seine Beweggründe bei der Wahl der Ausdrucksmittel und Materialien sowie deren Stellung im Kunstwerk selbst bestimmen massgeblich jedes Konservierungskonzept. Dies gilt genauso für ältere Kunst, neu ist aber die Bandbreite dessen, was diesbezüglich in der Gegenwartskunst anzutreffen ist. Gesicherte Informationen darüber liegen zudem selten vor.

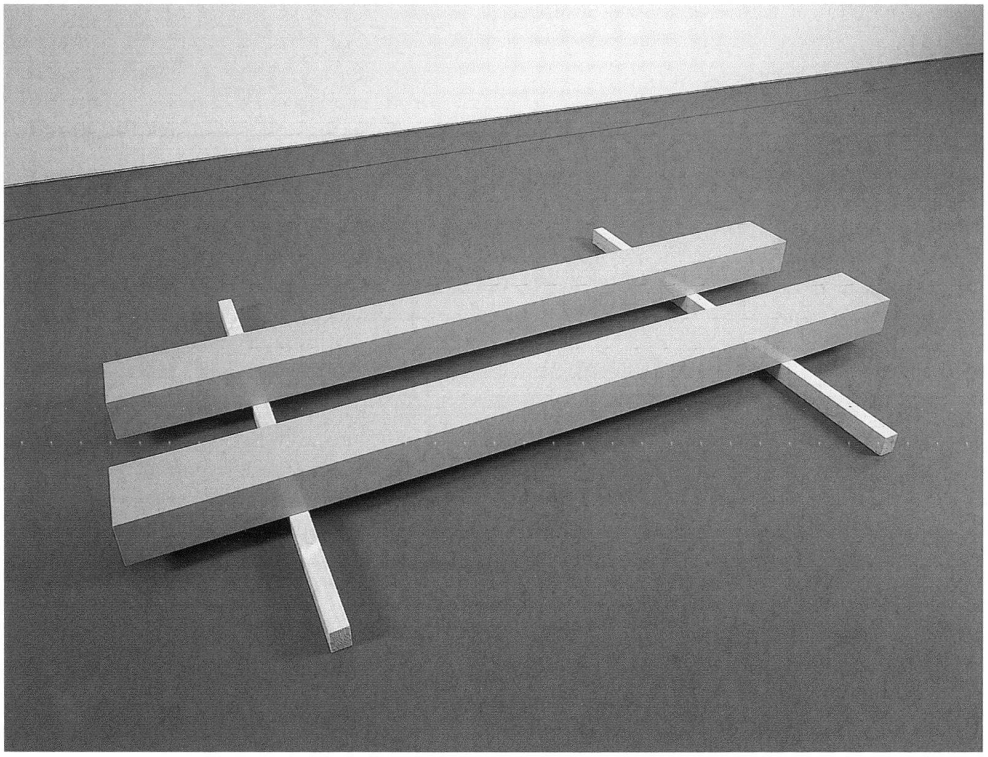
Bei der Rauminstallation *MIMI* von 1981 zum Beispiel (Abb. 3), in der schwere Holzbalken zu einer riesigen liegenden Figur zusammengefügt sind, schliesst der Künstler Markus Raetz gegebenenfalls nicht aus, dass einzelne Balken ersetzt werden, sollte sich deren Konservierung als zu aufwändig erweisen.[3] Das Auswechseln von Einzelteilen – in der traditionellen Kunst undenkbar – kommt heute für viele Künstler in Frage. Durch den Wegfall

einer einigermassen sicheren Ausgangslage bei der Konservierung und Restaurierung und durch das häufige Fehlen verlässlicher Angaben zu Materialien und ideellem Gehalt eines Werkes sind in jedem Fall als erstes die spezifischen Komponenten und Aspekte der Originalität und Authentizität eines Werks sorgfältig zu ermitteln und die Verträglichkeit eines eventuellen Eingriffs mit der künstlerischen Intention abzuklären. Sofern der Künstler noch lebt, bietet sich das direkte Gespräch an, ergänzend sind Auskünfte in der Fachliteratur, bei Nachlassverwaltern oder anderen spezialisierten Personen zu suchen. Schon seit einiger Zeit werden von verschiedenen kunsttechnologischen Institutionen und Restauratoren Initiativen ergriffen, Primärdaten durch systematische Künstlerbefragungen zu erhalten und zu sammeln. In publizierter Form liegt zum Beispiel das von Erich Gantzert-Castrillo 1968 begonnene *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*[4] vor; in der Schweiz sind die Ergebnisse einer breiten Umfrage von 1979 im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft archiviert. Jüngste Bestrebungen in dieser Richtung, mit dem Ziel einer internationalen Vernetzung, gehen von Holland aus.[5]

Solche Informationspools sind durchaus hilfreich, doch archivierte Primärdaten allein reichen als Entscheidungsbasis nicht aus. Einerseits können einem Kunstwerk durch seine Geschichte zusätzliche, ursprünglich nicht vorgesehene Inhalte anhaften, andererseits kann die künstlerische Haltung zur Konservierung und Restaurierung in jedem konkreten Fall unterschiedlich und unter anderem von der Schadensursache abhängig sein. Anselm Stalder zum Beispiel empfindet Schäden dann als restaurierbar, wenn sie unbeabsichtigt durch einen Unfall oder ungewollte Veränderungen eingetreten sind. Ausgeschlossen ist dies für ihn hingegen, sollte es sich um Folgen eines Attentats handeln. Ein solches würde er als Angriff auf sich selbst erleben und eine Beseitigung der Spuren einer psychischen Verdrängung gleichsetzen.[6]

Technische und methodische Grenzen

Resultiert aus der vorausgehenden Recherche, dass eine Konservierung oder Restaurierung mit der künstlerischen Intention des Werkes vereinbar und zur Wahrung seiner Authentizität erforderlich ist, stellt sich die Frage nach der Art und dem minimal notwendigen Ausmass der Intervention. Dabei ergeben sich für den Restaurator neuerlich Probleme, wenn er mit Gefügen aus zweckfremden Materialien konfrontiert ist, bei deren Entwicklung eine viel kurzfristigere Haltbarkeit und Funktionserfüllung zu Grunde gelegt wurde, als die Anwendung in Kunstwerken dies erfordern könnte. Untersuchungen zu deren langfristigem Alterungsverhalten liegen kaum vor und präzise Auskünfte zur Zusammensetzung sind nur schwer erhältlich. Bei der Behandlung bislang unbekannter und vielfältiger Schadensbilder fehlen vielfach konservatorische Methoden und Erfahrung. Die Grenzen des technisch Mach-



4 Adrian Schiess, Ohne Titel, 1988, Autolack auf Holz, 15 × 25 × 280 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau.

baren sind schnell erreicht, wenn etwa irreversible Farbveränderungen zu einschneidenden Sinnverschiebungen führen oder Schaumstoffobjekte durch fortgeschrittene Abbauprozesse ihre Festigkeit verlieren und zu Puder zerfallen.

Die Problematik der Konservierung jüngerer Kunst lässt sich nicht nur an Fallbeispielen aus den Bereichen Eat-Art oder Fluxus darlegen, wie sie gerne und als spektakuläre Kuriositäten von den Medien aufgegriffen werden. Hier ist Verfall oft programmatisch und eine aktive Erhaltung eigentlich gar nicht gewollt. Auch Kunstwerke aber, welche bezüglich Inhalten und Werkstoffen weniger exotisch sind oder gar konventionelle Züge aufweisen, können in der restauratorischen Praxis durch spezifische Charakteristika kaum lösbare Probleme stellen.

Monochrome oder auf wenige einheitliche Farbflächen reduzierte Gemälde leben in erster Linie von ihrer Stofflichkeit, der Farbwirkung, der Subtilität des Auftrags und der Oberflächenbeschaffenheit. Manchmal werden derart perfekte Oberflächen angestrebt, dass, wie bei den Farbtafeln von Adrian Schiess (Abb. 4), keine Spuren einer Bearbeitung und somit der künstlerischen Hand mehr auszumachen sind. Analog zur Abnahme des formalen Gehalts steigt das Potential zur Beeinträchtigung der ästhetischen Integrität selbst bei geringsten Beschädigungen – die Schadenstoleranz ist extrem niedrig bei gleichzeitig höchster Empfindlichkeit. Wo selbst feinste Berührungen oder geringste Einwirkungen fremder Stoffe folgenschwere Schäden hervorrufen können, versagen in der Regel die herkömmlichen Restaurierungstechniken. Retuschen befriedigen hier selten, weil sie zwangsläufig mit dem Einbringen neuer Materialien verbunden sind. Oder wie sind etwa mager gebundene, ungeschützte Malschichten auch nur zu entstauben, ohne Spuren zu hinterlassen? Wie ist gar ein Bleistiftstrich auf einem monochromen Gemälde zu entfernen, ohne neue mechanische Schäden hervorzurufen? Bestenfalls lässt sich die optische Störung reduzieren, wobei die Gefahr besteht, dass das zu behebende Schadensbild durch ein neues ersetzt wird – wegen der Verunklärung der Ursache vielleicht mit noch schlimmeren Auswirkungen. Jüngste Versuche mit neuen Methoden zur berührungsfreien Entfernung von Fremdstoffen, unter anderem mit Hilfe von atomarem Sauerstoff,[7] erwecken zwar teilweise Hoffnung, doch sind solche Verfahren erst noch in der Entwicklung.

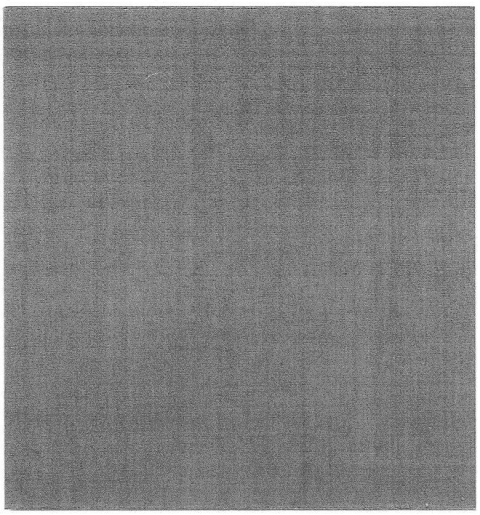
Eine Übermalung durch Dritte, wie sie bis in die jüngste Vergangenheit zuweilen vorkommt, ist auch dann ethisch zweifelhaft und methodisch fragwürdig, wenn von Künstlern im Wissen um die Empfindlichkeit der eigenen Arbeiten eine generelle Autorisierung dafür vorliegt. Selbst bei der Verwendung originaler Pigmentmischungen, wie sie etwa für die blauen monochromen Gemälde von Yves Klein aus dessen Nachlass noch vorhanden sind, lässt sich die authentische Oberfläche und Farbwirkung kaum wiederherstellen. Schon der Untergrund, welcher nebst Bindemittel und Applikationsverfahren die optische Erscheinung einer Farbschicht wesentlich beeinflusst, zeigt bei einer Übermalung völlig andere Eigenschaften als die Grundierung des Originals.

Zwei weitere Beispiele mögen hier die Bandbreite der Probleme bei der Konservierung und Restaurierung von zeitgenössischer Kunst andeuten: Die Schweizer Malerin Pia Fries arbeitet mit sehr pastosen Ölfarben, die sie in Schichten von bis zu mehreren Zentimetern Dicke auf den weiss grundierten Träger aufbringt, teils ineinander zieht oder auch wieder übermalt (Abb. 5). Sie erreicht dadurch eine hohe Expressivität des Farbmaterials. Das konservatorische Problem ist allerdings, dass die Farbe nur an der Oberfläche trocknet und eine wenige Millimeter dicke Haut bildet, welche, wie eine Farbtube, die eingeschlossene Masse am Durchtrocknen hindert. Als anlässlich einer Ausstellung ein Besucher die Festigkeit der Farbe an einem solchen Gemälde testen wollte, hat er mit seinem Finger die trockene Schicht durchbrochen und ein ziemlich grosses Loch mit erheblichen Verformungen der inneren, zähflüssigen Masse verursacht. Nach Rücksprache mit der Künstlerin sollte der Schaden restauriert werden. Die Schwierigkeiten bei der Rückformung des Farbteigs, der Ausrichtung der darauf «schwimmenden»

5 Pia Fries, dadens, 1995–96, Öl auf Holz, 88 × 108 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau.

trockenen Schollen sowie der Ergänzung von Fehlstellen auf sozusagen flüssigem Untergrund bedürfen wohl keiner näheren Erläuterung.

Ein Gemälde von Stefan Gritsch wiederum besteht aus einem Raster von horizontalen und vertikalen, mehr oder weniger verfliessenden Farblinien, ausgeführt mit Ölwachsfarben auf Leinwand (Abb. 6). Ein dicker Überzug aus einer Mischung von Lein- und Mohnöl verleiht dem Gemälde seine spezielle Oberflächenwirkung durch einen starken, homogenen Glanz, der von dem hohen Anteil an nichttrocknendem Mohnöl herrührt. Diese Materialeigenschaft, welche für den ästhetischen Effekt erwünscht war, erweist sich bei der Erhaltung und beim Handling als äusserst nachteilig, weil das 1994 entstandene Gemälde sehr klebrig bleibt. Die unteren Farbschichten sind dadurch völlig durchweicht, sodass schon bei einem Fingerabdruck die Farbe lokal ineinander gedrückt und verschoben wurde. Obwohl sich der Oberflächenglanz durch das Verfliessen des Firnisses innert kurzer Zeit regenerierte, blieb der im strengen Linienraster störende Fleck in der Malschicht bestehen. Eine Retusche auf der klebrigen Schicht erwies sich nach mehreren Versuchen als kaum durchführbar; eine befriedigende Restaurierungsmethode konnte bis heute nicht gefunden werden.



6 Stefan Gritsch, Ohne Titel, 1994, Ölwachsfarbe auf Leinwand, 100 × 100 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau.

Einbezug der Künstler

Viele Kunstschaffende nehmen auch in der jüngeren Kunst ihre Mitverantwortung bei der Erhaltung ihrer Werke wahr, allerdings hat sie sich immer mehr sozusagen in die «Nachpflege» verlagert. Eine Aussage von Ad Reinhardt aus dem Jahr 1960 bringt dies beispielhaft zum Ausdruck: «Das Gemälde verlässt das Atelier als ein puristischer, nichtgegenständlicher Kunstgegenstand, kehrt zurück als Zeugnis alltäglicher [...] Erfahrung (‹gelegentliche› Flecken, Verunstaltungen, Hand-Spuren, Zufalls-‹Happenings›, Kratzer) und wird von neuem gemalt, restauriert zu einem neuen Gemälde, das auf dieselbe alte Art und Weise gemalt ist [...]».[8] Dahinter ist die Haltung erkennbar, dass Kunstwerke gewissermassen an ihren Urheber gebunden bleiben, denn eine solche Überarbeitung kann nur durch dessen Hand erfolgen, weil dabei eine neue Version des alten Originals entsteht.

Die meisten Kunstschaffenden möchten bei einer Restaurierung informiert werden und bieten ihre Mitarbeit an, die von einer Beurteilung von Schäden bis hin zur Durchführung eigener Massnahmen führen kann. Diese Bereitschaft ist unbedingt entgegenzunehmen, doch müssen alle Beteiligten gemeinsam über eventuelle Eingriffe des Künstlers oder der Künstlerin und deren Art und Ausmass entscheiden; die Verantwortung darf nicht allein den Kunstschaffenden als subjektiv mit dem Werk Verbundene angelastet werden. Nachdem jüngst bei einigen monochrom blauen Gemälden von Rudolf de Crignis (Abb. 7) Kratzer und Wischspuren festgestellt wurden, haben sich Künstler, Restaurator und Verantwortliche der betroffenen Sammlungen nach einer gemeinsamen Besprechung darauf geeinigt, dass de Crignis eine zuvor klar definierte Behandlung der gesamten Oberfläche selbst vornimmt. In einem anderen Fall führte das Gespräch mit dem Künstler zu einer Lösung, bei der weder er noch der Restaurator die Arbeit ausführte: Die zur Aufstellung im Freien konzipierte Plastik *Grosser Tropf* von Herbert Distel (1968; Abb. 8) wies durch Wettereinflüsse entstandene Risse in der glasfaserarmierten Polyesterschale auf, welche die Stabilität empfindlich schwächten. Als sie schliesslich – wohl durch einen Vandalenakt – umkippte, brach sie auseinander, und einzelne Teile wurden herausgerissen. Distel war an der Restaurierung dieser als Prototyp für eine Werkserie entstandenen Plastik sehr gelegen und wollte, dass sie wieder im Freien aufgestellt werden konnte. Dies bedeutete die vollständige Wiederherstellung der Struktur und Stabilität sowie einer intakten Oberfläche der Polyurethanfarbe. Mit herkömmlichen Restaurierungstechniken war dieses Ziel nicht zu erreichen, weshalb zur Ausführung der Arbeiten gemäss einem zuvor festgelegten Konzept ein Kunststofftechniker beigezogen wurde.

Dokumentation

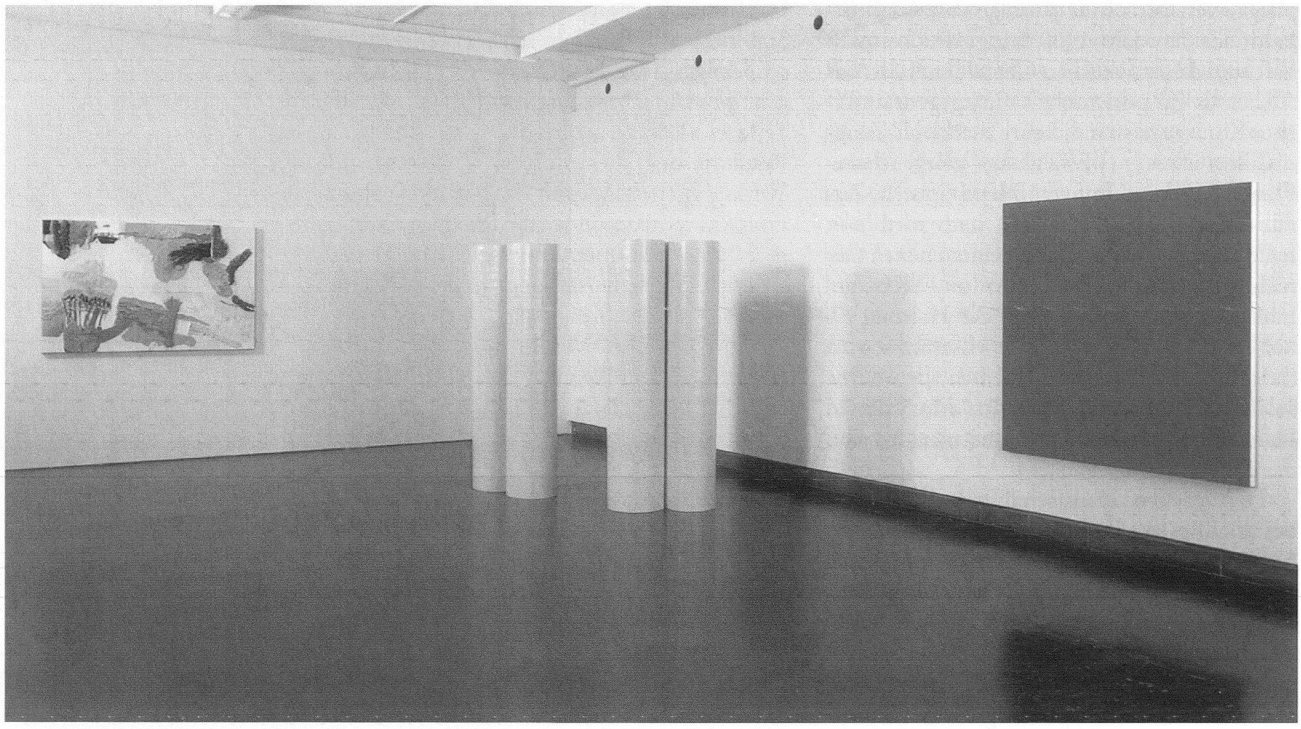
Vor dem Hintergrund der oft sehr beschränkten restauratorischen Interventionsmöglichkeiten im Schadensfall sind neue Konservierungsstrategien gefordert, bei denen Dokumentation und Prävention besonders wichtig sind. Bereits

beim Ankauf müssen beim Künstler präzise Auskünfte erfragt und in die Werkdokumentation aufgenommen werden. Dies kann die individuelle Bedeutung des Materials, die Meinung zur Erhaltung oder Austauschbarkeit von Bestandteilen sowie Produktbezeichnungen und Nennung des Herstellers, beim Entstehungsprozess beteiligter Firmen oder auch Rezepturen eigener Mischungen umfassen. Installationen sind mit Plänen und Skizzen zu dokumentieren und mit detaillierten Informationen zu Umgebungsbedingungen oder architektonischen Voraussetzungen zu ergänzen. Bei elektronischen Medien sind neben Angaben zu Programmen und Formaten der Datenträger auch Faktoren wie Lautstärke, Ablaufgeschwindigkeit und technische Ausrüstung aufzunehmen. Unter Umständen sind Ersatzteile zu besorgen, etwa für Motoren kinetischer Objekte, Leuchtstoffröhren, Geräte und dergleichen. Wegen der Kurzlebigkeit von Rechnergenerationen bemüht sich beispielsweise Hervé Graumann selbst um eine Reserve von identischen Computern für seine Installationen[9]. Im Weiteren sind rechtliche Vereinbarungen zu treffen, etwa bezüglich des Umkopierens von Videobändern und digitalen Medien oder der Fertigung von Ausstellungskopien, wie dies etwa Bruce Naumann für seine Neonobjekte unter bestimmten Bedingungen erlaubt.

Vorbeugung

Die engen Grenzen der Restaurierbarkeit verleihen der Vermeidung von Schäden, das heisst der präventiven Konservierung, ein noch stärkeres Gewicht als bis anhin. An der Tate Gallery in London wird beispielsweise vor jedem Ankauf ein Bericht über den aktuellen Zustand und ein spezifisches konservatorisches Anforderungsprofil für Lagerung, Transport und Pflege eines Werks erstellt.[10] Fotografische oder filmische Arbeiten müssen kühl und trocken aufbewahrt werden; bei Gummi und bei verschiedenen Kunststofftypen lassen sich Zerfallsprozesse durch belastungsfreie Lagerung im Dunkeln und in sauerstofffreier Atmosphäre[11] bedeutend reduzieren. Die auf herkömmliche Werkstoffgruppen ausgerichteten Richtlinien für Lagerungsbedingungen können hier nicht mehr genügen, vielmehr sind Depots in verschiedene, materialgerecht konditionierte Abschnitte zu unterteilen. Gerade beim Schaffen adäquater Konditionen eröffnen sich aber häufig Schwierigkeiten, und die Realisierung scheitert vielfach an mangelnden finanziellen Mitteln und fehlendem Raumangebot. Auch in der Ausstellung (Abb. 8) unterliegen Schutzmassnahmen bisweilen Präsentationswünschen oder schliessen sich wegen zu starker ästhetischer Konkurrenz oder Widersprüchen zum Werkinhalt aus, wie dies unter anderem bei Tastobjekten der Fall sein kann.

Transporte bergen auf Grund einer hohen mechanischen Belastung sowie wiederholten, teils abrupten klimatischen Veränderungen mitunter die höchsten Gefahren für alle Kunstwerke. Das Schadensrisiko kann neben äusserster Sorgfalt und hoher Professionalität aller Beteiligten nur durch eine angemessene Ver-



7 Aargauer Kunsthaus Aarau, '99 respektive '59. Rücksicht auf 40 Jahre Kunst in der Schweiz, 1999, Raumaufnahme aus der Ausstellung mit Werken von Pia Fries, Renée Levi, Rudolf de Crignis.

packung herabgesetzt werden. Gerade hier ist jedoch aus Kostengründen oft die Beschränkung auf ein Minimum verlangt, wenngleich die zunehmende Konkurrenz unter ausstellenden Institutionen sowie die Forderung nach mehr Eigenwirtschaftlichkeit zu gesteigerter Ausstellungsaktivität mit entsprechend häufigeren Transporten und höherem Schadenspotential zwingen. Die beschränkten Budgets, mit denen Museen haushalten müssen, verweisen konservatorische Belange auf die hinteren Ränge der Prioritätenliste, und zweckgebundene Sponsorengelder sind mangels öffentlichkeitswirksamem Auftreten kaum dafür zu finden. Damit sei auch ein gesellschaftlicher Aspekt in der Problematik der Kunsterhaltung gestreift.

Die Schwierigkeiten bei der Erhaltung zeitgenössischer Kunst sind, dies haben die Ausführungen gezeigt, sowohl inhaltlicher als auch materieller Natur. Die Dauerhaftigkeit ist der Kraft des Werkausdrucks untergeordnet, die ikonologische Bedeutung von Materialien und selbst von Arbeitsprozessen ist sehr individuell determiniert. Die Gegenwartskunst wird nicht mehr nur durch autonome Objekte repräsentiert, und zudem werden die verschiedensten Materialien und Gegenstände verwendet, deren Zusammensetzung und Alterungsverhalten auf Grund ihrer Vielzahl kaum zu analysieren ist.[12] Neue Anforderungen an die Konservierung und die grosse Materialvielfalt drängen nach einer vertieften konservatorischen Forschung und Recherche sowie einer Neuausrichtung und Vernetzung der Dokumentation. Die Komplexität der Aufgabe bedeutet für alle betroffenen Verantwortungsbereiche, sich von Zeiten des Alleingangs zu verabschieden und eine echte Partnerschaft zwischen Kunstschaffenden, Restauratoren und Kuratoren genauso wie eine intensive und offene Zusammenarbeit mit spezialisierten Fachleuten aus Gebieten wie Naturwissenschaft, Industrie, Informatik und Elektronik zu pflegen.

8 Herbert Distel, Grosser Tropf, 1968, Polyester und Polyurethanlack, 440 × 140 × 140 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau.

Zusammenfassung

Die vielschichtige Problematik der Erhaltung zeitgenössischer Kunst stellt neue Bedingungen an die Konservierung und Restaurierung. Der Erhaltungsanspruch eines Werks definiert sich aus verschiedenen Faktoren und kann nicht mehr als gegeben vorausgesetzt werden. Die Beurteilung von Veränderungen und Schäden sowie die Erarbeitung kurativer oder restauratorischer Behandlungskonzepte müssen die künstlerische Intention mitberücksichtigen. Die Experimentierfreudigkeit mit Material und Ausdrucksmitteln bringt in Bezug auf die Erhaltung viel Unbekanntes mit sich, und spezifische Werkeigenschaften lassen restauratorische Techniken oft an ihre Grenzen stossen. Neue Methoden und Konservierungsstrategien sind ebenso gefragt wie das Schliessen von Lücken in Grundlagenkenntnissen durch systematische konservatorische Forschung und neue Formen der Dokumentation. Im Interesse einer möglichst langen Bewahrung der Authentizität hat die präventive Konservierung in der Gegenwartskunst einen besonderen Stellenwert, obwohl ihr gerade heute eine gesteigerte «Nutzung» von Kunstwerken gegenübersteht.

Résumé

L'art contemporain impose de nouvelles conditions à la conservation et à la restauration. Les exigences de conservation d'une œuvre procèdent de divers facteurs et ne peuvent plus être considérées comme données une fois pour toutes. Apprécier les altérations et les dommages, élaborer des concepts de traitement de conservation ou de restauration implique la

prise en compte des intentions de l'artiste. La joie que peuvent montrer les artistes à expérimenter des matériaux et des moyens d'expression s'accompagne, pour ce qui concerne la conservation des œuvres, de nombreuses incertitudes, et les propriétés spécifiques des œuvres poussent souvent les techniques de restauration à leurs limites. Il est indispensable de développer de nouvelles méthodes et stratégies de conservation, tout autant que de combler, par une recherche systématique et de nouvelles formes de documentation, les lacunes dans les connaissances de base. Dans l'intérêt d'une préservation aussi longue que possible, la conservation préventive a dans l'art contemporain une place de toute première importance, même si, aujourd'hui précisément, elle doit faire face à une tendance croissante à «l'utilisation» des œuvres d'art.

Riassunto

La complessa problematica della conservazione dell'arte contemporanea pone il restauro a confronto con premesse affatto inedite. L'esigenza di salvaguardare un'opera dipende da diversi fattori e non può più essere data per scontata. La valutazione delle trasformazioni e dei danni, così come l'elaborazione di concetti di intervento curativi o di restauro non possono prescindere dall'intenzione artistica. La sperimentazione dei più diversi materiali e mezzi espressivi da parte degli artisti comporta numerose incognite sul piano della conservazione; spesso i caratteri peculiari delle opere portano le tecniche di restauro ai limiti delle proprie possibilità. Sono quindi indispensabili nuovi metodi e nuove strategie di conservazione, così come un completamento delle lacune nelle conoscenze di base della materia per mezzo di ricerche sistematiche e di nuove forme di documentazione. Nell'interesse di una salvaguardia il più possibile duratura dell'autenticità, la conservazione preventiva occupa un ruolo di particolare rilievo nell'ambito dell'arte contemporanea, sebbene proprio l'attuale incremento delle attività espositive implichi un accresciuto «uso» delle opere.

Anmerkungen

1 Ysbrand Hummelen, *The Conservation of Contemporary Art. New Methods and Strategies?*, in: Miguel Angel Corzo (Hrsg.), Mortality – Immortality? The Legacy of 20th-Century Art, Los Angeles 1999, S. 171–174.

2 Bill Viola, *Permanent Impermanence*, in: Corzo 1999 (wie Anm. 1), S. 85–94.

3 Mündliche Mitteilung von Markus Raetz.

4 Erich Gantzert-Castrillo, *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*, Wiesbaden 1979; Reprint Stuttgart 1996.

5 Hummelen 1999 (wie Anm. 1), S. 171–174.

6 Wilhelm Stebler, *Technische Auskünfte von Künstlern*, in: Maltechnik Restauro 91, 1985, Nr. 1, S. 19–35.

7 Bruce A. Banks, Sharon K. Rutledge, *Lippenstift auf einem Gemälde von Andy Warhol. Reinigung mit dem atmosphärischen atomaren Sauerstoffstrahl*, in: Restauro 106, 2000, Nr. 8, S. 598–602.

8 Gudrun Inboden, Thomas Kellein, *Ad Reinhardt*, Ausstellungskat. Staatsgalerie Stuttgart, 1985, S. 83.

9 Gabrielle Boller, *Le caractère éphémère des images rapides. Entretien avec Hervé Graumann*, in: NIKE-Bulletin 12, 1997, Nr. 3, S. 12–16.

10 Roy A. Perry, *Present and Future. Caring for Contemporary Art at the Tate Gallery*, in: Corzo 1999 (wie Anm. 1), S. 41–44.

11 Christian M. Scheidemann, *Paul Thek, «Fishman», 1968*, in: Kunsttechnologie und Konservierung 10, 1996, Nr. 2, S. 286–293. Der Autor empfiehlt die Lagerung in abgedichteten Behältern unter Beigabe einiger Säckchen «Ageless», einem sauerstoffabsorbierenden Produkt aus Eisenpulver.

12 Hummelen 1999 (wie Anm. 1), S. 171–174.

Abbildungsnachweis

1: Musées cantonaux du Valais, Sion (H. Preisig). – 2, 4, 6, 8: Aargauer Kunsthaus Aarau. – 3, 5: Aargauer Kunsthaus Aarau; © 2001 ProLitteris, 8033 Zürich. – 7: Aargauer Kunsthaus Aarau (Jörg Müller); für Pia Fries © 2001 ProLitteris, 8033 Zürich.

Adresse des Autors

Willy Stebler, dipl. Restaurator HFG, Aargauer Kunsthaus Aarau und ACR Atelier für Konservierung und Restaurierung, Passage du Cardinal 2d, 1700 Fribourg