

Minimal gleich authentisch? : Theoretische Konzepte der Gemälderestaurierung rund um den "Minimaleingriff"

Autor(en): **Bäschlin, Nathalie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **71 (2014)**

Heft 1

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-558481>

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.

Minimal gleich authentisch? Theoretische Konzepte der Gemälderestaurierung rund um den «Minimaleingriff»

VON NATHALIE BÄSCHLIN

Einleitung

Reparatur und Retusche stehen begrifflich für die Ende des 19. Jahrhunderts eingeleitete klare Trennung der Konzepte Pflege (Reparatur) und Restaurierung (Retusche).¹ Aufbauend auf den Grundlagen von Theoretikern wie Viollet-Le-Duc, John Ruskin² sowie Dehio und Riegl³ wurden um 1930 erstmals ethische und methodologische Richtlinien für die Gemälderestaurierung etabliert. Eine internationale Expertengruppe zeichnete 1939 als Redaktionskomitee für den *Manuel de la Conservation et de la Restauration des Peintures*⁴, der in weiten Kreisen Anerkennung fand. Die Retusche muss reversibel sein und soll sich auf die Fehlstelle begrenzen, lautete eine der Anweisungen.⁵ Damit distanzierte man sich von der im 19. Jahrhundert verbreiteten Praxis, die Retuschen über der originalen Malschicht zu tolerieren. Die Bewertung ihrer Qualität überliess man damals dem geschulten Blick einzelner Connaisseurs. Die Lesbarkeit historisch bedingter Veränderungen am Kunstwerk war dabei nicht vorgesehen. Die international abgestützten Richtlinien von 1939 propagieren

demgegenüber neu das Konzept der wissenschaftlich orientierten Umsetzung restauratorischer Massnahmen mit dem Ziel der Objektivierung und der Erhöhung der Transparenz.

Die Charta von Venedig dokumentiert 1964 einen weiteren Meilenstein in der Entwicklung der Restaurierungstheorie: Das seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend positiv bewertete Konzept der Bewahrung der Authentizität ist hier erstmals in ein internationales Richtlinienpapier eingeflossen, mit der Konsequenz, dass die materielle Authentizität deutlich höher gewichtet wurde.⁶ Ein Bildträger aus Karton oder Holz war nicht mehr nur geeignetes Substrat für die Ausführung der höher bewerteten Malerei und als solcher notfalls austauschbar. Die Bewahrung der Authentizität des Gemäldes umfasste neu die gesamte Materialität und deren Geschichte. Über die Gründung des ICOMOS 1965 in Warschau und dessen wichtiger Rolle für die Weltkulturerbe-Nominierungen der UNESCO Weltkulturerbekonvention 1972 erlangte die Bewahrung der Authentizität internationale Verbreitung.⁷

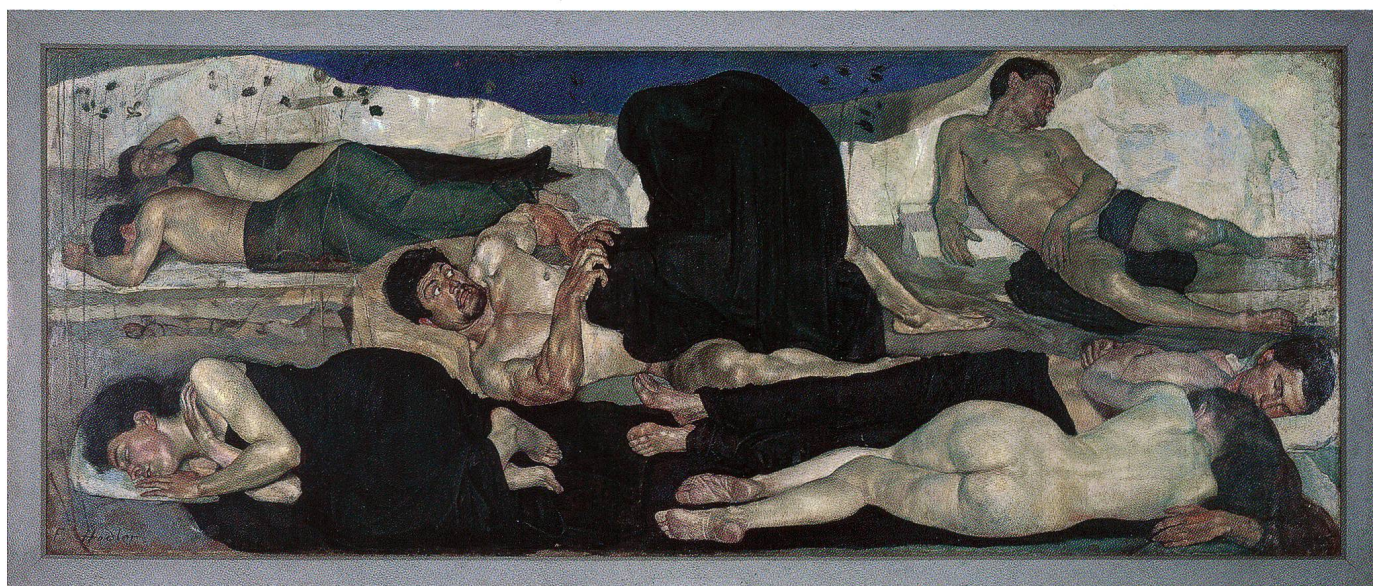


Abb. 1 *Die Nacht*, von Ferdinand Hodler, 1889/90. Malerei, hauptsächlich in Öl ausgeführt, 117 × 299 cm. Das Gemälde befindet sich im Kunstmuseum Bern und ist im Besitz der Stadt Bern. 1978 entstand anlässlich eines Transportunfalls ein rund 70 cm langer Riss durch Malschicht und Gewebe (vgl. Abb. 2).

In diesem Kontext ist das Postulat des Minimaleingriffs⁸ zu situieren. Diese herausragende Maxime der Konservierung/Restaurierung⁹ des 20. Jahrhunderts soll nachfolgend anhand ausgewählter Restaurierungsberichte, ihrer Rezeption in der Fachliteratur und der Bezüge zur Konservierungs- und Restaurierungstheorie aufgerollt werden. Kurze historische Rückblenden und die kritische Betrachtung des Minimaleingriffs im Spiegel zeitgenössischer Diskurse eröffnen neue Lektüreperspektiven wie etwa diejenige von *minimal und authentisch* hin zu *nachhaltig und kontextabhängig*. Eine interessante Konsequenz des «Minimaleingriffs» sieht die Autorin in der Neubewertung der Fragilität von Gemälden.

Minimal und reversibel

1978 fiel das grossformatige Gemälde von Ferdinand Hodler *Die Nacht*¹⁰ (Abb.1) auf einen Transportkarren, und es entstand ein rund 70 cm langer Riss (Abb.2) durch Malschicht und Leinwand. Der Unfall geschah beim Handling nach einer Ausstellung. Ganz im Sinne der damals aktuellen Entwicklungen entschieden sich die Verantwortlichen gegen die Doublierung, die ganzflächige Hinterklebung mit einer stabilisierenden Leinwand. Die Gemäledoublierung war seit der hitzigen Debatte um die «Pro und Kontra» traditioneller und moderner Konservierungsverfahren an der Internationalen Expertenkonferenz 1974 in London ins Kreuzfeuer der Kritik geraten. Es ging sogar so weit, dass sich die *Icom lining group* 1975 in *Group for structural conservation of paintings* umbenannte und ein zehnjähriges Moratorium für Doublierungen empfahl.¹¹

Wolfram Gabler, Restaurator in Berlin, übernahm den Auftrag der Konservierung und Restaurierung. Er war überzeugt, dass sogar ein derart erheblicher Schaden auch bei einem grossformatigen Gemälde ohne Doublierung behandelt werden konnte. Gabler begründet sein Urteil damit, «dass das Doublieren für das subtile Konglomerat verschiedener Materialien, das jedes Leinwandgemälde ist, in jedem Fall einen drastischen Eingriff bedeutet, der früher oder später den Alterungsprozess beschleunigen wird».¹² Er führt weiter aus: «Für die einen ist das Doublieren so naheliegend, dass die Frage, ob dieselben Ergebnisse nicht auch mit weniger Materialzusatz, mit weniger mechanischen und weniger thermischen Beanspruchungen realisierbar wären[,] sich gar nicht stellt.»¹³ Gabler verweist auf die noch junge Methode der lokalen Risschliessung, die er, entgegen kritischer Stimmen, an der langen, senkrecht zur Spannungsrichtung verlaufenden Rissstelle erfolgreich durchgeführt hat (Abb.3). Das Bestreben, «die Massnahmen auf ein Minimum zu reduzieren [...]»,¹⁴ führt Gabler mit der Wahl einer farblich eingetönten, plastisch-formgebenden Ergänzung der Malschichtfellestelle konsequent weiter, derart, dass er auf eine klassische Retusche verzichten konnte.¹⁵ Die Restaurierung des Gemäldes von Hodler präsentierte Gabler 1978 im Rahmen eines Vortrags an der freien Universität Berlin. Die moderne minimale Konservierung, so Gabler, setze aber eine grössere Toleranz für die sichtbare Alterung voraus: «Notfalls muss in Kauf genommen werden, dass das Bild auch nach der Restaurierung die Spuren seines Alters erkennen lässt.»¹⁶ Die durch Alterung und Vorschädigung des Materials erhöhte Fragilität wurde neu bewusst optisch sichtbar gelassen und akzeptiert.

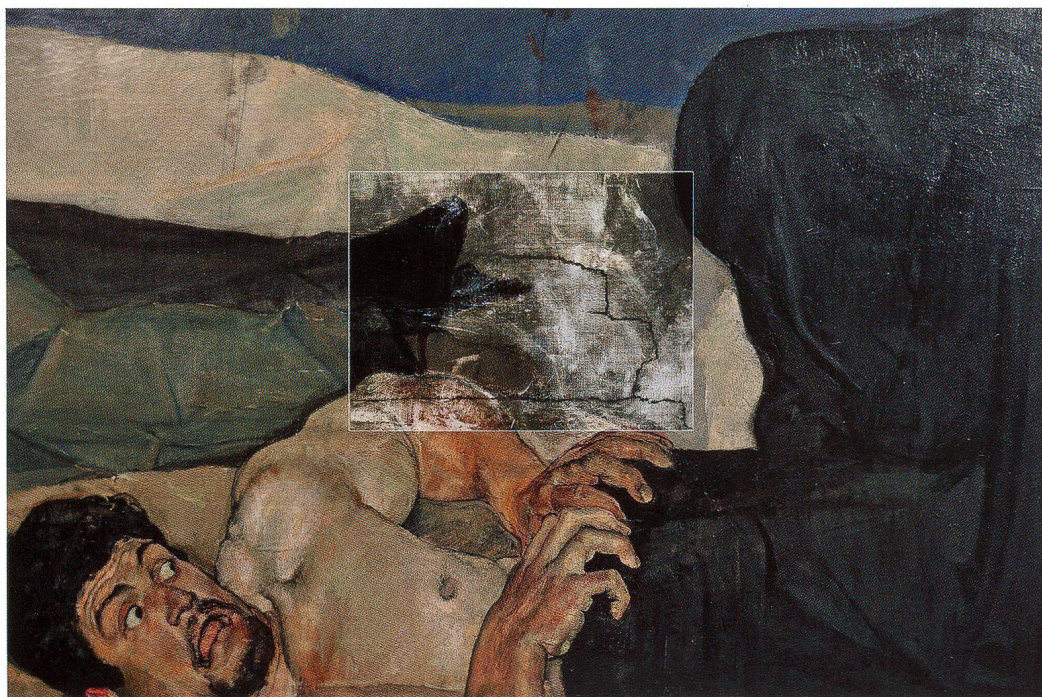


Abb.2 Ausschnitt aus *Die Nacht* von Ferdinand Hodler. Die mittig eingeblen-dete Röntgenaufnahme lässt den Rissverlauf anhand der dunklen Linie erkennen.

Die Vertreter der lokal angewendeten Konservierungstechniken waren aber nicht allein in ihrem Bestreben um die Erneuerung der Konservierung: «Die anderen ersinnen neue Methoden unter Verwendung neuer Materialien, schonender Mechanik oder erhöhter 'Reversibilität' [...]»¹⁷

Mit den «anderen» meinte Gabler die englischen und amerikanischen Kollegen. So etwa den Wahlamerikaner Gustav Berger, der Entwickler des heute in der Konservierung weit verbreiteten synthetischen Klebstoffes BEVA.¹⁸

1976 restaurierte Berger Paul Klees *Arabisches Lied* (1932,283)¹⁹ (Abb.4). Berger schrieb 1976, dass der geschwächte Bildträger einer sofortigen Doublierung bedürfe.²⁰ Mit der Begründung, dass zeitgemässere Konservierungsverfahren erforderlich seien, um den neuen maltechnischen Umsetzungen gerecht zu werden, entschied er sich bei diesem Gemälde für eine eigens entwickelte Doubliertechnik, von der er sich bessere Kontrollierbarkeit und erhöhte Reversibilität versprach. Im Falle des Gemäldes von Klee stand für Berger die vom Künstler intendierte netzartige Textur im Vordergrund, die dieser durch die Verwendung von locker gewebter Jute erzielt hatte. Im Unterschied zur oben erläuterten lokalen Rissverklebung am hodlerschen Gemälde blieb Berger aber bei der Beschichtung der gesamten Gemäldestruktur mit einem dem Kunstwerk fremden Klebstoff. Den neuen Gedanken der minimalen Konservierung versuchte Berger mit der Reduktion der Klebstoffmenge zu verwirklichen.²¹

Der Begriff der minimalen Konservierung entwickelte sich zu einer Maxime der Restaurierungsethik, deren praktische Umsetzung in der Folge alles andere als einheitlich war. Sollte es in erster Linie darum gehen, anstelle der historischen Materialien neue (synthetische) Materialien mit besser kontrollierbaren Eigenschaften zu entwickeln und einzuführen, oder galt es vielmehr, die konservatorischen und restauratorischen Massnahmen selbst auf den kleinstmöglichen Bereich und das kleinstmögliche Ausmass zu reduzieren, in diesem Fall zugunsten der ebenfalls neu und höher bewerteten materiellen Authentizität?

Materielle und künstlerische Authentizität

Die moderne Maltechnik führe zu neuen Herausforderungen und erfordere innovative, individuell gewählte Konservierungstechniken²² – diese Argumentation, die Gustav Berger für seine moderne Doubliermethode mit dem synthetischen wachsartigen Klebstoff Beva 1976 vorgebracht hatte, findet sich bereits 45 Jahre früher in sehr ähnlicher Form. Es ging um das damals bereits berühmte Gemälde *Le Bar aux Folies Bergère*²³ von Edouard Manet (Abb.5). 1931 entdeckte Percy Moore Turner²⁴, im Vorfeld einer Ausstellung französischer

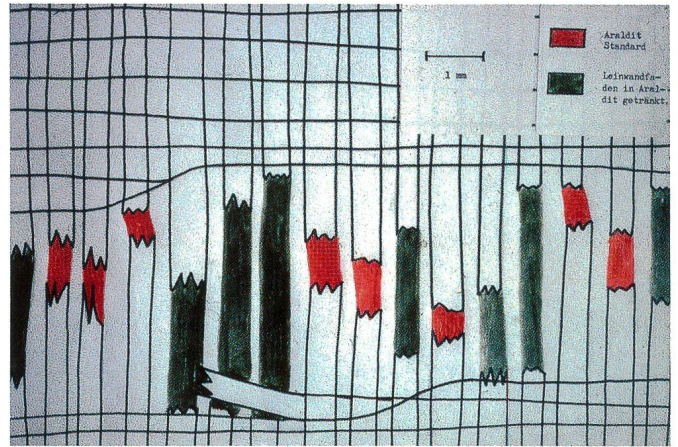


Abb.3 Ausschnitt aus der Dokumentationszeichnung des Restaurierungsberichts von 1979 zur Stoss-auf-Stoss-Rissverklebung am Gemälde *Die Nacht*: Jeder gerissene Faden wird einzeln verklebt. Die roten Punkte sind Klebepunkte, die schwarz markierten Stellen zeigen Faserbrücken, die in Klebstoff getränkt wurden (WOLFRAM GABLER 1979, vgl. Anm. 12).

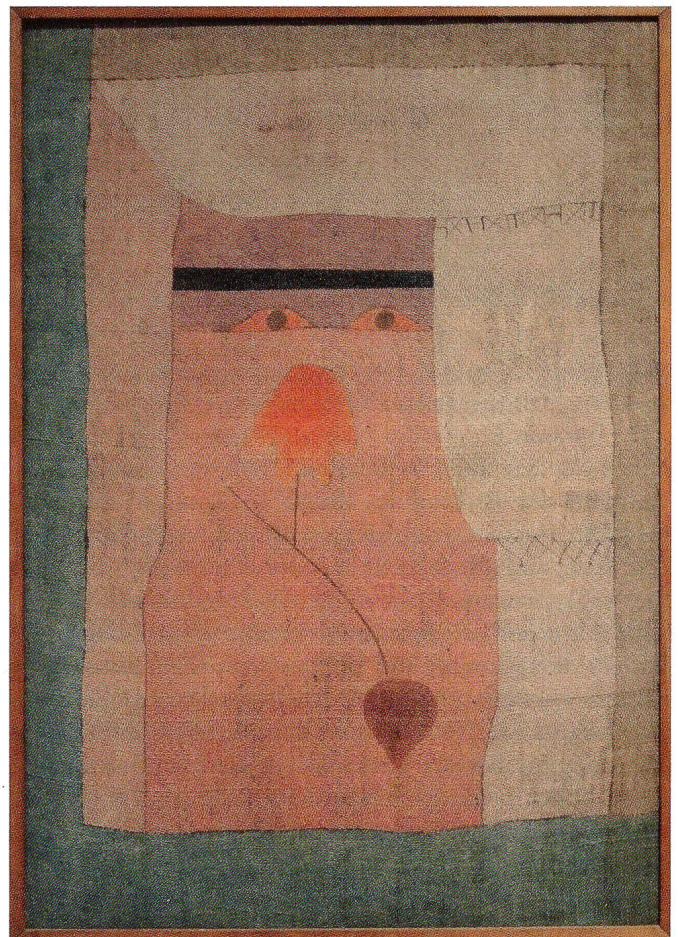


Abb.4 *Arabisches Lied* (1932,283), von Paul Klee. Ölfarben auf Jute, 91 × 60 cm. Phillips Collection Washington DC. Aufgrund der Brüchigkeit des textilen Bildträgers wurde 1976 eine Doublierung des Gemäldes mit dem synthetischen Klebstoff Beva 371 durchgeführt.

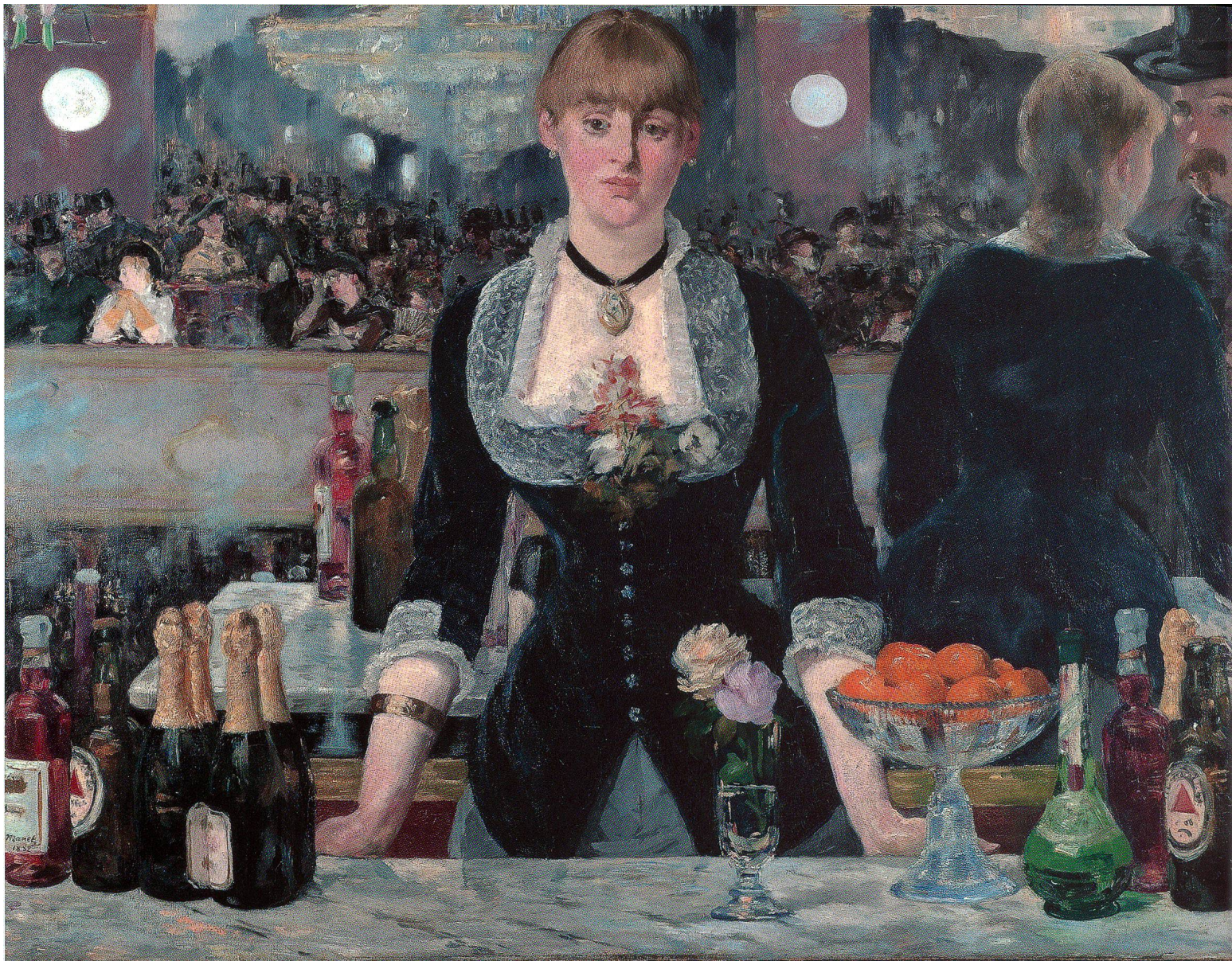


Abb. 5 *Un Bar aux Folies Bergère*, von Edouard Manet, 1882. Öl auf Leinwand, 96 × 130 cm. The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London. Das Gemälde wurde zwischen 1932 und 1934 wachsdoubliert. Ziel der Massnahme war eine Stabilisierung der fragilen, sich ablösenden Malschicht (PERCY MOORE TURNER 1934, vgl. Anm. 25).

Gemälde im Burlington House in London, dass das Gemälde in einem alarmierend schlechten Zustand war. «So frail and precarious was its condition, that even the transport of the picture across London was fraught with grave peril.»²⁵ Stanley Kennedy North²⁶ wurde als Experte beigezogen und erkannte, dass maltechnische Besonderheiten mitverantwortlich waren für den fragilen Zustand. Nach seiner damaligen Einschätzung setzte er, unterstützt von William George Constable²⁷, erster Direktor des Courtauld Institute of Art, auf die damals moderne Wachs-Harz-doublierung als vielversprechende und geeignete Massnahme zur Lösung des schwierigen Problems. Im Vergleich zu Berger, der seine Doubliertechnik mit der Reversibilität und der Reduktion der Klebstoffmenge begründete, sah S. Kennedy North die Vorzüge der Wachsdoublierung vor allem darin, dass das weiche Material eine gute Klebekraft aufwies, ohne Feuchtigkeit in das System einzubringen. Im Vordergrund standen die Verfestigung der Mal-

schicht und die Prävention weiterführender Schäden. Percy Moore Turner fasste das Ziel der Massnahme wie folgt zusammen: Die Malschicht und das Gewebe würden mit einer dünnen Wachsmatrix umschlossen und so vor Feuchtigkeit, vor schädlichen Gasen und Schädlingen aller Art geschützt.²⁸ In seinen Worten schwingt noch die im 18. Jahrhundert begründete Haltung mit, dass eine gelungene Restaurierung das Kunstwerk vor der Vergänglichkeit schützen, also quasi mumifizieren soll.²⁹ Die Reversibilität der Massnahme stand weniger im Vordergrund, vielmehr ging es um die Bewahrung der künstlerischen Authentizität: «Not a particle of the impasto has been lost[,] the original paint film is entirely intact, the cracks have been closed and there has been no re-painting whatsoever. The picture today presents the paint of Manet (and none other) in all its pristine freshness and brilliance, as when it first left his easel.»³⁰ Percy Moore Turner entschärft vorsorglich jeglichen Verdacht auf komplettierende Übermalung durch den Restaurator

und betont, dass keine fremde Hand die Malerei Manets verändert habe. Die Kunst der Restaurierung, so Turner, bestehe in der Rückführung zur und Bewahrung der originalen Bildwirkung.

Es ist unbestritten, dass sich eine strukturell geschwächte Malschicht mit einer Wachsimprägnierung verfestigen lässt. Die typischen Materialeigenschaften des Wachses beeinflussen aber die Oberflächenwirkung. Derartige Imprägnierungen sättigen die Malschicht und führen zu Glanzveränderungen und Verdunkelungen. Wachshaltige Materialgemische können sich im Zuge des Alterungsprozesses entmischen und an die Malschichtoberfläche migrieren (Abb. 6).

Wenden wir uns von der Restaurierung des Manet-Gemäldes 1934 wieder Gustav Berger zu, der 1976 das Werk *Arabisches Lied* (1932,283) von Paul Klee doubliert hat.

Wolfgang Kersten und Anne Trembley kritisierten dessen Vorgehen 1990 äusserst scharf. «Die aufwendige Restaurierungstechnik dient mitnichten der Erhaltung des Originalzustandes: Die Durchsichtigkeit der Jute wird vorgetäuscht, neue heiss angesiegelte Rupfenstücke komplettieren abgeschauerte Bildecken, ein dunkel gebeizter Keilrahmen ersetzt den originalen, die ehemals ungründierten Befestigungsränder tragen einen Hautleim-Kreidegrund. Im abschliessenden Resümee des Berichts heisst es, die Doublierung könne mechanisch oder mit Hilfe von Lösungsdämpfen ohne Schwierigkeiten rückgängig gemacht werden. Solche Eingriffe sind als 'moderne Konservierung zeitgenössischer Kunst' zu verstehen. Dürfte hier nicht umgekehrt das Ende der Restaurierung erreicht sein?»³¹ Die Substanz des Werkes sei nicht mehr authentisch wahrnehmbar, und vom Werk bleibe lediglich eine Mumie zurück. Die Stabilisierung mit Fremdmaterial (hier der synthetische Klebstoff Beva) zerstöre den fragilen Charakter des Gemäldes, so die Schlussfolgerung.

Die von Kersten und Trembley pointiert formulierte Kritik veranschaulicht die direkten Auswirkungen der Maxime der Bewahrung der Authentizität auf die Konservierung und Restaurierung: die Forderung des Minimaleingriffs mit dem Ziel, die Materialität nicht zu verändern, und wenn, so geringfügig wie möglich. Man distanzierte sich zunehmend von den die gesamte Materialität verändernden Doublierungen oder Imprägnierungen und suchte nach Werkstoffen mit definierten und kontrollierbaren Materialeigenschaften. Parallelen zeigen sich bei der Diskussion um die Retusche. Die theoretischen Auseinandersetzungen konzentrierten sich hier vor allem auf die Frage nach der ausgewogenen Gewichtung des historischen oder künstlerischen Wertes eines Kunstwerks.³² In der praktischen Umsetzung wurden aber vermehrt Methoden und Techniken entwickelt, die sich den Zielen der minimalen Konservierung verpflichtet fühlen.³³ Die Anforderungen in der Charta von Venedig 1964 sind diesbezüglich eindeutig:

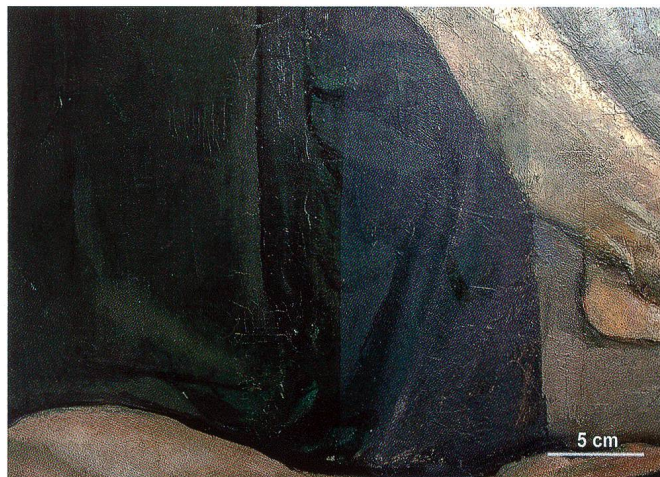


Abb. 6 Detailaufnahme aus *Die Nacht* von Ferdinand Hodler. Die linke Seite zeigt den Zustand nach der Reinigung 1909. Die rechte Seite weist eine auffällige Trübung auf. Sie ist in diesem Fall auf mobile, an die Oberfläche migrierte Bestandteile zurückzuführen, die von einem wachshaltigen Mattierungsmittel stammt.

Die Retusche hat Ausnahmecharakter und muss sich auf gesicherte Erkenntnisse stützen. Auf Ergänzungen soll ganz verzichtet werden.³⁴

Restaurierungskontroversen – Ein Blick zurück

Cesare Brandis³⁵ *Teoria di Restauro* von 1963³⁶ hat die Ausarbeitung der Charta von Venedig massgeblich beeinflusst. Brandi war nebst Ernst H. Gombrich ein wichtiger Vertreter einer der zahlreichen öffentlich geführten und legendären Reinigungskontroversen von 1936 bis 1960 an der National Gallery in London.³⁷

Die Ursprünge der Reinigungsdebatte reichen bis ins 18. Jahrhundert zurück und sind weitführend recherchiert.³⁸ Sie werden mit den philosophischen Konzepten der Aufklärung und den damals neuen Erkenntnissen in der Naturwissenschaft begründet. Newtons Entdeckung der spektralen Eigenschaften des Lichts etwa hatte unbestritten grossen Einfluss auf Künstler und Kunsttheorie. Auch gesellschaftliche und geisteswissenschaftliche Entwicklungen wirkten sich auf die Ansprüche im Zusammenhang mit der Erhaltung von Kunstwerken aus. Manfred Koller untersuchte weiter die Auswirkungen der Unabhängigkeitskriege in Amerika und der Französischen Revolution auf die Restaurierung.³⁹ Helen Clifford verknüpfte die Vorliebe für gealterte Oberflächen wie auch die Faszination für das 'Glänzende Neue' mit wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Entwicklungen der Zeit. So hatten die Fortschritte in der Metallschlagkunst (Silber) zur Folge, dass das glänzende neue Silbergeschirr in Mode kam und erschwinglich wurde. Parallel dazu hatte sich ein wahrer Patinakult entwi-

ckelt – in Abgrenzung zum Massentrend, sich für das neue glänzende Silber zu begeistern.⁴⁰ Die Wertschätzung der Patina führte sogar so weit, dass Restauratoren und Künstler mit dem Aufbringen getönter Firnisse die Gemälde künstlich patinierten, um eine harmonische, geheimnisvolle Wirkung gealterter Oberflächen zu evokieren, ganz im Sinne des zweihundert Jahre später von Riegl geprägten Begriffs des Alterswerts.⁴¹

Ein berühmter Kritiker dieser Praxis war William Hogart mit *Time smoking a Picture* 1761 (Abb. 7). Die Allegorie der Zeit schummelt – sie hat neben sich einen Firnistopf, aus dem sie mit künstlicher Patina noch etwas nachhilft.⁴² In der Reinigungsdebatte an der National Gallery ging es nicht mehr nur um die Wertschätzung der Patina, sondern auch um Fragen zur Quelleninterpretation und um den Aussagewert naturwissenschaftlicher Untersuchungen. Die einen erachteten die (auf naturwissenschaftlicher Basis) porentief gereinigte Gemäldeoberfläche als einen der originalen Oberfläche nahekommenden Zustand und begründeten die Massnahme mit der Bewahrung der künstlerischen Authentizität. Die Gegner konterten mit Quellenrecherchen, die den frühen künstlerischen Einsatz von Lasuren und getönten Firnissen belegen sollten und beriefen sich auf die Bewahrung sowohl der künstlerischen wie auch der historischen Authentizität. Uneinigkeit bestand darin, wie gross die Gefahr von Fehlinterpretationen bei den naturwissenschaftlichen Untersuchungsergebnissen sei. Die Kontroverse endete mit argumentativen Verstrickungen und Diskussionsbeiträgen. Das positive Ergebnis waren zahlreiche Forschungsinitiativen auf dem Gebiet der Kunsttechnologie und der Konservierung sowie die Entwicklung einer Kultur der Zurückhaltung.

Präventive Konservierung

Noch bis in die 1980er Jahre war es gängige restauratorische Praxis gewesen, ungefirnisste Gemälde zum Schutz mit matten Firnissen zu versehen. Diese meist synthetischen Firnisse oder Naturharze mit Wachszusätzen führten zu einer teilweise sichtbaren Veränderung der Oberflächenwirkung. Auch in diesem Punkt änderte sich die Praxis unter Berufung auf die Bewahrung der Authentizität. Am Beispiel der Courtauld Institute Gallery schwankt sie Mitte der 1980er Jahre.⁴³ Im deutschen Sprachraum hat diese Entwicklung etwas früher eingesetzt. Die ungefirnissten Gemäldeoberflächen sind empfindlicher gegenüber Verschmutzung und mechanischen Einwirkungen. Die Folge ist die Verglasung von Gemälden, eine heute selbstverständlich akzeptierte Schutzmassnahme.

1930 fand in Rom die erste internationale Restauratoren-Konferenz statt. Thema war dabei auch die präventive Konservierung.⁴⁴ In diesem Sinne erstaunt es nicht, dass S. Kennedy North bereits 1932 für die Verglasung

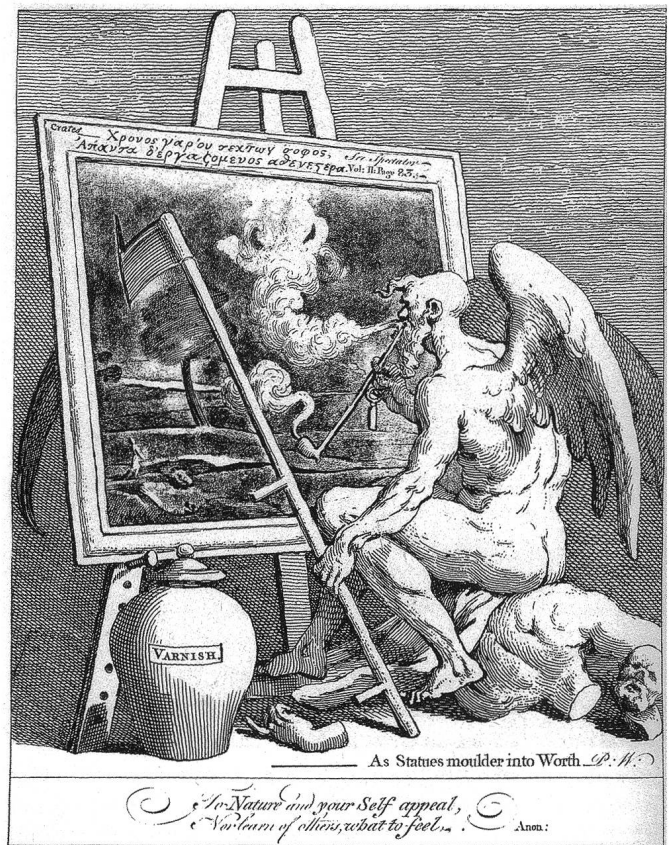


Abb. 7 *Time Smoking a Picture*, von William Hogart, 1761. Die berühmte Druckgrafik war das Titelbild der Publikation zum Katalog *Cleaned Pictures* der National Gallery 1947 (RANDOLPH STARN 2002, vgl. Anm. 38, S. 87).

des Gemäldes von Manet plädiert hatte. Die Entwicklung im Bereich der präventiven Konservierung läuft parallel zur Positionierung der naturwissenschaftlich orientierten Konservierung.⁴⁵ S. Kennedy North, auch hier an vorderster Front, publizierte 1930 einen Artikel über die Röntgenuntersuchung eines Tafelgemäldes von Giotto.⁴⁶ Er schreibt, dass anhand des Röntgenbildes der Zustand einer überdeckten Vergoldung habe offengelegt werden können. Aus heutiger Sicht scheinen seine Ausführungen etwas optimistisch, sie dokumentieren aber das Vertrauen in den wissenschaftlich fundierten Nachweis, der die Wandlung des Berufsbildes der Konservierungs-Restaurierung bis heute massgeblich prägte.

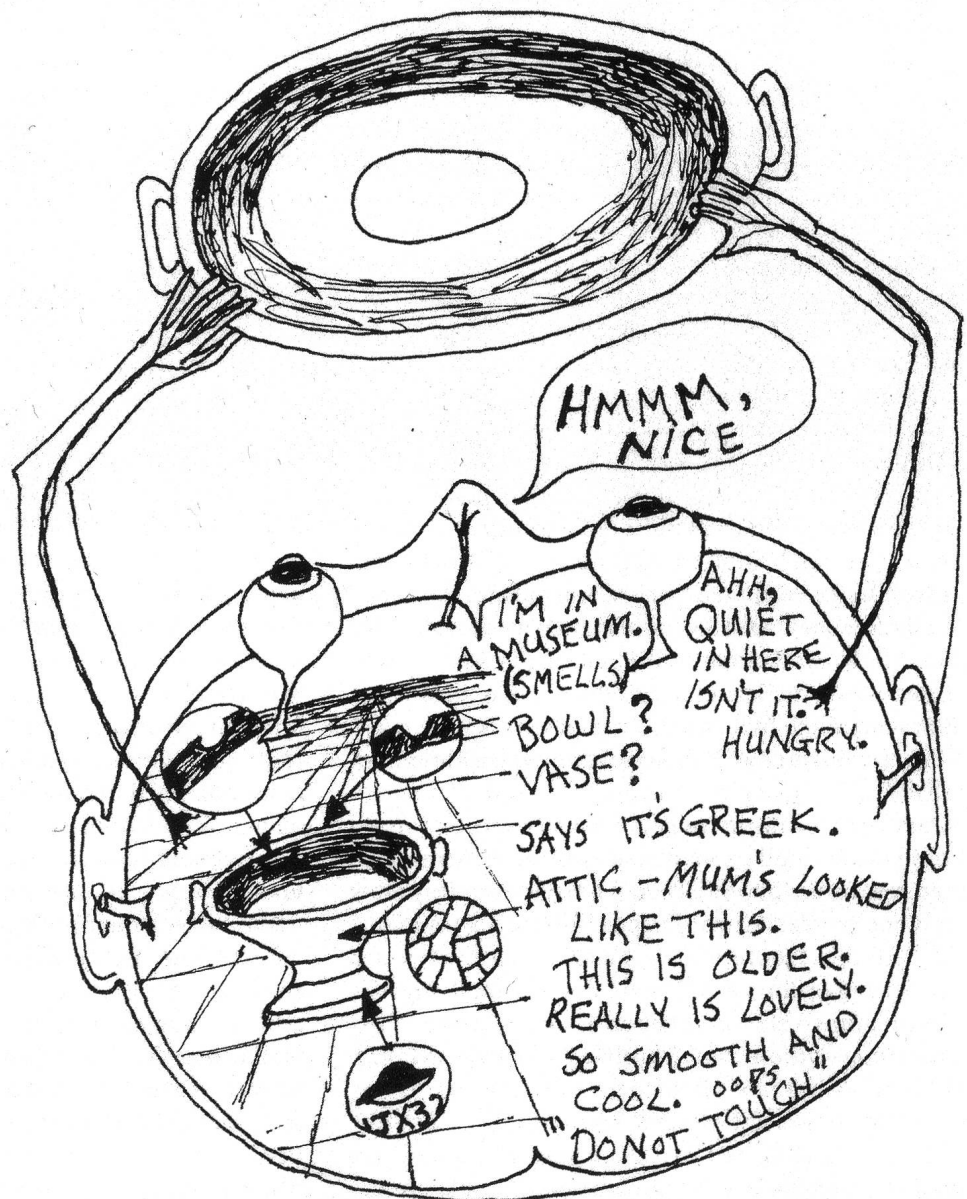
Diese Entwicklung setzte sich nach dem Krieg kontinuierlich fort. Ausbildungsinstitute, Forschungslabors und die Museumsateliers integrierten naturwissenschaftliche Methoden in die Forschung und die Konservierungspraxis.⁴⁷

Aus heutiger Sicht ist die Tatsache besonders bedeutsam, dass das Forschungsfeld der Konservierung und Restaurierung durch den Einbezug der Naturwissenschaft an Autorität gewann und damit seine Teilhabe am hoch geschätzten Wissenschaftsbetrieb ermöglicht wurde.

Eine frühe, pointiert kritische Haltung zur klassischen Konservierungstheorie und insbesondere zur Maxime der Bewahrung der Authentizität findet sich bei David Lowenthal 1985.⁴⁸ Er konstatierte seit dem 19. Jahrhundert einen markanten Zuwachs an bewusst konservierten materiellen Relikten der Geschichte. Dieser Trend hatte Folgen für die Praxis des Bewahrens und erforderte neue Standards und Methoden der Konservierung und Restaurierung. Lowenthals Interesse für das Thema hatte in den 1970er Jahren begonnen. In der urbanen Entwicklung alter Städte, der nostalgischen Reaktion auf Katastrophen in der neuen Nachkriegszeit und den weltweit grassierenden Plünderungen für den Antiquitätenmarkt ortete er die Gründe für das verstärkte Inte-

resse an der Erhaltung des Kulturguts. Betrachtet man den Einfluss der Gegenwart auf die Lesart der Vergangenheit, wird nach Lowenthal das Paradoxe des klassischen Restaurierungsverständnisses offensichtlich. Je mehr wir bewahren, desto bewusster wird uns, dass wir das Bewahrte andauernd verändern und neu interpretieren. Wir schieben den Zerfall der Relikte auf, damit wir Letztere transformieren können. Die «Retter» der Vergangenheit verändern diese nicht weniger als die Vandalen, die deren Zerstörung bezwecken. Die Konservierung und Restaurierung will bewahren, möglichst ohne zu verändern. Die Massnahmen an den Objekten stellen aber immer eine akzeptierte Veränderung aus einer zeitlich gebundenen Perspektive dar. Das duale Wesen der Restaurierung manifestiert sich besonders ausgeprägt in ihrer immer wieder zitierten Nähe zum Ikonoklasmus.⁴⁹

Abb. 8 Zeichnung von Stefan Michalski (STEFAN MICHALSKI 1994, vgl. Anm. 54, S. 245). Sie thematisiert die 1994 vermehrt diskutierte gleichzeitige Wahrnehmung von komplexen und sehr banalen Zusammenhängen bei der Betrachtung von Museumsobjekten. Die Konservierungstheorie fokussierte lange ausschliesslich auf die Verknüpfung wissenschaftlicher Kenntnisse mit der Wahrnehmung von Schadensphänomenen.



Lowenthals Schriften werden unter Historikerinnen und Historikern kontrovers diskutiert.⁵⁰ Sein Einfluss auf die Entwicklung der Restaurierungstheorie ist über seine Funktionen⁵¹ und die breite Rezeption seiner Bücher in Fachpublikationen unbestritten.

Eine weitere wichtige Kontroverse lancierte Barbara Appelbaum 1987 mit der bis heute viel beachteten Kritik am Anspruch der Reversibilität.⁵²

Neue Beurteilungen der Konservierungstheorie mit ausgesprochen interdisziplinärem Ansatz finden sich in der im Anschluss an einen gleichnamigen Workshop entstandenen Publikation *Durability and change*.⁵³ Der Workshop wurde nach dem Modell der 1974 gegründeten Dahlem-Konferenzen 1992 an der freien Universität Berlin durchgeführt. Ziel war die Förderung des interdisziplinären Diskurses zwischen Natur- und Geisteswissenschaften. Im Vordergrund der Diskussion stand der Status der Wissenschaft in der Kulturgüterhaltung. Welche wissenschaftlichen Erkenntnisse zu den Ursachen der Materialveränderungen liegen vor? Teilnehmende waren Spezialistinnen und Spezialisten aus den Bereichen der Neurowissenschaft, der Chemie, der Mineralogie mit besonderem Fokus auf die Umweltproblematik. Kunstwissenschaftler, einige Restauratoren und naturwissenschaftlich orientierte Konservierungswissenschaftler brachten das Spezialistenwissen ein. David Lowenthal war ebenfalls prominent vertreten. Im Fokus stand die Frage, wie wissenschaftliche Erkenntnisse effizienter in die Praxis eingebracht werden können. Die Publikation dokumentiert eine erneute Schwerpunktverschiebung innerhalb der Konservierungstheorie. Das Postulat, dass eine geeignete Massnahme das Kulturgut möglichst nicht verändern soll, weicht neu einer differenzierteren Charakterisierung der möglichen Veränderungsprozesse an der Materialität. Sind sie a priori negativ zu werten? Gibt es wertsteigernde (nicht nur monetäre) Veränderungen, welcher Grad an Veränderung ist akzeptabel? Der Konservierungswissenschaftler Stephan Michalski betont die Bedeutung des Kontextes sowie des individuellen und zeitabhängigen Einflusses der Betrachtenden. Wie wird ein Kunstwerk, wie wird ein Schaden oder eine Restaurierung wahrgenommen (Abb. 8)?⁵⁴

Seit den 1990er Jahren bis heute hat sich dieser Ansatz weiterentwickelt, und es lässt sich ein wachsendes Interesse an restauriertheoretischen Themen verfolgen, das sich in einer grossen Anzahl neuer Publikationen manifestiert.⁵⁵ In den theoretischen Ansätzen zu Fragen der Konservierung erfährt das Prinzip des Minimaleingriffs eine Umdeutung. Hervorzuheben ist der Artikel *Post Minimal Intervention* von Caroline Villers.⁵⁶ Sie kritisiert, dass «Minimal» als Prinzip begriffen wird, das jedoch nicht umgesetzt werden könne und daher sehr viele verschiedene Interpretationen und Varianten der minimalen Konservierung kursierten. Sie akzeptiert «minimal» eher als Haltung bei der praktischen Ausfüh-

rung von Restaurierungsmassnahmen. Cesare Brandis Formulierung «so minimal wie möglich» erachtet sie als praktikablen Leitfaden. Aus historischer Perspektive verbindet sie die minimale Konservierung mit dem Konzept «puristisch», das, so Villers, sich auch in der Architektur der Zeit durchgesetzt habe, etwa bei Mies van der Rohe mit dem Leitsatz «less is more».

In der Diskussion treten also die Reflexion und Diskussion von allen das Kunstwerk betreffenden Wertebenen in den Vordergrund: soziale, religiöse, gesellschaftliche, funktionale und natürlich auch weiterhin künstlerische und historische Werte des Kulturguts. Konservierungskonzepte werden vermehrt hinsichtlich der kontextabhängigen Präsentation oder Nutzung des Kulturguts diskutiert. Der museale Bewahrungsanspruch wird verstärkt auf die Interessen und Ansprüche aller Beteiligten, nicht nur der zuständigen Experten, ausgerichtet. Wichtig ist, dass ein breiter Konsens darüber besteht, dass die heute offener geführte Diskussion nicht Hand bieten darf für die Umsetzung beliebiger, auf persönlichen Vorlieben abgestützter Konservierungskonzepte. Die Diskussion wird im Gegenteil viel anspruchsvoller. Der Entscheidungsfindung als Prozess wird grössere Bedeutung zugemessen, und ein breiterer Kreis von Akteuren soll sich daran beteiligen.

Schluss: Neubewertung der Fragilität

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich die Maxime «Minimaleingriff» als Folge des Anspruchs der Bewahrung der Authentizität um 1970 ausgeprägt und durchgesetzt hat. Sie hat zum Ziel, alle materiellen Veränderungen eines Kunstwerks als Dokumente seiner Geschichte zu bewahren. Die sichtbaren Spuren der Geschichte und der Materialalterung erlangten einen neuen Aufschwung in deren Bewertung, ganz in der Tradition der seit dem 18. Jahrhundert dokumentierten Wertschätzung des «Alterswerts». Dieser Fokus auf die historischen Werte eines Kunstwerks stand im Konflikt mit dem Anspruch, ebenfalls die künstlerischen Qualitäten eines Gemäldes zu berücksichtigen, denn die Umsetzung des Minimaleingriffs bedeutete in letzter Konsequenz die Nicht-Restaurierung. Um diese Problematik zu umgehen, versuchte man, sich mit verschiedenen Aus- und Umwegen an den Minimaleingriff anzunähern.

Die Motivation für die minimale Konservierung ist auf die Maxime der Bewahrung der Authentizität zurückzuführen. Das Ergebnis bedeutet in vielen Fällen eine erhöhte materielle Fragilität der Kunstwerke. Diese einleuchtende Konsequenz manifestiert sich nicht nur auf einer materiell-technischen Ebene, sondern erfährt auch eine Doppelung in der höheren Wertschätzung der Fragilität. Das Fragile wird zum Nachweis des Authentischen und erfährt auf diese Weise eine Neubewertung. Im Unterschied zu Riegls «Alterswert», der die Meta-

Abb.9 Ein grossformatiges Gemälde von Ferdinand Hodler auf Reisen: Typische risikobehaftete Situation beim Handling der Transportkisten, hier bei der Anlieferung in Budapest 2010.



morphose, die sichtbare Alterung als fortschreitende Veränderung darstellt,⁵⁷ hat die heute geschätzte Fragilität von Gemälden eine Qualität erlangt, die in ihrem aktuellen Zustand bewahrt werden soll. Anstelle von sichtbaren, die Materialität verändernden Eingriffen treten die präventive Konservierung, (nachhaltig) erhaltende und (kontextabhängig) wiederherstellende Massnahmen.⁵⁸ Als konfliktvoll erweist sich diese Entwicklung angesichts der starken Zunahme von Ausstellungen und der steigenden Anzahl der Gemäldetransporte seit Ende der 1970er Jahre. Die vielen Transporte stellen eine neue Bedrohung für fragile Gemälde dar (Abb.9). Aufgeschreckt von den drohenden Gefahren und den zahlreich dokumentierten Transportschäden schlugen die Konservatoren/Restauratoren Alarm. Zu jener Zeit häuften sich auch die Entscheide für Leihsperrlisten. Das Gemälde *Die Nacht* von Ferdinand Hodler kam 1979 infolge des Transportschadens auf eine Sperrliste.⁵⁹ Dasselbe forderten Kersten und Trembley für das Gemälde von Paul Klee.⁶⁰ Besonders fragil anmutende und wert-

volle Gemälde sollen fortan dem risikobehafteten Transportgeschäft entzogen oder mit langen Leihpausen geschützt werden, stellt eine im musealen Umfeld heute breit akzeptierte Meinung dar. Der daraus resultierende kulturpolitische Konflikt im Umfeld der harten Ausstellungskonkurrenz wirft eine interessante Frage auf: Wie lassen sich die gegenläufigen Interessen – die Bewahrung der Fragilität der Gemälde und das gesellschaftliche und kulturpolitische Anliegen, diese an internationalen Ausstellungen zu zeigen – beurteilen und ihre gegenseitigen Beziehungen identifizieren?

ADRESSE DER AUTORIN

Nathalie Bäschlin, Leitende Restauratorin Kunstmuseum Bern und Dozentin, *Kunstmuseum Bern* Hodlerstrasse 8-12 CH-3000 Bern 7, Hochschule der Künste Bern, Konservierung und Restaurierung, Fellerstrasse 11, CH-3027 Bern, nathalie.baeschlin@hkb.bfh.ch

- ¹ Der vorliegende Text diskutiert Teilaspekte einer laufenden Dissertation mit dem Arbeitstitel: *Fragile! Beziehungen zwischen der wissenschaftlich-technischen Erfassung und der kulturellen Wertschätzung von prekärer Materialität bei Gemälden*, Institut für Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart, Graduate School of the Arts, Universität Bern und Hochschule der Künste Bern.
Die Autorin dankt Barbara Spalinger Zumbühl für die Durchsicht des Textes.
- ² ALESSANDRA MELUCCO VACCARO, *Restoration and Anti-Restoration, Introduction to Part V*, in: NICHOLAS STANLEY PRICE et al. (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, S. 308–313. – JOHN RUSKIN, *Die sieben Leuchter der Baukunst*, Leipzig 1900.
- ³ ALOIS RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*. Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, Neuauflage der Erstausgabe von 1929, Wien 1996. – NORBERT HUSE (Hrsg.), *Denkmalpflege: deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, München 1996.
- ⁴ OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES (éd.), *Manuel de la Conservation et de la Restauration des Peintures*, Paris 1939, S. 6.
- ⁵ «Une restauration s'effectuera toujours à l'aide de matériaux pouvant être enlevés en tout temps avec un produit qui n'attaque pas la peinture originale. Enfin, en aucun cas et sous aucun prétexte, une parcelle, même infime, de la couleur originale ne devra être couverte par une retouche.» OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES (vgl. Anm. 4), S. 17.
- ⁶ Charta von Venedig, Internationale Charta über die Erhaltung und Restaurierung von Kunstdenkmälern und Denkmalgebieten, 1964, Art. 1–16.
- ⁷ URL: <http://www.icomos.org/fr/> (23. Juli 2012) und URL: <http://www.unesco.de/welterbekonvention.html> (23. Juli 2012); siehe dazu auch: MICHAEL S. FALSER, *Von der Venice Charter 1964 zum Nara Document on Authenticity 1994 – 30 Jahre «Authentizität» im Namen des kulturellen Erbes der Welt*, in: *Kunstgeschichte*, Open Peer Reviewed Journal, 2011, <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/121/> [accessed 26 July 2012].
- ⁸ Der Begriff «Minimaleingriff» bezieht sich allgemein auf Massnahmen der Konservierung und Restaurierung (vgl. Anm. 9). Die Bezeichnung «minimale Konservierung» zielt hingegen ausschliesslich auf konservierende Verfahren. Im Text werden beide Begriffe in Abhängigkeit des jeweiligen Kontextes verwendet.
- ⁹ 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 der Terminus «Conservation» vielfach als Überbegriff verwendet. Im vorliegenden Text wird mit Rücksichtnahme auf den Textfluss meist auf die Nennung des Begriffspaares verzichtet. Je nach inhaltlicher Gewichtung findet Konservierung oder Restaurierung als Überbegriff Verwendung. Siehe dazu auch URSULA SCHÄDLER-SAUB, *Introduction*, in: URSULA SCHÄDLER-SAUB / ANGELA WEYER, *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art: Reflections on the Roots and the Perspectives*, London 2010, S. 1–5.
- ¹⁰ 1989/90, 117 × 299 cm, Staat Bern, Kunstmuseum Bern.
- ¹¹ CAROLINE VILLERS, *Lining Paintings: Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, London 2003.
- ¹² WOLFRAM GABLER, *Eine Möglichkeit der Restaurierung von Rissen in Leinwandgemälden ohne Doublierung, dargestellt am Beispiel des Gemäldes «Die Nacht» von Ferdinand Hodler*, Vortrag gehalten an der freien Universität Berlin, unpubliziertes Typoskript, Archiv Abteilung Konservierung und Restaurierung, Kunstmuseum Bern 1978, S. 1.
- ¹³ WOLFRAM GABLER (vgl. Anm. 12), S. 1.
- ¹⁴ WOLFRAM GABLER (vgl. Anm. 12), S. 2.
- ¹⁵ EVA ORTNER, *Prolegomena zu einer Methodik der Retusche*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Restauratorenverbandes* 10, Wien 2005, S. 67–70, S. 67.
- ¹⁶ WOLFRAM GABLER (vgl. Anm. 12), S. 2.
- ¹⁷ WOLFRAM GABLER (vgl. Anm. 12), S. 1.
- ¹⁸ GUSTAV A. BERGER / WILLIAM H. RUSSELL, *Conservation of Paintings: Research and Innovations*, London 2000, S. 85–108.
- ¹⁹ 90 × 60 cm, 1932.283, The Phillips Collection Washington DC.
- ²⁰ GUSTAV A. BERGER, *Unconventional Treatment for unconventional paintings*, in: *Studies in Conservation* 21, 3, 1976, S. 115–128.
- ²¹ GUSTAV A. BERGER (vgl. Anm. 20), S. 115–117.
- ²² GUSTAV A. BERGER (vgl. Anm. 20), S. 124–127.
- ²³ 96 × 130 cm, 1882, The Courtauld Gallery London.
- ²⁴ 1905–1952, Kunsthändler und Berater von Samuel Courtauld.
- ²⁵ PERCY MOORE TURNER, «Un Bar Aux Folies Bergère» by Edouard Manet, unpublished Report, Archive Conservation Department, Courtauld Institute of Art, London 1934, S. 21. The author thanks Dr. Aviva Burnstock, head of Department for the Conservation and Technology and Elisabeth Reissner, lecturer, for their generous support and for the open access to the archive.
- ²⁶ 1887–1942, Künstler und Gemälderestaurator in London.
- ²⁷ 1887–1976, Kunsthistoriker und Sammlungskurator, Direktor des Courtauld Institute of Art 1933–1937. <http://www.courtauld.ac.uk/gallery/about/history.shtml> (access date 14. August 2013). William George Constable war auch Mitglied des internationalen Redaktionskomitees des OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES (vgl. Anm. 4), S. 6.
- ²⁸ PERCY MOORE TURNER (vgl. Anm. 25), S. 21.
- ²⁹ M. KIRBY TAILEY JR., *Miscretants and Hottentots: Restorers and Restoration Attitudes and Practises in Seventeenth and Eighteenth Century England*, in: CHRISTINE SITWELL / SARAH STANIFORTH (eds.), *Studies in the History of Painting Restoration*, London 1998, S. 27–42. – ANN MASSING, *Restoration Policy in France in the Eighteenth Century*, in: CHRISTINE SITWELL / SARAH STANIFORTH (eds.), *Studies in the History of Painting Restoration*, London 1998, S. 27–42, 63–84.
- ³⁰ PERCY MOORE TURNER (vgl. Anm. 25), S. 21.
- ³¹ WOLFGANG KERSTEN / ANNE TREMBLEY, *Malerei als Provokation der Materie. Überlegungen zu Paul Klees Maltechnik*, in: Paul Klee. *Das Schaffen im Todesjahr*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern, Bern 1990, S. 77–91.
- ³² EVA ORTNER, *Die Retusche von Tafel- und Leinwandgemälden: Diskussion zur Methodik*, München 2003, S. 49–51, 55–59.
- ³³ EVA ORTNER (vgl. Anm. 32), S. 39–41.
- ³⁴ *Charta von Venedig* (vgl. Anm. 6), Art. 9.
- ³⁵ Cesare Brandi (1906–1988), Historiker, Philosoph und Kunstkritiker sowie langjähriger Direktor des Istituto Centrale di Roma.
- ³⁶ CESARE BRANDI, *Teoria del Restauro*, 2. Aufl., (Erstauff. 1963), Torino 1977.
- ³⁷ CESARE BRANDI, *The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish, and Glazes*, in: *The Burlington Magazine*

- zine 91, London 1949, S. 183–188. – ANTHONY M. CLARK / J. COBURN WITHEROP / ERNST H. GOMBRICH, *The National Gallery Cleaning Controversy*, in: *The Burlington Magazine* 104, London 1962, S. 265–266. – ERNST H. GOMBRICH, *Controversial Methods and Methods of Controversy*, in: *The Burlington Magazine* 105, London 1963, S. 90–93.
- 38 DAVID BOMFORD / MARK LEONARD / GETTY CONSERVATION INSTITUTE (eds.), *Issues in the Conservation of Paintings*, Getty Conservation Institute, Los Angeles 2004, S. 426–539. – BETTINA WECHSLER, *Cleaning Controversy: Zur Diskussion der Gemäldereinigung in England von 1946–1963*, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 1, Worms am Rhein 1987, S. 88–132. – RANDOLPH STARN, *Three Ages of Patina in Painting*, in: *Representations* 78, University of California Press, Berkeley 2002, S. 86–115.
- 39 MANFRED KOLLER, *Fragment und Alterswert – zum Ästhetizismus in Restaurierung und Denkmalpflege seit dem 18. Jahrhundert*, in: URSULA SCHÄDLER-SAUB (Hrsg.), *Die Kunst der Restaurierung*, Hefte des deutschen Nationalkomitees, Bayerisches Nationalmuseum/ICOMOS, München 2005, S. 25–34.
- 40 HELEN CLIFFORD, *The Problem of Patina: Thoughts on Changing Attitudes to Old and New Things*, in: ALISON RICHMOND / ALISON BRACKER (eds.), *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, London 2009, S. 125–128.
- 41 1903 publizierte Alois Riegl die Denkmalwerte, welche die Kriterien für die Rezeption eines Denkmals systematisch umreißen. Neben dem «gewollten» und dem «historischen Denkmalwert» gehört der «Alterswert» mit zu den sogenannten «Erinnerungswerten». Er lässt das Objekt als solches in den Hintergrund treten. Dafür tritt die mit der Alterung und der Zeit sichtbar und erfahrbar werdende Vergänglichkeit in den Vordergrund. NORBERT HUSE (vgl. Anm. 3), S. 133.
- 42 M. KIRBY TAILEY JR. (vgl. Anm. 29), S. 27–42, 29–30.
- 43 Im Courtauld Institute of Art wird 1982 der Auftrag eines mattierenden Firnisses mit dem Schutz der Malschicht begründet, unter Rücksichtnahme auf die künstlerische Intention. 1986 wird die Abnahme eines wachshaltigen Firnisses ohne Neuauftrag damit gerechtfertigt, dass der Firnis die Lesbarkeit des Pinselduktus erschwere. Courtauld Institute Galleries Conservation Records, Paul Gauguin, *Te Rerioa*, 1897, and Claude Monet, *The Seine at Argenteuil*, 1873, Archive, Department of Conservation and Technology, Courtauld Institute of Art, London (vgl. Anm. 25).
- 44 OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES (éd.) (vgl. Anm. 4), S. 7–8. – SARAH STANFORTH (ed.), *Historical Perspectives on Preventive Conservation*, Getty Publications, Los Angeles 2013, S. 131–133.
- 45 MYRIAM CLAVIR, *The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation*, in: *Studies in Conservation* 43, London 1998, S. 1–8.
- 46 STANLEY KENNEDY NORTH, *The Conservation of the King's Duccio*, in: *The Burlington Magazine* 57, Nr. 332, London 1930, S. 204–210.
- 47 PAUL COREMANS, *La recherche scientifique et la restauration des tableaux*, in: *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* 4, Bruxelles 1961, S. 109–115.
- 48 DAVID LOWENTHAL, *The Past Is a Foreign Country*, Cambridge 1985, S. 410. David Lowenthal, geboren 1923, lebt in London. Er studierte an den Universitäten Harvard und Universities of California. Seit 1972 am Geographischen Institut der University College London, wo er seit 1985 als emeritierter Professor wirkt. URL: <http://www.debretts.com/people/biographies/browse/1/21936/David+LOWENTHAL.aspx> (23. Juli 2012).
- 49 DARIO GAMBONI, *Zerstörte Kunst: Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln 1998, S. 225–227.
- 50 RANDOLPH STARN, *Authenticity and Historic Preservation: Towards an Authentic History*, in: *History of the Human Sciences* 15, London 2002, S. 1–16, S. 3.
- 51 Für sein vielfältiges Engagement in der Debatte um die Erhaltung von Kulturgut erhielt er 2010 den Forbes Prize des International Institute for Historic and Artistic Works IIC für seine Publikationen, Vorträge und Verdienste im Umfeld der Erhaltung von Kulturgut. URL: <http://www.iiconservation.org/fr/node/2734> (23. Juli 2012).
- 52 BARBARA APPELBAUM, *Criteria for Treatment: Reversibility*, in: *Journal of the American Institute for Conservation* 26, 1987, S. 65–73. – BARBARA APPELBAUM, *Conservation Treatment Methodology*, London 2007.
- 53 W. KRUMBEIN et al. (eds.), *Durability and Change: The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*, Chichester 1994.
- 54 STEFAN MICHALSKI, *Sharing Responsibility for Conservation Decisions*, in: W. KRUMBEIN et al. (eds.) (vgl. Anm. 53), S. 241–258. Siehe dazu auch URL: <http://cci-icc-gc.academia.edu/StefanMichalski> (22. Januar 2014).
- 55 Auswahl: CHRIS CAPLE, *Conservation Skills: Judgement, Method, and Decision Making*, London, 2000. – SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, *Contemporary Theory of Conservation*, London 2005. – KATRIN JANIS, *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*, München 2005. – ALISON RICHMOND / ALISON BRACKER (eds.), *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, London 2009. – ERMA HERMENS / TINA FISKE (eds.), *Art, Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context*, London 2009. – URSULA SCHÄDLER-SAUB / ANGELA WEYER (Hrsg.), *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art: Reflections on the Roots and the Perspectives*, London 2010.
- 56 CAROLINE VILLERS, *Post Minimal Intervention*, in: *The Conservator* 28, 2004, S. 3–10.
- 57 NORBERT HUSE (vgl. Anm. 3), S. 133.
- 58 Als gemeinsames, global übergreifendes Konzept sieht Kapelouzou das «No-Harm-Prinzip»: IRIS KAPELOUZOU, *The Inherent Sharing of Conservation Decisions*, in: *Studies in Conservation* 57, London 2012, S. 172–182.
- 59 Restaurierungsdokumente, Archiv Abteilung Konservierung und Restaurierung, Kunstmuseum Bern.
- 60 WOLFGANG KERSTEN / ANNE TREMBLEY (vgl. Anm. 31), S. 77–91.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Kunstmuseum Bern.
 Abb. 2, 6 und 9: Autorin.
 Abb. 3: Wolfram Gabler.
 Abb. 4: URL: <http://www.wikimedia.org> (22. Januar 2014).
 Abb. 5: The Courtauld Gallery London.
 Abb. 7: URL: <http://www.wikipainting.org> (22. Januar 2014).
 Abb. 8: Stefan Michalski.

ZUSAMMENFASSUNG

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzt sich das Konzept der Bewahrung der Authentizität in der Theorie der Konservierung und Restaurierung durch. Erstmals schriftlich geregelt in der Charta von Venedig 1964, erlangt es über die UNESCO Weltkulturerbekonvention internationale Bedeutung. Die Vielzahl an Deutungsebenen hinsichtlich der Maxime der Bewahrung der Authentizität und insbesondere das Fehlen einer Definition derselben begründen und festigen das aufkommende Postulat des «Minimaleingriffs». Es stellt die Bewahrung aller Spuren der Geschichte eines Kunstwerks in den Vordergrund. Seit den 1980er Jahren geben kritische Diskussionen zur praktischen Umsetzung und neue theoretische Schwerpunkte Anlass, das interessante, aber praxisferne Konzept korrigierend umzudeuten. Im Kontext dieser Bewegungen gewinnt die Fragilität der Gemälde an Bedeutung. Diese manifestiert sich nicht nur auf einer materiell-technischen Ebene, sondern erfährt auch eine Doppelung in deren höherer Wertschätzung. Das Fragile wird zum Nachweis des Authentischen und erfährt auf diese Weise eine Neubewertung.

RÉSUMÉ

Durant la seconde moitié du XX^e siècle, le concept de préservation de l'authenticité s'impose dans la théorie de la conservation et de la restauration. Défini pour la première fois dans la Charte de Venise de 1964, ce concept acquiert une importance internationale à travers la Convention de l'UNESCO sur le patrimoine culturel de l'humanité. Le fait que la notion d'authenticité ne soit pas définie et que le principe de sa préservation soit sujet à de nombreuses interprétations a justifié et consolidé l'émergence du postulat d'«intervention minimale», qui préconise la sauvegarde de toutes les traces liées à l'histoire d'une œuvre d'art. Depuis le milieu des années 1980, des discussions critiques concernant son application pratique et de nouveaux paradigmes théoriques conduisent à corriger l'interprétation de ce concept intéressant mais trop éloigné des considérations d'ordre pragmatique. Dans ce contexte, la fragilité des œuvres peintes acquiert une importance accrue, non seulement du point de vue technique et matériel, mais également en termes d'évaluation de ces peintures. La fragilité devient preuve d'authenticité et fait ainsi l'objet d'une revalorisation.

RIASSUNTO

Nella seconda metà del XX secolo l'idea di voler salvaguardare l'autenticità di un reperto trova affermazione nella teoria della conservazione e del restauro filologici. Sancita per la prima volta per iscritto nella Carta di Venezia nel 1964, ottiene importanza internazionale attraverso la Convenzione dell'UNESCO sul patrimonio culturale dell'umanità. I vari livelli di interpretazione in merito al principio della salvaguardia dell'autenticità e, in particolare, l'assenza di una definizione della stessa motivano e rafforzano il postulato dell'«intervento minimo», allora in procinto di affermarsi. Tale postulato pone in primo piano la conservazione di tutte le tracce inerenti alla storia di un'opera d'arte. A partire dalla metà degli anni Ottanta del secolo scorso, discussioni critiche sull'applicazione pratica e nuovi aspetti teorici hanno indotto a correggere l'interpretazione di questa idea pur sempre interessante ma distante da ogni aspetto pratico. Nel contesto di questo movimento acquisisce importanza la fragilità del dipinto, la quale si manifesta non soltanto a un livello tecnico materiale ma si ripropone anche sotto forma di un valore aggiunto. La fragilità diventa la prova dell'autenticità e viene in tal modo rivalorizzata.

SUMMARY

In the second half of the 20th century, the concept of preserving authenticity was propagated by theories of conservation and restoration. First specified in writing in the 1964 Charta of Venice, the concept became significant internationally through the UNESCO World Heritage Convention. Preserving authenticity is subject to untold levels of interpretation and due particularly to the lack of a working definition, the theory of «minimal intervention» has gradually acquired ascendancy. The theory is based on the principle of preserving all traces of an artwork's history. Since the 1980s, critical discussions on practical implementation and new theoretical focal points have led to a corrective reinterpretation of the interesting, but in practice untenable concept. The fragility of a painting has also become a more important issue in this context, not only in technical and material terms, but also in terms of value. Fragility provides evidence of authenticity and is thus revaluated.