

Wie viel Interdisziplinarität braucht die Erhaltung zeitgenössischer Kunst?

Anne Krauter Kellein

Die beiden Tagungen zu Kunst und Material in den Jahren 2018/2019, eine Zusammenarbeit von SIK-ISEA und der Hochschule der Künste Bern HKB, thematisierten vor dem Hintergrund aktueller Produktionsbedingungen Perspektiven und Dynamiken zeitgenössischer Kunst in einem nicht immer spannungsfreien, zunehmend interdisziplinären Bezugsfeld und bedachten dabei den Blickwinkel ihrer Pflege und Erhaltung explizit mit. Multimedia-Installationen beispielsweise müssen als komplexe Entitäten begriffen werden, die sowohl materiell als auch rezeptionsästhetisch kontinuierlichen Veränderungsprozessen ausgesetzt sind. Hierbei drängt es sich auf, herkömmliche diskursive Dichotomien, etwa Material und Idee, Künstler und Rezipient, objektiv und subjektiv, um weitere Betrachtungsweisen und Dimensionen zu ergänzen. Diese Erweiterung gelingt – wie sich hier zeigen wird – für die Erhaltung zeitgenössischer Kunst in fachübergreifenden Konstellationen. Der damit einhergehende Komplexitätsgewinn erweist sich als folgenreich für Museen und Sammlungen, ebenso wie für die Produktion, die Rezeption, die Ausstellung und die Erhaltung zeitgenössischer Kunst.

Wie vollzieht sich ein hier angedeuteter Paradigmenwechsel? Welche Fragen stellen sich im Hinblick auf Interdisziplinarität? Bevor es um die Beantwortung dieser Fragen gehen soll, bedarf es einiger Vorüberlegungen.

Die erkenntnistheoretische Überwindung der Dichotomien

Vilém Flusser setzte sich 1991 in seinem luziden Aufsatz *Der Schein des Materials* kritisch mit den seit Platos Ideenlehre vertrauten, nahezu unüberwindlich erscheinenden philosophischen Dichotomien «materiell» – «immateriell»

sowie «Stoff» – «Idee» auseinander.¹ Er verweist auf die sprachgeschichtlich folgenreiche Übertragung des griechischen Begriffs «hylé» ins Lateinische («materia») und führt aus, dass mit «hylé» der Werkstoff, insbesondere das Holz als Ausgangsstoff für den Tischler gemeint war. Ferner verweist er auf die etymologische Verwandtschaft zwischen «Stofflichkeit» und dem Verb «stopfen».² Durch seine originelle, gar verblüffende Argumentation eröffnet er einen Weg für die metaphysikfreie Beschäftigung mit dem Material und zugleich für die Überwindung der in Philosophie und Alltag gegenwärtigen, dialektischen Gegensätze. Das «Material» ist demnach nicht im platonischen Sinn als die mit Mängeln behaftete Kondensation einer metaphysischen Idee zu verstehen, wie es über lange Zeit gang und gäbe war. Stattdessen betont Flusser das «In-Form-Setzen», das «Informieren» des Materials im ganz und gar immanenten Prozess der Kreation.³

Das Kunstwerk wiederum stellt für Flusser den definierten Endpunkt einer «Geste», also eines bewussten Gestaltungsvorgangs dar.⁴ Damit betont er einerseits den prozessualen Charakter der Kunstproduktion, etwa des Malens,⁵ akzeptiert aber auch den statischen Charakter des vollendeten Werkes. Gelangt dieses schliesslich in eine Sammlung, in ein Museum und in die Kunstgeschichte, kann es nach allgemeinem Verständnis seinen Status als bedeutendes Werk erhärten. Dabei tritt in den Hintergrund, dass die Rezeption von Kunstwerken wandelbar ist und dass die Materialien, aus denen sie bestehen, unablässig Veränderungen unterworfen sind. Ann-Sophie Lehmann legt in ihrem Aufsatz *How materials make meaning* dar, dass im Lauf der Zeit mit semantischen Auf- und Entladungen künstlerischer Materialien gerechnet werden muss und Interaktionen zwischen den Materialien als Prozesse mit unterschiedlichen Tempi zu verstehen sind.⁶

«Neue» Materialien in Kunst und Design, beispielsweise zahlreiche Kunststoff-Sorten, aber auch elektronische Geräte, Naturstoffe oder Gegenstände der Alltagskultur, verfügen wie die klassischen künstlerischen Materialien ihrerseits über semantische Dimensionen und repräsentieren etwas. Sie sind ebenfalls einem Rezeptionswandel mit wechselnden Geschwindigkeiten unterworfen und wirken sich entsprechend auf die Wahrnehmung eines Kunstwerkes aus. Um sich in der Auseinandersetzung mit Kunst auf ein (be-)greifbares Gegenüber verlassen zu können, wird das Werk dennoch meistens der Einfachheit halber als eine durch Permanenz gekennzeichnete Grösse rezipiert.

Kunstschaffende, die traditionelle ästhetische Kategorien wie Autor-schaft, Einheit des Werks, Originalität, Authentizität und Dauer dekonstru-

ieren, stellen Sammlungen, Kuratorinnen und Restauratoren vor grosse Herausforderungen. Solche Strategien lassen sich bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts, in den Kubismus, Dadaismus und Konstruktivismus zurückverfolgen, sie prägten die 1960er und 1970er Jahre und sind heute virulenter denn je. Sind beispielsweise Veränderungsprozesse bewusst intendiert, indem gezielt Materialien mit einer kurzen Verfallszeit eingesetzt werden, oder entzieht sich das haptische Material auf eine andere Art und Weise einem traditionellen Zugriff, etwa in der Installations- und Konzeptkunst oder bei Künstlern «ohne Werk» (Tino Sehgal), so erfolgt damit ein absichtsvoller Transfer von Themen wie Autorschaft, Werkbegriff oder Materialisierung einer Idee in den Rezeptionsprozess. In der aktuellen Kunstproduktion sind ausserdem zunehmend mehr Spezialistinnen und Spezialisten eingebunden – das stellt zunächst einmal keine neue Erfindung dar, wie ein Vergleich mit Werkstattmodellen der Gotik und der frühen Neuzeit zeigt. Probleme des Verfalls fragiler Materialien, die Art und Weise einer Installation oder Reinstallation, die Obsoleszenz technischer Geräte oder das Reenactment von Performances beschäftigen indessen Personenkreise, die weit über den traditionellen Werkstatt- oder Atelierbetrieb hinausweisen. Kuratorinnen, Restauratoren, Chemikerinnen, Techniker, IT-Fachleute und andere Sachverständige haben oftmals einen erheblichen Anteil am Erscheinungsbild zeitgenössischer Kunst. Die Interaktionen zwischen Kunstschaffenden, Assistierenden, Spezialistinnen und Spezialisten, dem Kunstwerk und nicht zuletzt auch dem Publikum demontieren traditionelle Vorstellungen des Gestaltungsprozesses ebenso wie einen unitären, statischen Werkbegriff.

Ein Paradigmenwechsel für die Erhaltung zeitgenössischer Kunst

Doch nicht nur die Produktionsweisen und die Rezeption der Kunst sind einem kontinuierlichen Wandel unterworfen, sondern auch die verwendeten Materialien. Das dem Kunstwerk eingeschriebene Veränderungspotential umfasst den Gestaltungsvorgang mit seinen verschiedenen konzeptuellen Dimensionen und Materialisierungsebenen ebenso wie die Tatsache, dass sämtliche materiellen Bestandteile der Kunstwerke unablässig – manchmal kaum wahrnehmbare – Modifikationen erfahren. Diese kommen jedenfalls in mikroskopischen Dimensionen niemals zum Stillstand. Das Kunstwerk

altert, degradiert und verändert allmählich Aussehen und Eigenschaften, ein Vorgang, der bisweilen bis zur vollständigen Zerstörung der materiellen Substanz des Werks führt.

Restaurierungsmassnahmen können versuchen, unerwünschten Veränderungsvorgängen entgegenzuwirken, sie stellen Eingriffe dar, die materielle Umwandlungsprozesse aufhalten, verlangsamen oder sogar rückgängig machen sollen. Dies hat bei nicht konservier- oder ersetzbaren Komponenten zur Folge, dass – trotz der vielfach praktizierten konservierungsethischen Maximen der Minimalintervention und der Reversibilität – neue Materialien oder Technologien hinzugefügt werden und gleichzeitig damit neue Bedeutungen. Eingriffe jeglicher Art sind, wie kunsthistorische Sichtweisen, zugleich auch zeitgebundene Interpretationen. In dieser Hinsicht ist eine polemische Äusserung Marcel Duchamps nach wie vor aktuell, er soll einmal gesagt haben: «Art history only begins after the death of the work».⁷ Man könnte Duchamps Statement dahingehend ergänzen, dass nicht nur die gedankliche, die wissenschaftliche und die erlebnismässige Auseinandersetzung dem Kunstwerk etwas hinzufügen und es von den Ideen der Kunstschaffenden entfernen, sondern auch jegliche Massnahme, die dazu dient, es in seiner materiellen Existenz und damit in seiner unmittelbaren Rezipierbarkeit zu bewahren.

Intendiert der Künstler Verfallsprozesse, die bis zur Selbstvernichtung des Kunstwerks fortschreiten, etwa Dieter Roth, kann das erwiesenermassen zum Konflikt mit den vom Besitzer eines solchen Kunstwerks verfolgten Absichten führen. Sammler oder Sammlerinnen und Museen werden aus nachvollziehbaren Gründen bestrebt sein, auch ein solches Werk nicht nur ideell zu erhalten, sondern auch mit hohem konservatorischem Aufwand den Zerfall zu verlangsamen oder sogar umzukehren, um die materielle Existenz des Werks bestmöglich zu bewahren.

Offen bleibt hier die Frage, ob Künstler wie Roth insgeheim auf den zu erwartenden Rettungsversuch durch die Institutionen hoffen oder ihn vielleicht sogar bewusst in ihr konzeptionelles Setting einkalkulieren. Der Konzeptkünstler Sol LeWitt vertritt jedenfalls die Ansicht, dass der Künstler nicht für die Verfälschung der Zeit («falsification of time») verantwortlich ist, durch die sich sein Kunstwerk, auch aufgrund von Restaurierungsmassnahmen, künftig verändere.⁸ Pip Laurenson, Restauratorin für Time-based Media an der Tate Gallery, London, sieht ebenfalls die Museen und nicht primär die Künstler in der Pflicht, sich um die materielle und ideelle Erhal-

tung der Werke zu kümmern.⁹ Für die Restauratorin Carol Mancusi-Ungaro bedeutet daher die Aufgabe, zeitgenössische Kunst unter adäquaten Voraussetzungen zu erhalten, eine veränderte Zielsetzung in ihrem Tun: Im Lauf ihrer Berufstätigkeit habe sie zunehmend den Fokus von der Konservierung der Materialität eines Werkes auf denjenigen der Erhaltung seiner Idee gerichtet. Damit wird sie zu einer der frühen Protagonistinnen einer spezifischen Restaurierungstheorie für zeitgenössische Kunst.¹⁰

Dieser an der Konzeptkunst und der Minimal Art entwickelte Blick auf die Kunst entthob die Restaurierungsfachleute nicht der weiteren Beschäftigung mit dem Material, aus dem Kunstwerke geschaffen sind, im Gegenteil. Der beschriebene Paradigmenwechsel generiert eine Reihe von einschlägigen Fragen: Wie viele und welche Anpassungen verträgt ein Kunstwerk in seiner materiellen und ideellen Identität? Restaurieren oder erneuern? Ausstellungskopie ja oder nein? Handelt es sich im Fall eines Austausches von Bestandteilen, Neuinstallationen und Wiederaufführungen um eine geringfügige Modifikation des Werks, eine Überarbeitung, eine zweite Version, ein neues Werk? Wer entscheidet, was geändert wird und was nicht?

Das zeitgenössische Kunstwerk – ein Schiff auf Reisen?

Boris Groys verwendet das berühmte Theseus-Paradoxon Plutarchs (um 350–432), um nach der Identität eines zu restaurierenden Kunstwerks zu fragen, das im Lauf der Zeit zahlreiche Austauschvorgänge erfuhr.¹¹ In der Philosophie dient das Schiff des Theseus als Denkfigur zur Darstellung eines unauflösbaren ontologischen Problems: Kann etwas immer noch als ein und dasselbe gelten, wenn es im Lauf der Zeit massgeblichen Veränderungen unterworfen ist? Der Mensch entwickelt neue Denk- und Verhaltensweisen, sein Körper verändert sich, Zellen sterben ab und werden durch neue ersetzt – die Person bleibt scheinbar dennoch dieselbe. Kann man diese Problemstellung auf ein zeitgenössisches Kunstwerk übertragen, und wenn ja, unter welchen Voraussetzungen? Der Schriftsteller und Journalist Ben Lerner, der sich anlässlich eines Besuchs in der Restaurierungsabteilung des New Yorker Whitney Museums ebenfalls mit dem Theseus-Paradox befaste, fragt nach der Belastbarkeit der Austauschmöglichkeiten: «If it isn't the same ship – if restoration has crossed into replication – which piece of timber was decisive?»¹² Unverkennbar schwingt hier der in der westlichen Philo-

sophie bereits während der Antike entwickelte Originalitäts- und Authentizitätsbegriff mit.

Im Ise-Schrein, einer bedeutenden Anlage des japanischen Shintō-Glaubens, wird im Unterschied zu europäischen, auf die Authentizität des Materials zielenden Erhaltungskonzepten alle zwanzig Jahre die gesamte Architektur als exakte Kopie neben den bestehenden Gebäuden erstellt; Letztere werden anschliessend abgerissen. Dabei wird das Material vollständig ausgetauscht, und dies seit vielen Jahrhunderten. Die Frage der Authentizität orientiert sich demnach nicht in erster Linie an den verwendeten Materialien. Die Bewahrung zielt auf den Ort und eine immer gleiche, ursprüngliche, «originale» Formgebung der Architektur. Die Gebäude müssen sich gemäss dem Shintō-Glauben materiell erneuern, um sich – mit Flusser gesprochen – in gewissen Zeitabständen erneut zu «in-formieren», wollen sie authentisch bleiben und dem heiligen Ort seine spirituelle Kraft bewahren.

Groys beobachtet im Gegensatz dazu eine absichtsvolle, feierliche «Inszenierung des Zerfalls»¹³ moderner Kunst und klassifiziert Museen westlicher Prägung nicht ohne Polemik als Orte des Religionsersatzes. Mit seiner Diagnose spricht er zwar bereits im Jahr 1997 weitsichtig die Problematik alternder Kunstwerke und deren Erhaltung in Sammlungen und Museen an. Groys' Charakterisierung der Museen und ihrer Rolle greift in diesem Text allerdings noch zu kurz. Angesichts drängender Fragen – die hier bereits zum Teil gestellt wurden – verändert sich seither das Selbstverständnis von Sammlungen und Museen für zeitgenössische Kunst, einschliesslich ihrer Funktion, Kunst zu erwerben, zu präsentieren und zu erhalten.

Bestehende Grundsätze der Restaurierung, etwa die Erhaltung der materiellen Integrität sowie die bereits erwähnten Ziele der minimalen Intervention und der Reversibilität als Messgrössen für die vorgenommenen Eingriffe lassen sich meist nicht mehr auf Werke der zeitgenössischen Kunst anwenden. Installative und zeitbasierte Kunstwerke, teils versehen mit Massenprodukten oder elektronischen Bestandteilen, sind besonders anfällig für schnell verlaufende Alterungsprozesse und existentiell gefährdet durch die unvermeidliche Obsoleszenz enthaltener Medien und technischer Infrastruktur. So stellen Technologiewechsel für Kunstschaffende, Kuratoren, Restauratorinnen und technisches Fachpersonal eine Herausforderung auf mehreren Ebenen dar, denn der Austausch von Geräten oder der Transfer in eine andere Technologie kann zu einem grundlegend veränderten Erscheinungsbild und letztlich auch zum Verlust des ursprünglichen Kunstwerks samt seiner

Aussage führen. Bereits die Neuinstallation eines Werks an einen anderen Ort vermag dieses entscheidend in seinem ideellen Gehalt und seiner sinnlichen Präsenz zu beeinflussen. Sobald Restaurierungsmassnahmen getroffen werden, die in die physische und konzeptuelle Konstitution des Werkes eingreifen, sei die ontologische Natur eines Werks der zeitgenössischen Kunst keine Frage der Interpretation mehr, warnte Renée van de Vall, denn nichts weniger als dessen Identität und damit seine Zukunft stünden auf dem Spiel.¹⁴ Um dieser Gefahr zu begegnen, sieht sich die aktuelle Konservierungspraxis in der Verantwortung, die jeweilige einzigartige Komplexität des Werks und seine spezifische Gefährdung (Vulnerabilität) anzuerkennen – «recognising complexity and identifying risk.»¹⁵

Wenn ein Kunstwerk unter neuen Bedingungen (etwa als Reenactment einer Performance) oder nach dem Austausch veralteter Technologien (Obsoleszenz) ein verändertes Aussehen erhält, ist dann das Bild der ausgetauschten Schiffsplanken im Theseus-Paradox noch imstande, den Vollzug solcher Erhaltungsschritte zu veranschaulichen? Ist es dann überhaupt noch ein «Schiff» – um im Bild zu bleiben? Oder gibt es allenfalls mehrere Schiffe, die gleichzeitig auf Reisen gehen? Wer trifft die Entscheidung, welche Planken ausgetauscht werden? Wann und wodurch werden sie ersetzt?

Vor diesem Hintergrund haben einige grosse Museen in den USA, darunter das SFMOMA, das MoMA und das Whitney Museum of American Art, interne interdisziplinäre Arbeitsgruppen eingerichtet. Sie treten regelmässig zusammen, um den Erwerb, die Registrierung sowie die Ausstellung und die Bewahrung der in ihrer Obhut befindlichen Objekte zu diskutieren. Komplexe Entscheidungen werden häufig unter Einbezug weiterer Fachleute unterschiedlicher Disziplinen getroffen. Neben Kunstschaffenden können Kuratorinnen, Ausstellungsmacher, Assistenten, technisches und informatives Personal, Anthropologinnen, Soziologen und andere Sachverständige involviert sein, je nachdem auch Vertreter oder Vertreterinnen der Öffentlichkeit. Ihre Standpunkte gilt es auszuloten, zu koordinieren und zu erörtern. Dies geschieht beispielsweise anlässlich der Eingliederung eines Kunstwerks in eine Sammlung, für eine Ausstellung, nach dem Tod des Künstlers oder manchmal sogar bereits im Stadium der Werkentstehung. Neben diesen institutionellen Initiativen werden zunehmend Konferenzen organisiert, treffen sich institutionenübergreifende Arbeitsgruppen.

In der Restaurierung findet die Arbeit nun zu einem erheblichen Teil nicht mehr einsam im Atelier vor dem Kunstwerk statt. Vielmehr kooperieren

Restauratoren und Restauratorinnen mit den Kunstschaffenden und agieren in einem Team von Sachkundigen aus verschiedenen Fachgebieten. Diese teilen idealerweise ein gemeinsames Ziel – die Suche nach den angemessenen Lösungen für den Erhalt eines sich unvermeidlich verändernden Kunstwerks. Die Idee der Erhaltung gewinnt zunehmend an Bedeutung als ein «Management des Wandels». ¹⁶ Glenn Wharton und Harvey Molotch stellen fest, die Erhaltung der Arbeit erfordere nicht nur einen einzigen Experten, sondern eine Reihe von Fachleuten, die sich alle einer bestimmten, sich weiterentwickelnden Vision der Erhaltung verschreiben, und sie vermuten, dass sich jeder Spezialist, jede Spezialistin durch die Arbeit im Team gleichfalls verändern werde. ¹⁷

Das Kuratieren zeitgenössischer Kunst dürfte aufgrund dieser Teams mit multi- bzw. interdisziplinärer Expertise eher von einem forschenden als von einem «autoritären» Prozedere profitieren, meint Jill Sterrett. ¹⁸ Es ist ein Ansatz, der anerkennt, dass es Dinge gibt, die man wissen, und Dinge, die man nicht wissen kann; ein Ansatz, der das Lernen und Umlernen, das Sehen und Wiedersehen im Laufe der Zeit schätzt. Was ist fix und was ist variabel? Zwischen der archivalischen, faktischen Erfassung eines bestimmten Werks und der Art und Weise seiner Präsentation in einer bestimmten Ausstellung klappe eine interpretatorische Lücke, beobachtet Sterrett und vermutet, die komplexe Verhandlung zwischen dem ersten Erscheinen eines Werks und seinem weiteren Leben laufe darauf hinaus, seine Variabilität in dieser Lücke zu vermitteln. ¹⁹

Für eine interdisziplinäre und intersubjektive Restaurierungstheorie des «Aushandelns»

Die Identität des Schiffs aus dem Theseus-Paradoxon wäre vielleicht unter der Voraussetzung gewährleistet, dass seine Fahrt von einem ausreichend exakten Konstruktionsplan begleitet würde. Dieser mag das Auswechseln der Holzplanken vorsehen und sicherstellen, dass die Segel richtig ersetzt werden, falls das nötig ist. Er kann aber auch einen teilweisen Ersatz oder eine vollständige Version in völlig anderen Materialien, etwa in aufblasbaren Gummiteilen zulassen, wenn die notwendigen Holzplanken nicht zur Verfügung stehen. Solche Massnahmen stellen so lange kein Problem dar, als Klarheit darüber besteht, was genau unter der Funktion «Schiff» zu verstehen ist.

Auch ist es zwingend, dass der Konstruktionsplan fortgeschrieben wird, dass nicht nur die verwendeten Materialien, sondern auch die Argumente für die Entscheidungen dokumentiert werden, ebenso, wer sie getroffen hat und warum. Der Konstruktionsplan muss also zwingend während der Reise angepasst werden und die Anpassungen zugleich dokumentieren.

Wenn der Schiffsvergleich hier vermutlich auch überstrapaziert wird, so besteht doch kein Zweifel darüber, dass sich die Tätigkeit von Restaurierungsfachleuten grundlegend gewandelt hat: Ausführliche Werkdokumentationen («Konstruktionspläne») erhalten immer grösseres Gewicht.²⁰ Die tägliche Arbeit erfordert ohnehin ein hohes Mass an Problemlösungsbewusstsein. Zudem ist der Paradigmenwechsel in der Restaurierungspraxis begleitet von einem Umdenken in der Restaurierungstheorie, das eine Erweiterung des etablierten «Triangle»-Modells²¹ der Restaurierung zumindest in Bezug auf die zeitgenössische Kunst erlaubt. Dieses Modell beruht auf dialektischen Bezugsgrössen wie objektiv / subjektiv, Tatsache / Wert, Theorie / Praxis, menschlich / nichtmenschlich. Demgegenüber entwickelten IJsbrand Hummelen, Vivian van Saaze und Matthijs Versteegh einen «symmetrischen Ansatz», der statt einer Kategorisierung in dialektischen Gegensätzen empfiehlt, über die Praktiken nachzudenken, in denen die vielfältigen Beziehungen zwischen Menschen und Dingen sowie die Werte sichtbar werden, die es zu bewahren gilt:

Processes of change and transformation are black boxed. An attempt to identify where, how, why, by what and by whom transformations in the chain occur, and cultural values make their entrance, would indeed lead to a very different model: a complex entangled network of negotiations between humans and things, scientists and scholars, spectrographs, texts, notebooks, photographs etc., all of which would represent relationships between objects and values to be conserved.²²

Aufgrund einer sich hiermit manifestierenden «kommunikativen Wende» («communicative turn»),²³ die einhergeht mit veränderten Objekt-Subjekt-Relationen, gelangen die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen dem zu restaurierenden Werk und den am Erhaltungsprozess beteiligten Akteuren in den Fokus.

Die von der Restaurierung und anderen Interessenvertretern für diese Aufgabe geforderten Fähigkeiten decken sich in einem erstaunlichen Mass

mit den Kompetenzen, die das World Economy Forum (WEF) in Zukunft für anspruchsvolle Tätigkeiten erwartet.²⁴ Neben analytischen Fähigkeiten sind insbesondere auch Soft Skills, etwa Kommunikationsfähigkeit, Diskursbereitschaft, emotionale Intelligenz und «complex problem solving» gefordert. Muriel Pénicaut, die französische Arbeitsministerin, hielt Soft Skills für die am schwersten zu erlernenden, aber die langfristig entscheidendsten Kompetenzen für den künftigen Arbeitsmarkt und konstatierte: «It's not a package that you deliver. It will be a continuous process.»²⁵

Tatsächlich übernimmt die Restauratorin oder der Restaurator im Restaurierungsalltag eine aktive Rolle bei der Interpretation und der Festlegung «relativer» Werte in einer Gruppe von Interessenvertretern, die, sei es materiell oder immateriell, von einer Restaurierung betroffen sind. Eine solche «Gemeinschaft der Intersubjektivität» gelangt idealerweise auf einem kooperativen Weg zu Entscheidungen, wobei auch künftige Entwicklungen, die das Kunstwerk betreffen, zu berücksichtigen sind. Die Aufgabe besteht also nicht zuletzt darin, den künftigen «Nutzer» mit zu berücksichtigen. Dies sei keine leichte Aufgabe – aber gewiss eine faszinierende, resümiert Muñoz-Viñas.²⁶

Herausforderungen einer «aushandelnden» Restaurierungstheorie

Die Restaurierungstheorie hat bereits begonnen, die von Sterret erwähnte «Lücke» oder eben die Blackbox der Aushandlungsprozesse auszuleuchten. Einige Themen, die sich dabei abzeichnen, seien hier abschliessend skizziert:

a) Das «negotiative model» überträgt den einzelnen Interessenvertretern im «intersubjektiven» Setting mehr Entscheidungsbefugnis als das «Triangle»-Modell. Der damit gewonnene Spielraum erlaubt, dass Restauratorinnen und Kuratoren im Umgang mit Werken der zeitgenössischen Kunst einen «kuratorischen» Anteil übernehmen, der das Kunstwerk konzeptionell mitprägen kann. Unter Umständen schränkten solche Spielräume zugleich die Freiheiten und die Rechte anderer ein, warnt Muñoz-Viñas. Die Funktion eines Werkes als Instanz eines überindividuellen kulturellen Erbes könne dabei unversehens in den Hintergrund treten. In diesem Sinn sei das Konzept der Kreativität nicht weniger «aristokratisch» und Achtung gebietend (imposing) als dasjenige der objektiven, wissenschaftlichen Wahrheit.²⁷

b) Untersuchungsergebnisse der traditionellen Fachgebiete in der Restaurierung – Naturwissenschaften, Geisteswissenschaften und Kunsttechnologie – werden bis jetzt nicht selbstverständlich vom jeweils anderen Fach rezipiert, möglicherweise weil eine gemeinsame Sprache und Begrifflichkeit fehlt. Die bewusste Öffnung zu anderen Fachrichtungen birgt das Potential zu einer Auflösung oder Modifikation von Teilbereichen und der Etablierung neuartiger Disziplinen, etwa der «Technical Art History».²⁸ Eine solche Dynamik könnte möglicherweise als Bedrohung berufsständisch erkämpfter Rollen und Errungenschaften wahrgenommen werden. Gefragt sind in interdisziplinären Settings hingegen Personen, die neue Konstellationen mitentwickeln oder mehrere Fachgebiete in sich vereinigen können und wollen. Dies hat auch Konsequenzen für die Ausbildung: Gemäss dem Wissenschaftstheoretiker und Philosophen Jürgen Mittelstrass steigt das Interesse für Interdisziplinarität und deren Ergebnisse bevorzugt dann, wenn bereits während des Studiums entsprechende Erfahrungen gesammelt werden konnten.²⁹

c) Zwischen den Zielen und Methoden der Forschung einerseits und einer lösungsorientierten Pragmatik im Alltag andererseits klafft eine Diskrepanz. Forschungsergebnisse lassen sich offenbar nicht ohne Weiteres in die praktische Anwendung integrieren.³⁰ Daneben gilt es, die Adaptionmöglichkeiten des in der Restaurierung vielfach verwendeten «Decision-Making Model» für die zeitgenössische Kunst zu überprüfen und das Modell entsprechend anzupassen.³¹ Die Bedingungen und Herausforderungen des «Decision-making» müssen insgesamt besser verstanden und gescheiterte Restaurierungsprozesse kritisch hinterfragt werden.³²

d) Interviews mit Kunstschaffenden sind für die Entscheidungsfindung unerlässlich. Künstlerinnen und Künstler sollen mitteilen, welche Massnahmen aus ihrer Sicht erlaubt sind und welche nicht. Diese Auskünfte werden Teil des konzeptuellen Inhalts des Werkes und wirken sich nicht nur auf den Erhaltungsprozess aus, sondern mitunter auch auf die Ontologie des Werks. Glenn Wharton bemerkte, dass die Vorstellungen des Künstlers darüber, wie ein älteres Werk konserviert werden solle, von künstlerischen Problemen beeinflusst werden, die diesen zum aktuellen Zeitpunkt beschäftigen. Künstler ändern ihre Meinung und ihre Interessen, reagieren anders auf neue Umstände. Jahre später erinnern sie sich vielleicht nicht einmal mehr an die Ideen, die sie während der Gestaltung und Ausführung ihrer Arbeit hatten. Kann

man also tatsächlich erwarten, dass jemand Jahrzehnte später dieselbe Idee artikuliert?³³ Obendrein kann die künstlerische Intention nicht von den sozialen und materiellen Umständen der Kunstproduktion losgelöst werden. Die Aussagen der Kunstschaffenden sollten diesbezüglich interpretiert und relativiert werden. Angesichts der jeweils neuartigen Konstellationen erwartet hier offenbar niemand einfache, standardisierte Lösungen.

Mit Flusser, von dessen eigenwilligen Ausführungen zum «Material» zunächst ausgegangen wurde, sollen hier die Überlegungen schliessen. Der leider zu einseitig als Medientheoretiker wahrgenommene Denker befasst sich als Phänomenologe und Erkenntnistheoretiker mit der «Blackbox» menschlicher Tätigkeiten. Für deren Analyse entwickelt Flusser eine «semantische Methodologie», durch die er den tief in der europäischen Kulturgeschichte verankerten Subjekt-Objekt-Dualismus zu überwinden hofft. Dieses Verfahren unterscheidet sich von kausalen Analysen, welche das Ziel verfolgen, Probleme durchschaubar zu machen und sie so aus der Welt zu schaffen. Stattdessen beabsichtigt er, durch die semantische Untersuchung von «Gesten», etwa der Geste des (Kunst-)Machens, dieses «Phänomen» zu «entfalten», und «immer dichter» werden zu lassen und begründet diesen Anspruch: «Man analysiert Enigmen, um in sie einzudringen. Gelöste Enigmen bleiben.»³⁴

- 1 Flusser 1991.
- 2 Ebd., S. 12–13.
- 3 Ebd., S. 19.
- 4 Flusser 1994, hierfür vor allem Kap. 5. «Die Geste des Malens», aber auch Kap. 1 und 8–10.
- 5 An anderer Stelle machte Flusser deutlich, dass er die Gestaltung – im Gegensatz zur Schrift – keineswegs als linearen Vorgang versteht, Flusser 1988, z.B. S. 12–13.
- 6 Lehmann 2013, S. 12–13, 17.
- 7 Marcel Duchamp zit. nach Lerner 2016.
- 8 Mancusi-Ungaro 2016.
- 9 Laurenson 2001.
- 10 Mancusi-Ungaro 2016.
- 11 Groys 2009, S. 200–201.
- 12 Lerner 2016.
- 13 Groys 2009, S. 199.
- 14 Vall 2015, hier S. 286, 287.
- 15 Laurenson 2001.
- 16 Jonathan Ashley-Smith, «The Basis of Conservation Ethics», in: Richmond/Bracker 2009, S. 6–24, hier S. 21.
- 17 Glenn Wharton, Harvey Molotch, «The Challenge of Installation Art», in: Richmond/Bracker 2009, S. 210–222, hier S. 218.
- 18 Jill Sterrett, «Contemporary Museums of Contemporary Art», in: Richmond/Bracker 2009, S. 223–228, hier S. 226.
- 19 Ebd.
- 20 Zu den verschiedenen Lösungsansätzen für die Dokumentation zeitgenössischer Kunst vgl. Phillips 2015.
- 21 In diesem interdisziplinären Modell werden die drei traditionellen Hauptstützen der Restaurierung, die Kunsttechnologie, die Kunstgeschichte und die Naturwissenschaften, in ihrer Beziehung zum Kunstwerk veranschaulicht. Alle drei Disziplinen fokussieren auf das im Zentrum befindliche «Objekt» als wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand. Dieses wird dank rationalen, «objektiven» naturwissenschaftlichen Methoden analysiert und mittels «subjektiven» Wertezuschreibungen durch die Geisteswissenschaften interpretiert. Natur- und Geisteswissenschaften repräsentieren zusammen in diesem Modell die «Theorie», während die Kunsttechnologie mit ihren weitreichenden Materialkenntnissen als «Praxis» dialektisch auf die beiden anderen Fächer bezogen werden kann.
- 22 Hummelen et al. 2008, hier S. 1044.
- 23 Muñoz-Viñas 2005, zit. nach Hummelen et al. 2008, S. 1046, Anm. 4.
- 24 Ratcheva/Leopold 2018; Leopold et al. 2018.
- 25 Sault 2020.
- 26 Als intersubjektive Kriterien betrachtete Muñoz-Viñas diejenigen, welche (auf bewusste oder unbewusste Weise) von Personen aufgestellt werden und auf Vereinbarungen beruhen, die «zwischen den Subjekten» getroffen wurden, Muñoz-Viñas 2002, hier S. 30.
- 27 Ebd.
- 28 Hermens 2012; Stoner 2012.
- 29 Mittelstrass 1987, hier S. 157.
- 30 Dillon et al. 2014.
- 31 CICS 2021.
- 32 Michalski 2018.
- 33 Wharton 2015.
- 34 Flusser 1994, S. 91.

Literaturverzeichnis

CICS 2021

Cologne Institute of Conservation Sciences (CICS)/TH Köln (ed.), *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation*, 2019, updated version: 1.2, April 2021, https://www.th-koeln.de/mam/downloads/deutsch/hochschule/fakultaeten/kulturwissenschaften/fo2_cics_gsm_fp_dmmcap_190613-1.pdf, Stand 16.11.2021.

Dillon et al. 2014

Catherine Dillon et al., «Mind the gap: rigour and relevance in collaborative heritage science research», in: *Heritage Science*, 2 (2014), Nr. 11, <https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/2050-7445-2-11>.

Flusser 1988

Vilém Flusser, *Krise der Linearität* (um 9, 2. Jg.), Vortrag gehalten am 20. März 1988 im Kunstmuseum Bern, hrsg. von Georg Johann Lischka, Bern: Benteli, 1988.

Flusser 1991

Vilém Flusser, «Der Schein des Materials», in: Wolfgang Drechsler, Peter Weibel, *Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität*, hrsg. von den Wiener Festwochen, Ausst.-Kat. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 3.5.–7.7.1991; Wien: Europaverlag, 1991, S. 12–20.

Flusser 1994

Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1994.

Groys 2009

Boris Groys, «Restaurierung des Zerfalls», in: Ders., *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters* (Edition Akzente), Erstveröffentlichung 1997, München: Hanser, 2009, S. 197–204.

Hermens 2012

Erma Hermens, «Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science», in: *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks* (Brill's studies in intellectual history, 212 / Brill's

studies on art, art history, and intellectual history, 4), hrsg. von Matthew Rampley et al., Leiden / Boston: Brill, 2012, S. 151–165.

Hummelen et al. 2008

IJsbrand Hummelen, Vivian van Saaze, Matthijs Versteegh, «Towards a symmetrical approach in conservation?», in: ICOM-CC 15th Triennial Conference, New Delhi, 22.–26.9.2008, Preprints, hrsg. von Janet Bridgland, Bd. II (Diversity in Heritage Conservation: Tradition, Innovation and Participation), S. 1041–1047, https://www.researchgate.net/publication/333856652_Towards_a_symmetrical_approach_in_conservation, Stand 20.6.2020.

Laurenson 2001

Pip Laurenson, «Developing Strategies for the Conservation of Installations Incorporating Time-Based Media. Gary Hill's «Between Cinema and a Hard Place»», in: *Journal of the American Institute for Conservation*, 40 (2001), Nr. 3, erneut publiziert in: *Tate Papers*, Nr. 1, Spring 2004, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/developing-strategies-for-the-conservation-of-installations-incorporating-time-based-media-gary-hills-between-cinema-and-a-hard-place>, Stand 12.8.2020.

Lehmann 2013

Ann-Sophie Lehmann, «How materials make meaning», in: *Meaning in Materials, 1400–1800. Materiaal en betekenis, 1400–1800* (Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 62/2012), hrsg. von ders. et al., Leiden / Boston: Brill, 2013, S. 6–27.

Leopold et al. 2018

Till Alexander Leopold, Vesselina Stefanova Ratcheva, Saadia Zahidi, *The Future of Jobs Report 2018. Insight Report* (17.9.2018), hrsg. von Centre for the New Economy and Society / World Economic Forum, Genf, <https://www.weforum.org/reports/the-future-of-jobs-report-2018>, Stand 17.6.2020.

Lerner 2016

Ben Lerner, «The Custodians. How the Whitney is transforming the art of museum conservation», in: *The New Yorker*, 11.1.2016, <https://>

www.newyorker.com/magazine/2016/01/11/the-custodians-onward-and-upward-with-the-arts-ben-lerner, Stand 18.6.2020.

Mancusi-Ungaro 2016

Carol Mancusi-Ungaro, *The Falsification of Time*, The Forbes prize lecture for 2016, presented during the IIC Los Angeles congress, September 2016. <https://www.iiconservation.org/congress/2016losangeles/forbes>, Stand 12.6.2020.

Michalski 2018

Stefan Michalski, «Sharing Conservation Decisions. Tools, Tactics, and Ideas», in: Alison Heritage, Jennifer Copithorne (Hrsg.), *Sharing Conservation Decisions. Current Issues and Future Strategies*, Rom: International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM), 2018, S. 183–204.

Mittelstrass 1987

Jürgen Mittelstrass, «Die Stunde der Interdisziplinarität?», in: Jürgen Kocka (Hrsg.), *Interdisziplinarität. Praxis – Herausforderung – Ideologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, S. 152–158.

Muñoz-Viñas 2002

Salvador Muñoz-Viñas, «Contemporary Theory of Conservation», in: *Studies in Conservation*, 47 (2002), Supplement, 1, Juni 2002, S. 25–34, DOI: 10.1179/sic.2002.47.Supplement-1.25.

Muñoz-Viñas 2005

Salvador Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford et al.: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.

Phillips 2015

Joanna Phillips, «Reporting Iterations: A Documentation Model for Time-Based Media Art», in: *Performing Documentation* (Revista de História da Arte, 4), hrsg. von Lúcia Almeida Matos, Rita Macedo und Gunnar Heydenreich, Lissabon: Instituto de História da Arte, 2015, S. 168–179.

Ratcheva/Leopold 2018

Vesselina Stefanova Ratcheva, Till Leopold, *5 things to know about the future of jobs*, 17.9.

2018, <https://www.weforum.org/agenda/2018/09/future-of-jobs-2018-things-to-know/>, Stand 22.10.2018.

Richmond/Bracker 2009

Alison Richmond, Alison Bracker (Hrsg.), *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, publ. zus. mit dem Victoria & Albert Museum, London, Amsterdam/Boston: Elsevier/Butterworth-Heinemann, 2009.

Sault 2020

Samantha Sault, *What they're saying about the future of work: Key quotes from Davos*, 24.1.2020, <https://www.weforum.org/agenda/2020/01/future-of-work-reskilling-workforce-ivanka-trump-davos-quotes/>, Stand 2.8.2020.

Stoner 2012

Joyce Hill Stoner, «Turning Points in Technical Art History in American Art», in: *American Art*, 26 (2012), Nr. 1, S. 2–9, <https://www.jstor.org/stable/10.1086/665624>, Stand 21.10.2018.

Vall 2015

Renée van de Vall, «The Devil and the Details. The Ontology of Contemporary Art in Conservation Theory and Practice», in: *British Journal of Aesthetics*, 55 (2015), Nr. 3, S. 285–302.

Wharton 2015

Glenn Wharton, «Artist intention and the conservation of contemporary art», in: *The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works. Objects Specialty Group Postprints*, Bd. 22, 2015, hrsg. von Emily Hamilton et al., S. 1–12.