

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 52 (2001)

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

Artikel: Heute noch flüchtig : morgen schon Konserve? Gedanken zur Erhaltung umgebungsbezogener Gegenwartskunst

Autor: Wülfert, Stefan

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394191>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Heute noch flüchtig – morgen schon Konserve? Gedanken zur Erhaltung umgebungsbezogener Gegenwartskunst

Die Konservierung/Restaurierung hat sich eben erst an die langsame, unaufhaltsame Veränderung ihrer Schützlinge der jüngeren und jüngsten Kunst gewöhnt – nicht zufällig hiess der Titel einer Wanderausstellung aus den 1990er-Jahren *Restaurieren heisst nicht wieder neumachen*. Veränderung scheint nicht mehr nur akzeptabel zu sein, vielmehr besagt das konservatorische Paradigma des historisch gewachsenen Zustandes, dass Veränderung historische Authentizität erst generiere, d. h. der Verlust des originalen Zustands bedinge den Zuwachs an Authentizität und Alterswert.

Da der Verdacht jedoch blieb, dass der mögliche Altersgewinn den erwähnten Verlust möglicherweise nicht so recht auszugleichen vermöge, und da gleichzeitig die Rückführung auf den originalen Zustand seitens der klassischen Restaurierung als naive Illusion entlarvt war, befasst sich seit einiger Zeit ein jüngerer Zweig der Konservierungswissenschaft intensiv mit der Verlangsamung des Übergangs vom künstlerischen Original zum historischen Kulturtug: die so genannte *präventive Konservierung*. Sie stattete das Museum mit moderner Erhaltungsmaschinerie für die alternde Kunst aus. Im heutigen Museum scheint zudem ein akzeptabler Kompromiss zwischen Beobachtbarkeit und Erhaltung gefunden, entsprechend der Formel, dass optimale Konservierung in einer Kombination aus Erhaltung und Zugänglichkeit (*preservation and access*) zu finden sei. In *splendid isolation* altern die Werke so langsam wie möglich. Gefahr droht allenfalls durch deren masslose Durchbrechung: z. B. durch den im Museum intensivierten Vermarktungsbetrieb mit oft unangemessenen Transportfrequenzen und immer zahlreicher Events, welche die Werke nicht mehr als Quelle, sondern oft nur mehr als Illustration benötigen.

Das Konzept der möglichst langen Erhaltung von Kunstwerken durch Schaffung idealer Aufbewahrungsbedingungen scheint allerdings für zahlreiche Werke der zeitgenössischen Kunst nicht angemessen oder sowieso nicht durchführbar. Dies betrifft natürlich gerade solche Werke, die einen markanten und permanenten Bezug auf ihre aktuelle Umgebung,

einen bestimmten Kontext, enthalten, also die erwähnte schonende Isolation nicht vertragen. Die Umgebungsabhängigkeit kann technischer und medial-semantischer Natur sein wie bei der deshalb so genannten Medienkunst. Sie kann menschliche oder andere Aktivitäten beinhalten wie bei interaktiver Kunst. Netzkonst scheint beide Abhängigkeiten zu kombinieren. Explizit umgebungsabhängig sind auch die Werke, die zur Land-Art gerechnet werden. Spielt ein Kunstwerk mit Markennamen und «Allerweltsprodukten», so setzt es die Kenntnis auch solcher Umgebung voraus. Die Liste der Beispiele liese sich fast beliebig verlängern. Das interessante Wechselspiel zwischen den «kulturellen Archiven» und deren «profaner Umgebung» hat Boris Groys ausführlich untersucht und dokumentiert.¹

In Zusammenhang mit der besonders interessanten Entwicklung von Konservierungskonzepten für umgebungsbezügliche Kunst scheint insbesondere die Permanenz der Bezugnahme eines Kunstwerkes auf seine Umgebung von Bedeutung und die daraus resultierende Abhängigkeit sowie die erforderliche Qualität der notwendigerweise vorhandenen Umgebung. Es lassen sich verschiedene Szenarien unterscheiden: Ein nur temporärer Bezug auf eine dauerhaft wiederherstellbare Umgebung lässt sich am Beispiel einiger explizit interaktiver Werke Franz Erhard Walthers auf-

1 Franz Erhard Walther,
Dichtigkeit und Ambivalenz,
Objekt kurz vor der Dämmerung, 1967, Zeltstoff,
Länge zw. 5,67 und 6,12 m. –
In die doppelte, in neun Kompartimente unterteilte Zeltbahn können neun Personen hineinschlüpfen und hintereinander gehen.



SONSTIGES

REINIGUNG DER OBJEKTE:
Verschmutzte große Objekte und solche mit Fütterung aus Schaumstoff, Filz etc. mit sog. Trockenschaum reinigen.

Kleine Objekte (ohne Schaumstofffütterung) in der Waschmaschine waschen.

Verstaubte Objekte mit Staubsauger, Klopfer, Bürste reinigen.

Falls notwendig – Objekte von Zeit zu Zeit desinfizieren.

AUSBESSERUNG:
Reparatur der Objekte in der Art, wie man schadhafte Kleidung ausbessert.

VERPACKUNG:
Jedes Objekt hat eine eigene Stofftasche mit Objektbezeichnung.

TRANSPORT:
Nahezu alle Objekte sind zusammengerollt oder zusammengefaltet, wodurch sie leicht transportierbar sind.

AUFBEWAHRUNG:
Verpackt aufbewahrt.

HANDHABUNG:
Die Objekte selbst sind exakt

und passend zusammengepackt (ähnlich Fallschirmen oder Wäschestücken). Darum möglichst natürlich entfalten – entrollen – und so praktisch wie möglich wieder zusammenlegen und zusammenrollen und wo notwendig verschnüren, verschließen.

BENUTZEN:

Denn Walthers Objekte sind Kunstwerke (oder bergen zumindest das Potential, durch Benutzung jederzeit zum Kunstwerk transformiert werden zu können) auch im ordentlich und museumsgerecht zusammengelegten und aufgeräumten Zustand. Und: Es ist absehbar, dass die Umgebung, die Walther meint, wenn er dazu auffordert, seine Werke zu benutzen, auch zukünftig jederzeit hergestellt werden oder entstehen kann.

Ähnliche Überlegungen lassen sich zum Beispiel auch für einige der kinetischen Kunstwerke Jean Tinguelys (Abb. 3, 4) und vieler vergleichbarer Werke anstellen, wenn auch die in den aktiven Phasen erfolgende Veränderung hier deutlicher ausfallen mag als bei Walther. Entsprechend gehen notwendige Restaurierungen weiter, z. B. indem Verschleissteile und verbrauchte Komponenten zu ersetzen sind. Es ist dabei eine wichtige Aufgabe von Konservatoren/Restauratoren, die Veränderung des Werkes durch Wartung und Restaurierung nicht zu weit gehen zu lassen, dass heißt zu gewährleisten, dass die expressive Qualität des Werkes durch Restaurierung nicht verloren geht. Um nicht unter dem Druck des Ausstellungsbetriebs zu unreflektierten Konzessionen getrieben zu werden, ist es ratsam, vorgängig entsprechende Restaurierungskonzepte auszuarbeiten und vorzubereiten, um diese auch später einzuhalten. Die Objekte Walthers und die Maschinen Tinguelys erfordern zwar eine bestimmte Umgebung, wir können aber damit rechnen, dass eine solche auch in hundert Jahren so weit hergestellt werden kann, dass die Objekte verständlich bleiben.

Schwieriger wird die Situation, wenn Kunstwerke auf eine nicht dauerhaft wiederherstellbare Umgebung Bezug nehmen. Für die Flüchtigkeit der notwendigen äusseren Bedingungen kann es ganz verschiedene Gründe geben. Ein Spezifikum der Gegenwartskunst ist beispielsweise die oft lang anhaltende Mitwirkung der Künstlerin, des Künstlers oder der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter bei der Erhaltung ihrer Kunstwerke. Sind Künstler explizit Teil der Umgebung ihrer Werke, so erscheint diese Mitwirkung weitgehend unproblematisch, wenngleich natürlich zeitlich begrenzt und nicht dauerhaft. Ein Beispiel hierfür ist der Block Beuys im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Abb. 5). Den Kern bildet eine vom Darmstädter Sammler Karl Ströher 1967 angekaufte Werkgruppe, die ab 1968 kontinuierlich erweitert und ergänzt wurde. 1970 hat Joseph Beuys die Aufstellung der Objekte und ihre Installation in Vitrinen selbst überwacht beziehungsweise vorgenommen. Diese Räume des Museums, die bis heute erhalten sind, betrachtete Beuys als seine «Werkstatt». Nach seinem Tod blieb dieser

2 Seite «Sonstiges» aus Franz Erhard Walthers «OBJEKTE benutzen». – Walther macht hier recht präzise Vorschläge zum Umgang mit seinen interaktiven Objekten in «Ruhephasen».

zeigen (Abb. 1). Walther hat 1968 in seiner Publikation *OBJEKTE benutzen* nicht nur seine «subjektiven Erlebnisse bei der Benutzung seiner Werke» dargestellt, sondern unter «Sonstiges» auf der letzten bedruckten Seite des Buches auch recht detaillierte Angaben zur Erhaltung der Werke gegeben.² Unter den Untertiteln «Verpackung», «Transport» und «Aufbewahrung» wird vom Künstler klar gestellt, dass die Objekte im sauberem, verpackten Zustand, d. h. in der dafür gefertigten Hülle zu transportieren respektive aufzubewahren seien (Abb. 2).

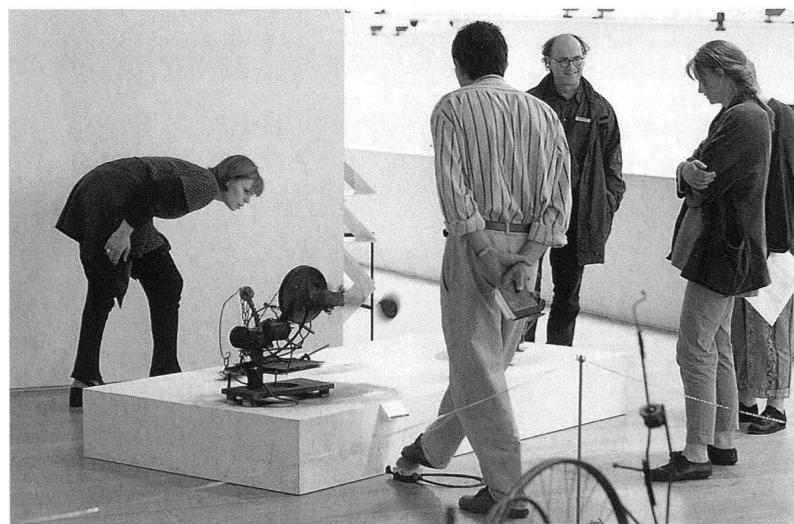
Bei solchen Objekten scheint es eine legitime Massnahme der präventiven Konservierung zu sein, durch Regelung und Kontrolle der aktiven, umgebungsbezogenen Phasen und durch sonstige Lagerung des Werkes unter Idealbedingungen in den inaktiven Phasen die Alterung so weit als möglich zu verzögern.

Werkkomplex – im Gegensatz zu den meisten anderen Arbeiten des Künstlers – unberührt, eine Situation, die vermutlich nicht beliebig lange haltbar sein wird.

In den meisten Fällen trennen sich Kunstschaefende viel schneller von ihren Werken und überantworten damit gewissermassen anderen deren Erhaltung. Obwohl auch dann genau dokumentierte Kenntnisse der künstlerischen Intention eine wichtige Basisinformation für die Konservierung/Restaurierung entsprechender Werke sind, darf die aktive Mitwirkung des Künstlers respektive der Künstlerin nicht ausserhalb oder in Ermangelung eines hinterfragbaren Konservierungs- und Restaurierungskonzeptes erfolgen. Ein solches sollte insbesondere auch die Zeit nach dem Ableben des Künstlers berücksichtigen. Klarheit sollte in diesem Zusammenhang auch über einen möglicherweise auftretenden Interessenkonflikt zwischen Bewahrung eines Werkes durch die damit beauftragten Institutionen und seiner Weiterentwicklung durch den Künstler herrschen: Oft geht die künstlerische Mitwirkung weit über die Erhaltung des Werkes hinaus und beinhaltet vielmehr sein Update, seine Anpassung technischer, sozialer, ideologischer oder anderer Art an eine veränderte Umgebung. Dass dies im Rahmen einer historisch orientierten und qualifizierten Erhaltung von Kunstwerken – und für eine andere fehlt momentan jede Basis – völlig fehl am Platz ist, bräuchte nicht betont werden, wären nicht zahlreiche Beispiele dafür vorhanden.

Das Problem des Updatens der Kunst jüngst vergangener Gegenwart im Rahmen so genannter Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen geht aber weit über die Mitwirkung von Künstlern und Künstlerinnen hinaus: Installationen, die technische Gerätschaft beinhalten, nehmen implizit und zuweilen auch explizit Bezug auf eine zeitlich nur begrenzt existente Umgebung, die es erlaubt, diesen technischen Apparat auch zu betreiben. Wie lange werden Steckdosen in Europa existieren, die Wechselstrom mit einer Spannung von ca. 220V und einer Wechselfrequenz von 50 Hz liefern? Wie lange werden wir noch gewölbte Röhrenbildschirme kennen? Und kann ein Künstlervideo, das die Rundung der Weltkugel auf einem solchen Bildschirm darstellt, ab *flatscreen* erlebt und verstanden werden?

Gerade die Elemente eines Kunstwerkes, die vordergründig als Einschränkungen empfunden werden – technische Mängel etwa –, können ein wichtiges Ausdrucksmittel sein. Erst die Behebung solcher Mängel macht dies möglicherweise deutlich. Mediale Semantik kann sich ähnlich wie eine Art Patina durch «Veraltung» erst entwickeln und unverzichtbares Bestandteil des Werkes werden. Die Be-



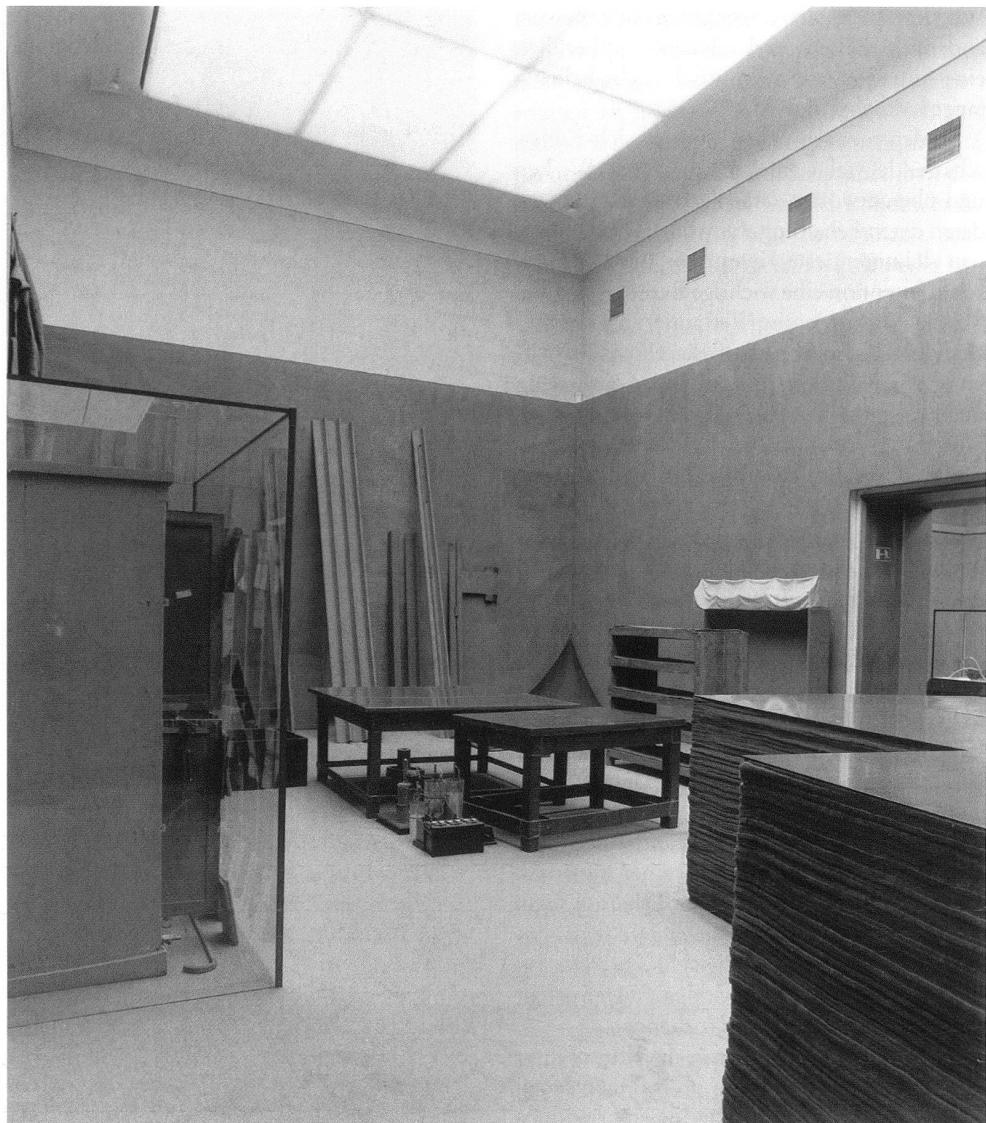
deutung des spezifischen Surrens eines Filmprojektors, des Flairs eines frühen Computerbildschirms oder der Ausstrahlung eines Fernsehgerätes aus den 1960er Jahren war zum Zeitpunkt der Entstehung von Kunstwerken, die solche Komponenten enthalten, so nicht absehbar. Trotzdem erscheint diese technische Patina wie bei anderen Kunstwerken, die sich klassischer Materialien bedienen, als heute unverzichtbares Authentizitätsmerkmal.

Hier wird ein weiteres Spezifikum umgebungsbezogener Kunst sichtbar: Nicht nur die Veränderung des Werkes selbst, sondern auch die Veränderung der Umgebung kann sich zum gravierenden Problem für die Erhaltung entwickeln. Am augenscheinlichsten kann dieser Effekt wiederum am Beispiel technischer



4 Jean Tinguely,
Spirale (Rörelse), 1965,
174 × 80 × 70 cm,
Museum Jean Tinguely Basel.

5 Joseph Beuys, Werkgruppe im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Blick in «Block Beuys», Raum 2. – Der Künstler hat die Aufstellung der Objekte selbst überwacht beziehungsweise vorgenommen.



Komponenten zeitgenössischer Kunst aufgezeigt werden. Der rasante technische Fortschritt bringt es mit sich, dass die Materialien und Objekte, die er hervorbringt, schon in kurzer Zeit obsolet sein werden. Also werden weder an Materialien noch an Objekten Ansprüche auf Langlebigkeit erhoben. Auch die Materialien und Objekte des modernen Kunstschafts sind also natürlicherweise flüchtig. Eine CD konserviert die auf ihr gespeicherten Daten nicht sehr lange, 20 Jahre höchstens vielleicht, und die Chance, dass nach Ablauf dieser Lebensspanne kaum mehr CD-Player vorhanden sein werden, ist gross. Und kein CD-Player bleibt 20 Jahre betriebsfähig. Überdies wird sich die Technik soweit entwickelt haben, dass kein breit abgestützter Bedarf nach CD-Abspielgeräten mehr vorhanden sein wird. Für ein Kunstwerk mit integriertem CD-Player wird sich also innerhalb der nächsten 20 Jahre mit grosser Sicherheit ein ernst zu nehmendes Erhaltungsproblem ergeben. Netzkunstwerke gehen noch schneller der-

jenigen Umgebung verlustig, von der sie abhängen, weil sie nur darin überhaupt existieren können. *Plug-ins*, Browser, Betriebssysteme und Computerhardware veralten innerhalb von Monaten und werden durch Updates oder ganz neue Produkte abgelöst

Es ist gar nicht mehr nur die Alterung der Kunstwerke und ihrer Komponenten selbst, gegen welche die Konservierung anzukämpfen hat, es ist die immer schneller sich scheinbar unaufhaltsam verändernde Umgebung, die das Kunstwerk früher oder später gefährdet. Als Konsequenz für die Konservierung/Restaurierung ergibt sich die Forderung neben dem Kunstwerk auch die für seine Funktion notwendige Umgebung zu erhalten, ein auf die Dauer hoffnungsloses, weil zu aufwändiges und letztlich auch technisch unmögliches Unterfangen.

Wenn es schon unmöglich ist oder wird, ein umgebungsbezogenes Werk integral (also samt Umgebung) zu erhalten, so kann es doch wenigstens «zu Lebzeiten» dokumentiert und

in Form dieser Dokumentation tradiert werden. Johannes Gfeller hat kürzlich für den Übergang vom Werk in seine eigene Dokumentation ein mehrstufiges Modell formuliert:³ Das Original bleibt durch den restauratorischen Ersatz irreparabler Komponenten durch bau- und entstehungszeitgleiche Verbrauchsteile noch für eine gewisse Zeit integer, und zwar solange die Umgebung solche Komponenten liefern kann. Werden in der Folge ähnliche, aber modernere Materialien zur Restaurierung eingesetzt, so bleibt laut Gfeller ein Teil seiner Authentizität noch erhalten. Geht der Ersatz immer weiter, dann entwickelt sich das noch ähnlich wie früher funktionierende Werk zu einer noch im Sinne des Werkes funktionalen Dokumentation, sozusagen einer Emulation oder Simulation seiner selbst. Ist auch dies nicht mehr möglich, wird es durch eine so genannte stille Dokumentation ersetzt, die nur noch als Abbildung der ursprünglichen Situation gelten kann.

Bereits gewöhnt haben wir uns an die Tatsache, dass Kunstwerke wie z.B. einige Performances, die auf eine nur momentan vorhandene Umgebung Bezug nehmen, überhaupt nur in Form ihrer stillen Dokumentationen zu tradieren sind. Interessanterweise sind diese Konserven meist so stark im zeitgenössischen technischen Umfeld verwurzelt, dass nach relativ kurzer Zeit auch ihre Erhaltung in Frage gestellt ist. Gerade im Bereich der Dokumentation umgebungsbezogener Kunst ist die Konservierung/Restaurierung gefragt, beständige und gleichzeitig leistungsfähige Verfahren zu entwickeln.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Konservierung/Restaurierung gerade erst beginnt, sich mit konzeptionellen Ansätzen zur Erhaltung umgebungsbezogener Kunst zu befassen. Der Flüchtigkeit von Objekt und Umgebung ist mit traditionellen Methoden nicht beizukommen. Eine wichtige Rolle werden wohl inhaltlich angemessene, dauerhafte Dokumentationsformen spielen. Allerdings werden die Übergänge zwischen Werk, seiner Simulation und seiner Dokumentation ein reiches Feld für die pluridisziplinäre Diskussion aller an der Erhaltung solcher Werke beteiligten Fachpersonen liefern.

Zusammenfassung

Die moderne Konservierung/Restaurierung versucht den Zerfall von Kunstwerken unter anderem durch Schaffung einer idealen Umgebung zu verlangsamen. Dieser Ansatz versagt, wenn Kunstwerke auf ihre aktuelle Umgebung explizit oder implizit Bezug nehmen. Erhaltungskonzepte für solche Objekte müssen die Qualität und Permanenz des Umge-

bungsbezugs eines Werkes und die zeitliche Veränderung der Umgebung berücksichtigen.

Résumé

Un des moyens par lesquels les institutions en charge de la conservation et de la restauration tentent de ralentir la dégradation des œuvres d'art est la création d'un environnement idéal. Ces tentatives sont vouées à l'échec si les œuvres d'art se réfèrent explicitement ou implicitement à leur environnement actuel. Dans ces cas, les concepts de conservation doivent prendre en compte la qualité et la permanence du rapport d'une œuvre à son environnement, ainsi que la modification de cet environnement au cours du temps.

Riassunto

Uno dei dispositivi messi in atto dalla conservazione e dal restauro moderni per tentare di rallentare il decadimento delle opere d'arte è la creazione di un ambiente ideale. Questo principio viene però a cadere quando le opere implicano una relazione esplicita o implicita con il sito in cui si trovano. In questi casi, i concetti di conservazione devono tenere conto della qualità e della durevolezza del rapporto dell'opera con il sito, così come della trasformazione dell'ambiente nel corso del tempo.

Anmerkungen

¹ Vgl. Boris Groys, *Unter Verdacht – Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000.

² Vgl. Kaspar König (Hrsg.), *Franz Erhard Walther, OBJEKTE benutzen*, Köln 1968.

³ Vgl. Johannes Gfeller, *Aktive Archive*, unveröffentlichtes Thesenpapier zur Erhaltung NIKT-basierter Kunst, Bundesamt für Kultur, Bern 2001.

Abbildungsnachweis

1, 2: Aus: Kaspar König (Hrsg.), Franz Erhard Walther, *OBJEKTE benutzen*, Köln 1968; © 2001 ProLitteris, 8033 Zürich. – 3, 4: Museum Jean Tinguely Basel; © Cira Moro, Stuttgart / © 2001 ProLitteris, 8033 Zürich. – 5: Hessisches Landesmuseum Darmstadt; © 2001 ProLitteris, 8033 Zürich.

Adresse des Autors

Stefan Wülfert, Prof. Dr. phil.-nat., Berner Fachhochschule, Studiengang Konservierung und Restaurierung, VT Moderne Materialien und Medien, Stuferstrasse 56, 3004 Bern