



Böcklins Maltechnik
Wandgestaltung
Spänemarmorierung
Lackmalerei
Musikinstrumente
Fotorestaurierung
Holzplastik
Silberreinigung
Vitrinenbau
Oberflächenästhetik
Firnissabnahme
Pigmente

Beiträge

zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut



Verband
der Restauratoren

Impressum

Herausgeber:

© 2016
Verband der Restauratoren (VDR) e.V.
Präsident: Dr. Jan Raue
Haus der Kultur
Weberstraße 61
D-53113 Bonn
Telefon: + 49 (0) 228 926897-0
Telefax: + 49 (0) 228 926897-27
E-Mail: info@restauratoren.de
Internet: www.restauratoren.de

Vertrieb, Projektbetreuung, Gestaltung, Layout:

© Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Str. 25
D-36100 Petersberg
Deutschland
Telefon: + 49 (0) 661 2919166-0
Telefax: + 49 (0) 661 2919166-9
E-Mail: info@imhof-verlag.de
Internet: www.imhof-verlag.com

Druck:

B.O.S.S Medien GmbH, Goch

ISBN 978-3-7319-0468-7

ISSN 1862-0051

Für namentlich gekennzeichnete Beiträge sind die Verfasser verantwortlich. Die Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber und der Redaktion wieder.

Für die Rechte und den Bildnachweis des jeweiligen Beitrages zeichnet der Autor.

Die Redaktion bedankt sich herzlich bei den Autor(inn)en für die Einreichung der Manuskripte.

Alle Rechte beim Herausgeber. Nachdruck, fotomechanische Vervielfältigung sowie alle sonstigen auch auszugsweisen Wiedergaben nur mit vorheriger Genehmigung des VDR.

Abbildungen auf den Umschlagseiten:

Titel: Holzrelief Grablegung Christi (Niederrhein/Niederlande, um 1500), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Detail Ornamentband aus Prägemasse/Pastiglia (s. Beitrag von Cornelia Saffarian)
Rückseite: Heiltumsschrein, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Detail, Ziernagelkopf (s. Beitrag von Annika Dix, Ute-Meyer Buhr)

Redaktion:

Dr. Cornelia Weyer, Düsseldorf (Redaktionsleitung)
Prof. Friedemann Hellwig, Hamburg
Klaus Martius, Nürnberg
Ute Meyer-Buhr, Nürnberg
Prof. Hans Michaelson, Berlin
Melissa Möller-Wolff M.A., Bad Aibling
Prof. Ivo Mohrmann, Dresden
Dr. Anna Schönemann, Berlin
Dr. Ute Stehr, Berlin

Beirat:

Karoline Beltinger, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK), Zürich, Schweizerischer Verband für Konservierung und Restaurierung (SKR)
Prof. Dr. Andreas Burmester, Doerner Institut, München
Almuth Corbach, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel
Prof. Dr. Gerhard Eggert, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart
Prof. Dr. Michael von der Goltz, Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst (HAWK), Hildesheim/Holzminden, Göttingen
Prof. Dr. Ivo Hammer, ehemals Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst (HAWK), Hildesheim/Holzminden, Göttingen
Prof. Mag. Art. Gerda Kaltenbruner, Akademie der bildenden Künste, Wien, Österreichischer Restauratorenverband (ÖRV)
Prof. Martin Koerber, Deutsche Kinemathek, Berlin, Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW), Berlin
Hans-Werner Pape, ehemals Staatliche Museen zu Berlin
Dr. Albrecht Pohlmann, Zentrale Restaurierung der Stiftung Dome und Schlösser in Sachsen-Anhalt in der Moritzburg, Halle

Publikationsbeauftragte der Fachgruppen:

Archäologische Ausgrabung: Matthias Rummer
Archäologische Objekte: Janet Schramm
Ethnografische Objekte -Volks- und Völkerkunde: Diana Gabler
Gemälde: Anne Levin
Grafik, Archiv- und Bibliotheksgut: Jana Moczarski
Kunsthandwerkliche Objekte: Wibke Bornkessel
Leder und artverwandte Materialien: Katharina Mackert
Metall: Prof. Jörg Freitag
Möbel und Holzobjekte: Carola Klinzmann
Moderne Kunst – Kulturgut der Moderne: Andrea Sartorius
Musikinstrumente: Sebastian Kirsch
Polychrome Bildwerke: Cornelia Saffarian
Präventive Konservierung: Cord Brune
Steinkonservierung: Fabian Belter
Technisches Kulturgut: Beatrix Alscher
Textil: Gesa Berges
Theorie und Geschichte der Konservierung und Restaurierung: N.N.
Wandmalerei und Architekturoberflächen: Sven Taubert

Seite 7

Editorial

Seite 9

Beiträge

- 9 **Silvia Oertel** Arnold Böcklins *Die Toteninsel* (1886). Maltechnik und Kopie als Experiment
- 16 **Leonard John** Blatt- oder Hautmalerei – ein künstlerisches Übertragungsverfahren in der Wandmalerei um 1850
- 20 **Florian Albrecht** „*Dischpleter giessen*“. Eine kunsttechnologische Studie zur Herstellung von Spänemarmorierungen
- 31 **Katrin Willemelis** Die Herstellung eines Qalamdans mit persischer Lackmalerei. Eine kunsttechnologische Projektarbeit an der Hochschule für Bildende Künste Dresden
- 38 **Sebastian Kirsch** Verformt, verfärbt, zerfressen – Maßnahmen zur Stabilisierung einer strukturell stark geschwächten Lautenmuschel
- 48 **Katrin Pietsch** Die Restaurierung der durch Schimmel angegriffenen Farbdias Ed van der Elskens am Nederlands Fotomuseum
- 56 **Cornelia Saffarian** Geprägt, gestanz, gestreut – das reich verzierte Holzrelief *Grablegung Christi* (Niederrhein/Niederlande, um 1500) aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg
- 69 **Ute Meyer-Buhr, Annika Dix** Im Schneewittchensarg – eine Großvitrine für den Heiliumsschrein
- 78 **Annika Dix, Markus Raquet** Schadstoffvermeidung in Vitrinen im Germanischen Nationalmuseum – Erfolge und Kompromisse
- 88 **Dietmar Rübél** Handarbeit und Maschinenästhetik. Oberflächen als Arbeitsspeicher in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts
- 96 **Andreas Hoppmann** Firnistrennung an einem Triptychon von Bartholomäus Bruyn d. Ä. Ein wahrgenommener Glücksfall
- 102 **Christiane Adolf** Ein Beitrag zur Verwendungsgeschichte der Kupfer-Phthalocyaninpigmente *Heliogenblau* und *Heliogengrün* in Künstlerfarben

Seite 114

Miscellanea

- 114 **Ivo Hammer** Terrakotta-Workshop auf der Schallaburg in Niederösterreich

Rezensionen

- 117 Der Kampf um die Kunst: Max Doerner und sein Reichsinstitut für Maltechnik, von Andreas Burmester
(Albrecht Pohlmann)
- 120 Revisions – Zen For Film, von Hanna B. Hölling
(Martin Koerber)
- 123 Contemporary Art in the Museum: How to Preserve the Ephemeral?
The Preservation Strategy and Methods of the Contemporary Art Collection of the Art Museum of Estonia,
by Hilikka Hiip
(Sanneke Stigter)
- 125 Gefahrstoffe in Museumsobjekten – Erhalten oder entsorgen?,
hrsg. von Martina Wetzenkircher und Valentina Ljubić Tobisch
(Helene Tello)
- 127 Spalted Wood. The History, Science, and Art of a Unique Material
von Sara C. Robinson, Hans Michaelsen und Julia C. Robinson
(Friedemann Hellwig)

Revisions – Zen For Film von Hanna B. Hölling

Martin Koerber

Durch Fotografien und andere Quellen ist belegt, dass Nam June Paiks *Zen for Film* 1964 auf dem stilprägenden, sechs Wochen andauernden und von George Maciunas kuratierten Fluxus-Festival im sich gerade bildenden New Yorker Künstlerviertel Soho zu sehen war. Bezeichnend für den „fließenden“ Charakter dieses Medienkunstwerks ist, dass ein genauer Entstehungszeitraum unbekannt zu sein scheint. Es wird „1962–1964“ angegeben, und Hanna Hölling benennt treffend Einflüsse aus der westdeutschen Kunstszene jener Jahre, vom Programm der Wuppertaler Galerie Parnass bis zur Musik von Karlheinz Stockhausen, die Paiks Denken und Handeln damals beeinflussten. *Zen for Film* kann man sich wie eine abstrahierte Filmvorführung vorstellen: Ein frei im Raum aufgestellter Vorführapparat projiziert einen Blankfilm – also einen Filmstreifen ohne Gelatineschicht und damit ohne Bilder. Auf der erhellten Leinwand wird so nur das für Filmvorführungen apparativ konstitutive Geschehen wahrnehmbar. Dargeboten werden Licht und Blendenflackern nebst den sich mit zunehmender Vorführungsdauer auf dem Blankfilm abzeichnenden Gebrauchsspuren: Schrammen und Schattenscheinungen durch anhaftende Staubkörnchen etc. Dies sind genau die Erscheinungen, die man bei einer konventionellen Filmvorführung zwar bemerkt, aber als Fehler zugunsten des „Bildinhalts“ in seiner Wahrnehmung meist automatisch unterdrückt.

Für einen Filmmenschen wie mich erinnert *Zen for Film* unweigerlich an die Szene, die man vor Zeiten in einem gut geführten Kino jeden Vormittag unter Ausschluss der Öffentlichkeit erleben konnte, so lange noch Filmprojektoren in Gebrauch waren: Die Testvorführung mit einem Blankfilm, in der die saubere Ausleuchtung der Bildwand sowie die korrekte Einstellung der Umlaufblende und des Filmtransports überprüft und der Apparat auf verborgene, dem Filmband möglicherweise Schaden zufügende mechanische Beeinträchtigungen untersucht wurde. So gesehen könnte *Zen for Film* aus heutiger Sicht für einen Rückblick in die Geschichte des Kinos, wenn nicht der Kinematografie überhaupt gehalten werden und als ein Werk der Nostalgie erscheinen, das einer verloren gegangenen Projektionskunst nachtrauert, deren Defizite schonungslos ausgestellt und zugleich zur einzigen Qualität der Vorführung umgedeutet werden. Unwillkürlich denke ich an das „Film Prayer“, das man auf dem amerikanischen Kontinent noch heute in den wenigen Vorführkabinen an der Wand vorfindet, die nicht auf digitale Projektion umgestellt sind: „I am celluloid, not steel; O God of the machine, have

mercy. I front dangers whenever I travel the whirring wheels of the mechanism. Over the sprocket wheels, held tight by the idlers. I am forced by the motor's might. If a careless hand misthreads me, I have no alternative but to go to my death. If the pull on the take-up reel is too violent, I am torn to shreds. If dirt collects in the aperture, my film of beauty is streaked and marred, and I must face my beholders – a thing ashamed and bespoiled. I travel many miles in tin cans. I am tossed on heavy trucks, sideways and upside down. See that I don't become bruised and wounded beyond the power to heal. I am a delicate ribbon of film – misuse me and I disappoint thousands; cherish me, and I delight and instruct the world.“¹

Zen for Film ist eines von Nam June Paiks meistgezeigten Werken, dies ist möglicherweise der im Gegensatz zu vielen seiner anderen Arbeiten vergleichsweise einfachen Installation geschuldet. Für die Popularität von *Zen for Film* könnte aber auch gesorgt haben, dass das Werk in so vielfältiger Weise gedeutet werden kann, zum Beispiel auch als ein Extrembeispiel des strukturellen Films. In dieser, ebenfalls in den 1960er Jahren ausformulierten Kunstrichtung zählen nicht so sehr die Bildinhalte und narrativen Potenziale des Films. Ihre Gestalt wird vielmehr aus den Materialeigenschaften der Zutaten gewonnen, die „Film“ ausmachen: zum einen aus dem Filmmaterial selbst, das sauber oder zerkratzt, farbig, schwarzweiß oder gar unbelichtet, also abbildend oder „leer“ sein kann, aber auch aus den Umständen der Projektion und ihrer Wahrnehmung, aus den Rhythmen, die die Montage von Bild und Ton erzeugen, und den psychischen oder gar psychedelischen Effekten, die damit im Zuschauer hervorgerufen werden können. (Als ein anderes, nicht weniger extremes, wenn auch gänzlich anders geartetes Beispiel des strukturellen Films wäre Peter Kubelkas Film *Arnulf Rainer* [1960] zu nennen, der nur aus schwarzen und weißen Bildkadern besteht, die ein aus mathematisch bestimmten Abfolgen resultierendes Flackern auf der Leinwand hervorrufen, während von der Tonspur Stille und ohrenbetäubendes weißes Rauschen in einem gegenläufigen Rhythmus auf das Publikum einwirken.) An *Zen for Film* lässt sich zeigen, dass nicht jeder Film in digitaler Wiedergabe vorführbar ist. Ohne den apparativen Kontext zerfällt das Werk, weil seine Bestandteile fehlen: An der Wand wird eine leere weiße Fläche sichtbar, sonst geschieht nichts.

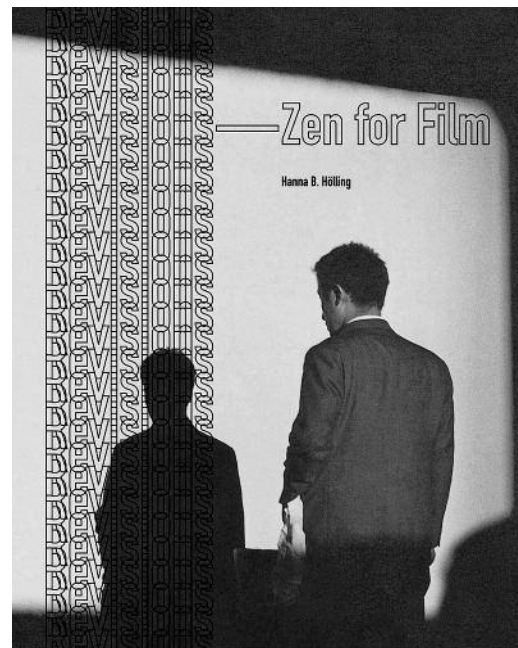
Wie steht es aber um den Objektcharakter von *Zen for Film*, einem Werk, das in vielerlei Fassungen und Editionen und verschiedener materieller Gestalt bekannt und von

mehreren Institutionen zu verschiedenen Konditionen als ausleihbar verfügbar ist? Nur mühsam scheint es möglich, diese Arbeit durch Aufführungs- und Ausleihbedingungen in eine „verbindliche“ Form zu zwingen. Wie verträgt sich der so deutlich dingliche Charakter des Werks mit der Aufforderung mancher Leihgeber, sich den vorzuführenden Blankfilm nach Belieben selbst zu verschaffen und nach Ende der Vorführung zu zerstören? Hanna Hölling zeigt, wie wegweisend *Zen for Film* für ein tieferes Verständnis von Medienkunst sein kann, oder für ein neues Kunstverständnis überhaupt. Inkompatibel mit traditionellen Vorstellungen über ein fixes Objekt und mit musealen Strategien der Bewahrung oder gar des Leihverkehrs, hat *Zen for Film* seit der Erstaufführung zahlreiche Formwandlungen erfahren und so oft die Gestalt gewechselt, dass gerade dieser transitorische Charakter des Werks es zu einem immer wieder anregenden Gegenstand des Nachdenkens werden lässt. Hölling zitiert programmatisch, was Adorno schon 1949 in seiner „Philosophie der Neuen Musik“ postulierte: „Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind.“²

Dem chamäleonhaften Charakter von Paiks Werk wird Höllings Buch durch eine geradezu musikalische Struktur kongenial gerecht. Nach einer Ouvertüre, in der *Zen for Film* in der Kunstwelt der 1960er Jahre und insbesondere in der Fluxus-Bewegung verortet wird und in der die anderen Aspekte, die die Autorin im Folgenden untersuchen wird, wie Leitmotive kurz aufscheinen, folgen zehn „Revisions“ genannte Annäherungen an das Werk unter immer neuen Blickwinkeln. Das Thema wird gleichsam in Variationen umkreist, erprobt, verarbeitet, wiederholt neu beleuchtet und am Ende wie in einer Reprise noch einmal exponiert. Stichworte der Betrachtungen sind unter anderen: Zen, Langeweile, Endlichkeit, Transparenz, Linearität, Dualismus von Konzept und Material, Musikalische Konnotationen, Originalität und Authentizität, Autorschaft.

Es wird deutlich, dass *Zen for Film* je nach Kontext oder Betrachtungswinkel mindestens dies sein kann:

1. ein nicht wiederholbares, in sich abgeschlossenes kinematografisches Ereignis,
2. eine (in der Dauer tendenziell unabsehbar lange) Begegnung mit dem Zuschauer, abhängig von der Dauer seiner Bereitschaft, sich dem Werk auszusetzen,
3. ein Verlauf von Mikroereignissen, die sich auf dem Filmstreifen nach und nach sichtbar einschreiben und das Objekt im Verlauf seines Gebrauchs verändern, mitunter bis zur Unaufführbarkeit,
4. ein Objekt, oder auch mehrere, möglicherweise ausleihbar, die einer Installationsanweisung folgend in Gebrauch besichtigt werden können, um danach entsorgt zu werden,



5. ein Objekt, oder auch mehrere, die als Relikt bewahrt werden und als „nicht mehr aufführbar“ behandelt werden, aber nicht entsorgt werden dürfen.

Ein nahe liegender Gedanke ist: Kann *Zen for Film* unautorisiert aufgeführt und somit also „gefälscht“ werden? Kann jedermann aus allgemein zugänglichen Quellen sein eigenes *Zen for Film* schöpfen? Ist es möglich, dies zu erwägen, ohne aus dem Jenseits das ironische Gelächter Paiks zu hören und seine beschwörend an den Zuschauer gerichtete Regieanweisung aus Global Groove, „Three Quarter Close Your Eyes – Open Your Eyes!“, zu vernehmen? Paiks Ausspruch „You can win the game by changing the rules of the game“ wird von Hölling treffend als Motto der zehnten und letzten „Revision“ unter den Stichworten „Event, Performance, Process“ gewählt. Das Fazit der Autorin: Es handelt sich um ein Werk, das die verborgenen Defizite lang gehüteter Theorien und Ansichten darüber, was Werke und museale Objekte sein können, schonungslos offenlegt und das uns frei machen könnte von dem blinden Glauben daran, alle Gegenstände auch der neueren Kunst könnten musealisiert und konserviert oder gar restauriert werden, ohne dass sich die Vorstellungen davon, was „Haltbarkeit“ von Kunst angeht, nicht erweitern müssten. Hanna Hölling zeigt uns anhand von *Zen for Film* auf, welche Chance darin liegt, auch das Transitorische der neueren Kunst als Qualität zu begreifen, für deren Vermittlung und Überlieferung andere Regeln gelten könnten als für „dauerhafte“ Objekte. Ich habe lange keine so kluge Abhandlung zu einem Medienkunstwerk gelesen, die ganz eng und genau beobachtend bei der Sache bleibt und aus dem Werk selbst heraus ihre kritische Haltung zum musealen Umgang damit entwickelt. So etwas ist eben nur möglich, wenn am Material geschulte Konservatoren schreiben, auch wenn es wie hier um immaterielle Fragen geht.

Nebenbei sei noch auf die schöne Ausstattung des genau hundert Seiten umfassenden Bandes hingewiesen, der in strengem Schwarzweiß, umhüllt von einem Transparentpapier, daherkommt. Das Wort „Revisions“ rattert in immer gleicher Wiederholung über den Umschlag, aus den I-Pünktchen ist gleichsam die Perforation geworden, deren Geräusch bei der Vorführung von *Zen for Film* die materialgerechte Tonspur zur „Nothingness“ auf der Leinwand liefert. Auf die erwähnte, musikalischen Verfahren entlehnte Textstruktur mit Exposition, zehn Variationen, Reprise und Coda reagiert die Typografie, indem sie an jedem Kapitelbeginn gleichsam eine weitere Schicht an Revisionsen auf den Zwischentitel häuft, bis schließlich zehn davon erreicht sind. Dies kann auch als kleine Reminiszenz an die Anhäufung von Spuren oder Schichten gelesen werden, die sich bei der Vorführung von *Zen for Film* auf der Leinwand nach und nach zeigen.

Eine kleine Einführung in die 2015 von Hanna Hölling kuratierte Ausstellung von *Zen for Film* am Bard College kann im Internet besichtigt werden.³

Hanna B. Hölling, *Revisions – Zen For Film*. Published by Bard Graduate Center. New York 2015, 100 Seiten, ISBN 978-1941792049, 25,00 US-Dollar/22,42 €

Anmerkungen

- 1 <http://www.incite-online.net/martel4.html> (aufgerufen am 1. Mai 2016)
- 2 Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*. Gesammelte Schriften Bd. 12. Frankfurt am Main 2003, S. 37
- 3 <http://www.hannahoelling.com/video-revisions-zen-for-film/> (aufgerufen am 9. Mai 2016)





Verband der Restauratoren e.V. (VDR)
Haus der Kultur
Weberstraße 61
53113 Bonn

Telefon +49 (0) 228 92 68 97-0
Telefax +49 (0) 228 92 68 97-27

E-Mail: info@restauratoren.de
Internet: www.restauratoren.de

ISBN 978-3-7319-0468-7
ISSN 1862-0051

