annoRAK 6

annoRAK 6

annoRAK 6

annoRAK 6

annoRAK

Mitteilungen aus dem
Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe

Heft 6
Bonn 2018

Inhalt

5 Editorial

European Heritage – Künstlernachlässe als Kulturgut

14 *Begrüßung:* Rein Wolfs
Intendant der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland

18 *Grußwort:* Jürgen Wilhelm
Vorsitzender der Landschaftsversammlung Rheinland

20 *Eröffnungsvortrag:* Aleida Assmann
Universität Konstanz

Zur Materialität und Methodik von Nachlassarchiven für Künstler

30 Daniel Schütz, Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe, Bonn
38 Marie-Luise Heske, Stiftung für Konkrete Kunst und Design, Ingolstadt
42 Amy Marshall Furness, Art Gallery of Ontario, Toronto

Europäische und internationale Netzwerke

50 Tiziana Caianiello, ZERO foundation, Düsseldorf
56 Edith Krebs, European-art.net, Zürich
58 Volker Kaukoreit, KOOP-LITERA international, Wien
64 Thomas Gaehtgens, Getty Research Institute, Los Angeles

Europäische Perspektiven für Künstlernachlässe

74 Desdemona Ventroni, Institute for Advanced Studies, Lucca
80 Monika Mayer, Österreichische Galerie Belvedere, Wien
84 Michael Schmid, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich
92 Adrian Glew, Tate, London
96 Frank van de Schoor, Kurator, Nimwegen
100 Jeanette Zwingenberger, Kunstkritikerin und Kuratorin, Paris
108 Didier Schulmann, Centre Pompidou, Paris

Aussichten

112 Frank Michael Zeidler, Deutscher Künstlerbund
120 Gora Jain, Bundesverband Künstlernachlässe

124 Bestandsliste des RAK

130 Impressum

European Heritage, Diskussionsrunde. Foto: Tania Beilfuß

Editorial

Das Aufspüren, Bewahren und Erschließen von forschungsrelevanten Künstlernachlässen wie Nachlässen von Kunsthistorikern und Kunstsammlern zählt zu den selbstverständlichen Kernaufgaben des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe. Von Beginn an stand jedoch auch die Bewusstseinsbildung über die Relevanz von Schriftnachlässen für die Forschung ebenso im Focus seiner Arbeit wie die Beratung von Nachlasshaltern, die den mit dem Umgang von Werknachlässen verbundenen Problematiken gegenüberstehen.
Unter didaktischem Vorzeichen veranstaltete das RAK in verschiedenen Städten und Museen in Nordrhein-Westfalen Symposien speziell zu dieser Thematik. Zwischen 2009 und 2013 konnten wir mit ausgewählten Themenschwerpunkten insgesamt fünf Symposien durchführen. Nachdem auch der Deutsche Künstlerbund im Jahr 2012 und der Bundesverband Bildender Künstler 2015 das Thema in gleicher Weise aufgriff, war es an der Zeit den Blick auf Europa und bedingt auch darüber hinaus zu lenken. Es galt jenseits der Republik mit seiner föderalen Länderstruktur nach Methoden Ausschau zu halten, die das eigene Handeln hinterfragen und mit neuen Impulsen bereichern.

Unter der Überschrift **European Heritage – Künstlernachlässe als Kulturgut**, veranstaltete das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe 2016 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland ein internationales Symposium, in dem Referenten von ausgewählten Institutionen wie freien Forschern und Kuratoren zu dem Thema Stellung bezogen. Das auf zwei Tage angelegte Symposium war der erste Versuch

einer europäischen Bestandsaufnahme der Institutionen, die mit der Bewahrung, Erschließung und Nutzbarmachung von Nachlässen bildender Künstlerinnen und Künstler befasst sind. Ein wesentlicher Begleiteffekt der Veranstaltung war die weiterführende Vernetzung der Institutionen untereinander im Sinne einer grenzüberschreitenden Zusammenarbeit, die der zunehmend globalen Arbeitsweise der Kunstschaffenden und der Forschung Rechnung trägt.

Nach einer sehr herzlichen Begrüßung durch den Intendanten der Bundeskunsthalle, Rein Wolfs, in der er über seine eigenen Erfahrungen als Ausstellungskurator zu der Thematik sprach, wandte sich der Vorsitzende der Landschaftsversammlung Rheinland, Prof. Dr. Jürgen Wilhelm mit einem Grußwort an das vollbesetzte Auditorium. Der Landschaftsverband zählt im Rheinland zu den wichtigsten Institutionen, die Kunst und Kultur in besonderem Maße fördern. Auch das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe gehört in dankenswerter Weise zu den Förderpartnern.

Der Einführungsvortrag wurde von Prof. Dr. Aleida Assmann gehalten, deren Stimme als Literatur- und Kulturwissenschaftlerin der Universität Konstanz durch ihre Beschäftigung mit der Thematik des kulturellen Gedächtnisses weit über die Grenzen Deutschlands hinaus reicht. Erst kürzlich wurde ihr und ihrem Mann, dem Ägyptologen Jan Assmann, gemeinsam der Friedenspreis des deutschen Buchhandels verliehen, der zu den bedeutendsten Kulturauszeichnungen in Deutschland zählt.

Am ersten Tag des Symposiums stellten zunächst deutsche Kunstarchive ihre verschiedenen methodischen Herangehensweisen an die Nachlassthematik vor. Es folgte die Chefarchivarin der Art Gallery of Ontario, Toronto, Dr. Amy Marshall Furness. Sie berichtete über die kanadische Praxis, die im Gegensatz zu den deutschen Archiven Künstlernachlasse nicht solitär verorten, sondern als professionalisierte Teilbereiche von Kunstmuseen betrachten.
Ein weiterer Vortragsblock widmete sich bereits existierenden europäischen und internationalen Netzwerken. Darunter die an der österreichischen Nationalbibliothek angesiedelte Institution „KOOP-LITERA international" und die in Düsseldorf beheimatete ZERO foundation. Mit großer Spannung hörten die Tagungsteilnehmer den Ausführungen von Prof. Dr. Thomas Gaehtgens zu, der über die internationalen Aktivitäten des Getty Research Institut aus Los Angeles referierte. Obwohl sich das Getty Research Institut in der Sammlungsintention den hiesigen Archiven nicht wesentlich unterscheidet, beeindruckt doch die Intensität, mit der weltweit Nachlässe und Archive angekauft werden, um sie der Forschung zur Verfügung zu stellen. Die sehr hohe Wertschätzung von forschungsrelevanten Unterlagen in den USA lässt die alte Welt im Bietergefecht mit der Neuen folglich nicht selten ins Hintertreffen geraten.

Der zweite Veranstaltungstag stand vormittags unter der Überschrift: Europäische Perspektiven für Künstlernachlässe. Gehört wurden Fachleute, die über ihre Archivarbeit mit Künstlernachlässen und die jeweilige Situation in ihren Ländern sprachen. Dabei entstand ein weiter Bogen, was die Wertigkeit der Arbeit mit Künstlernachlässen in den verschiedenen Ländern betraf und die Akzeptanz der öffentlichen Hand diese finanziell zu unterstützen. Beeindruckend waren die Ausführungen von Adrian Glew über die Aktivitäten des Kunstarchivs der Tate Gallery in London, in der – für deutsche Verhältnisse ungewöhnlich – durch die Anbindung des Archivs an ein Museum, die Archivare des Tate Archivs eng mit ihren Kolleginnen und Kollegen aus der kuratorischen Abteilung zusammenarbeiten können.

Im Anschluss an die Mittagspause, die viel Raum für Gespräche der einzelnen Tagungsteilnehmer untereinander bot, folgte eine einstündige Podiumsdiskussion zu dem Thema

European Heritage, Auditorium und Informationsstände deutscher Nachlassarchive. Fotos: Gora Jain

Oben: Tiziana Caianiello, ZERO foundation, Düsseldorf.
Unten: Aleida Assmann, Universität Konstanz.
Fotos: Milan Chlumsky

Künstlernachlässe zwischen Kulturresource und Marktrelevanz, die am folgenden Tag im WDR 3 Rundfunk ausgestrahlt wurde. Unter der Moderation von Dr. Michael Köhler sprachen Prof. Dr. Thomas Gaehtgens, Archivdirektor des Getty Research Institute, Prof. Henrik R. Hanstein, Leiter des Kunsthauses Lempertz in Köln, Heinz Holtmann, Galerist in Köln, Bernd Neuendorf, Staatssekretär im Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, Dr. Britta Kaiser-Schuster, Dezernentin der Kulturstiftung der Länder in Berlin und Prof. Dr. Gerhard Pfennig, Vorstandsmitglied der Stiftung Kunstfonds aus Bonn.

Das Symposium sollte mit einem Blick in die Zukunft enden. Der Vorsitzende des Deutschen Künstlerbundes, Frank Michael Zeidler, sprach perspektivisch für die betroffenen Künstlerinnen und Künstler, in dem er selbstkritisch auf die Selbstverantwortung der Nachlassbildner hinwies, die Erben nicht unvorbereitet mit ihrer Aufgabe der Nachlassbetreuung zu lassen und zu überfordern. Da nicht allen Künstlern die Möglichkeit der privaten Nachlassvorsorge zu Teil wird und immer wieder bedeutende Werk- wie Schriftnachlässe von der vollständigen Vernichtung bedroht sind, stand zur Zeit des Symposiums die Gründung eines Bundesverbands für Künstlernachlässe in Planung, dessen designierte Vorsitzende, Prof. Dr. Gora Jain, seine Aufgaben und Ziele vortrug. Die konstituierende Sitzung des Bundesverbands Künstlernachlässe (BKN) fand schließlich im März 2017 in Saarlouis anlässlich der dortigen Eröffnung des Forschungszentrums für Künstlernachlässe statt.

Um die deutsche Archivszene an dem Diskurs ebenfalls teilhaben lassen zu können und den Austausch der Institutionen in alle Richtungen zu öffnen, konnten parallel zur Tagung auf der weitläufigen Empore des Kunsthallenforums Informationsstände verschiedener nachlassbewahrender Institutionen und Initiativen besucht werden. Zu den Ausstellern gehörten das Archiv der Akademie der Künste, Berlin; das Deutsche Kunstarchiv, Nürnberg; das Forum für Künstlernachlässe e.V., Hamburg; der Verein Private Künstlernachlässe Brandenburg; die Initiative Künstlernachlässe Mannheim, die Stiftung für konkrete Kunst und Design Ingolstadt und die ZERO foundation, Düsseldorf. Ein Gemeinschaftsstand des Berufsverbands bildender Künstler und Künstlerinnen (BBK), des Deutschen Künstlerbunds und der Arbeitsgemeinschaft der Kunst- und Museumsbibliotheken rundete die Präsenz der deutschen Nachlassarchive ab. Diese Arbeitsgemeinschaft versammelte sich bereits am Vortag der Veranstaltung zu ihrer Jahrestagung in der Bundeskunsthalle.

Neben allen Referenten und Teilnehmern des Symposiums geht mein besonderer Dank an den Intendanten der Bundeskunsthalle, Rein Wolfs, der sein Haus bereitwillig zur Verfügung stellte und der international besetzten Veranstaltung erst den passenden Rahmen gab. Zu der sehr angenehmen Atmosphäre im vollbesetzten Forum trug ebenfalls der Leiter der Karin Abt-Straubinger Stiftung für Kunst und Kultur, Tobias Wall, bei, der – wie in vorhergehenden Sympossien des RAK – die Veranstaltung an beiden Tagen sehr eloquent moderierte. Einen musikalischen Akzent setzte am Ende des ersten Tages das Denhoff-Trio (Denhoff, Phillipp, Fischer). Nach dem bereits sehr dichten Vortragszyklus verlangte es mit seinen musikalischen Improvisationen von den Veranstaltungsteilnehmern nochmals alle Aufmerksamkeit, bevor es sie in den Abend entließ.

Gefördert wurde das in Kooperation mit der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und dem Arbeitskreis zur Erforschung der Moderne im Rheinland veranstaltete Symposium von der Kulturstiftung der Länder, der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Sparkasse KölnBonn, der Klefisch Stiftung, vom Landschaftsverband Rheinland und weiteren privaten Förderern, die namentlich nicht genannt werden möch-

Oben: Amy Marshall Furness, Art Gallery of Ontario, Toronto. Unten: Frank van de Schoor, Kurator für Moderne Kunst, Nimwegen. Fotos: Milan Chlumsky

ten. Ihnen allen gilt mein Dank für ihr großzügiges finanzielles Engagement, das die Veranstaltung erst ermöglicht hat.

Unser Erbe: Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft. Diesen Leitgedanken gab die Europäische Kommission dem Kulturerbejahr 2018, das in Deutschland unter dem Motto **Sharing Heritage** der Öffentlichkeit bekannt gemacht wurde. Um die Menschen in den europäischen Ländern für ihr gemeinsames kulturelles und in weiten Bereichen auch sichtbares Erbe zu sensibilisieren, das gleichsam in Opposition zu manchen aktuellen politischen Entwicklungen steht, war das Konzept des Kulturerbejahrs, auf die Verbindungslinien unserer europäischen Kultur zurück zu blicken, klug gewählt. Gerade auf dem Gebiet der Denkmalpflege lassen sich diese länderübergreifenden Gemeinsamkeiten gut visualisieren.
Nicht immer sichtbar ist jedoch das grenzüberschreitende Beziehungsgeflecht der bildenden Künstler, deren Reisen und Kontakte und das dadurch entstandene soziale Netzwerk nicht selten nur über ihre dokumentarischen Nachlässe ersichtlich und erforschbar sind. Wie das geschaffene Werk, so zählen auch die dokumentarischen Nachlässe als immaterielles Forschungsgut in gleichen Maße zu unserem kulturellen Erbe, das eines besondern Schutzes bedarf.
Unter diesem Vorzeichen sollen auch die Einblicke in die Vor- und Nachlässe im vorliegenden Heft den weiten Radius der aufgenommenen Künstler veranschaulichen, deren Schaffensmittelpunkt zwar im Rheinland lag, welche sich aber europaweit oder international bewegten. So konnte das Archiv im Berichtsjahr 2016/17 viele Neuzugänge verzeichnen, von denen wir wieder Einige mit interessanten Abbildungen vorstellen möchten.

In den 1960/70ger Jahren waren die USA, insbesondere New York, das Zentrum der internationalen Kunstszene. Die Malerin **Tremezza von Brentano** zog es nach ihrem Studium an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart zu weiteren Studien an die Kunstakademie in Austin/Texas. Die Künstlerin ließ sich 1967 für ein Jahr in Seattle/Washington nieder. Zurück in Deutschland folgten mehrere Studienaufenthalte in New York. Seit 1971 lebt und arbeitet die Künstlerin in Köln (Abb. S.121).
Gleich Tremezza von Brentano setzte sich **Norbert Tadeusz** mit seiner Hinwendung zur figurativen Malerei früh gegen die herrschende Abstraktion ab. Tadeusz war Meisterschüler von Joseph Beuys an der Kunstakademie in Düsseldorf. Mit Blinky Palermo verband ihn eine enge Freundschaft (Abb. S.67–71 und S.99). Norbert Tadeusz bekleidete Professuren in Berlin, Braunschweig, Karlsruhe, Münster und war international auf Ausstellungen vertreten. 1992 wurde auf der Museumsinsel Hombroich für Tadeusz ein Pavillon zur Aufnahme eines großformatigen Bilderzyklus' errichtet.
Einer der wichtigen Vertreter der konkreten Kunst ist **Bernd Damke**. Nach einem Studium an der Hochschule für bildende Künste in Berlin erhielt Damke mit dem Villa Romana- und dem Villa Massimo-Preis zwei der begehrten Italien-Stipendien. Von 1972 bis 2004 hatte Damke eine Professur an der Fachhochschule Münster inne. Er ist Gründungsmitglied der Künstlergruppe B1. Bernd Damke lebt und arbeitet in Münster und Berlin (Abb. S.37 und S.39). Als Objekt- und Landart-Künstler war für **Herman Prigann** der Ort das Maß der Dinge. Die Beschäftigung mit dem Aufstellungs- bzw. Gestaltungsort Pflicht. Bei der Ausgestaltung der Abraumhalde Rheinelbe zum Naherholungsgebiet im Rahmen der Internationalen Bauausstellung Emscherpark tritt Prigann mit mehreren Objekten in Erscheinung. Seine „Himmelsleiter" erklimmt den höchsten Punkt des Geländes. Darüber hinaus sind seine Arbeiten, die sich häufig mit Fragen der Umweltgestaltung auseinandersetzen, europaweit zu finden (Abb. S.40 und S.43).
In gestalterischer Weise blickte auch **Benno Werth** auf seine Umwelt. Im Gegensatz zu Prigann suchte der Aachener Künstler insbesondere die Nähe zum Menschen und seine urbane Umgebung. Als Bildhauer formte er Brunnenanlagen und befragte Straßen und Plätze nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten. Sich selbst bezeichnete er daher auch als Stadtraumgestalter. Von der Malerei kommend entwickelte Benno Werth als Bildhauer ein besonderes Verfahren in der Herstellung von plastischen Arbeiten, die er in einem nahtlosen Gussverfahren herstellte. Seit 1958 als Dozent tätig erhielt Benno Werth 1986 eine Professur an der Fachhochschule in Aachen (Abb. S.104 und S.107).
Drei weitere Künstler aus Aachen haben im Berichtszeitraum Eingang in unser Archiv gefunden. Hubert Werden, Hans Pastor und Herbert Bardenheuer. **Hubert Werden** und **Hans Pastor** zählten nach 1945 zu einem Kreis von Aachener Künstlern, die sich sehr früh nach dem Krieg mit dem Informell beschäftigten. Beide pflegten enge Beziehungen nach Frankreich. Pastor war zunächst Autodidakt, bevor er sich von 1952 bis 1954 in Paris bei Fernand Léger und Raul Ubac weiterbildete (Abb. S.101 und S.103). Zurück in Aachen trat Pastor 1952 der von Karl Fred Dahmen gegründeten „Neuen Aachener Gruppe" bei, der u.a. Hubert Werden, Ludwig Schaffrath und Karl Otto Goetz angehörten. Werden und Pastor stellten wiederholt in Paris aus (Abb. S.109 f).
Herbert Bardenheuer gehört einer jüngeren Generation an. Die künstlerischen Positionen des 1949 geborenen Bardenheuers sind so vielschichtig wie seine Ausbildung (Abb. S.51 ff). Er studierte Malerei, Kunstgeschichte, Philosophie und Kernphysik. Seine Auseinandersetzung mit Farbe und Farbveränderungen führten ihn zeitweise auch zur Fotografie, in der er sich mit experimenteller Polaroidfotografie bis zum großen Fotoabzug beschäftigte. Seine größten Erfolge feierte der Villa Romana-Stipendiat in den 1980er Jahren mit seinen Gemälden, die man der Malerei der Jungen Wilden zurechnete. Im gleichen Jahr wie Bardenheuer ist in Köln der Maler **Theo Lambertin** geboren (Abb. S.113 und S.116). Man kann ihn als einen wahren „Kölsche Jung" bezeichnen, der in den 1970er und 1980er Jahren fester Bestandteil der im Kölner Nachtclub Roxy verkehrenden Künstlerszene war. Lambertin absolvierte zunächst eine Lehre als Lithograph, der er wenig später ein Studium an den Kölner Werkschulen anschloss. Noch während seines Studiums erhielt er 1975 als einer der ersten Künstler den August-Macke-Preis der Stadt Meschede, mit dem auch Herbert Bardenheuer fast zwanzig Jahre später für sein Werk geehrt wurde.

Mit dem Nachlass von **Leo Breuer** hat das Archiv das Vermächtnis eines der wichtigsten Bonner Künstler erhalten. Nach seinem Studium in Köln und Kassel zählte Breuer zu den ganz wenigen Künstlern in Bonn, deren Malweise der Neuen Sachlichkeit zuzuordnen ist. Die Machtergreifung in Deutschland trieb Breuer ins Exil, erst nach Den Haag, ab 1935 nach Brüssel. 1940 wurde Breuer verhaftet und in die französischen Internierungslager von St. Cyprien und von Gurs verschleppt. Breuer kam frei und tauchte bei Widerstandskämpfern unter. Ab 1945 lebte und arbeitete Leo Breuer in Paris. Nach erster Hinwendung zur Abstraktion Ende der 1930er Jahre löste sich Breuer in Paris gänzlich von der Figuration. Seit der ersten Ausstellung im Salon des Réalités Nouvelles im Jahr 1946 in Paris war Breuer jährlich mit Arbeiten vertreten und ab 1953 im Vorstand tätig. Breuer kehrte noch im selben Jahr aus wirtschaftlichen Gründen nach Bonn zurück, unterhielt jedoch weiterhin ein Atelier in Paris (Abb. S.19 und S.22 f).
Fast dreißig Jahre später als Leo Breuer wurde **Hans (Juan) Dotterweich** in Bonn geboren. 1937 besuchte er für kurze Zeit die Kölner Werkschulen, folge darauf jedoch dem Willen seines Vaters und absolvierte eine Ausbildung zum Werbezeichner bei den AEG-Werken. Nach dem Krieg fand Dotterweich früh den Weg in die Abstraktion. Freundschaftlich verbunden war er mit Francis Bott, den er 1952 in Paris besuchte. Dort

Thomas Gaehtgens im Gespräch mit Hans M. Schmidt.
Foto: Eva M. Schmidt

begegnete er vielen Exilkünstlern im Atelier des Fotografen Willy Maywald und im Café du Dôme. 1954 und 1955 nahm er an den Ausstellungen des Salon des Réalités Nouvelles in Paris teil. John Anthony Thwaites interessierte sich für seine Werke und besprach seine Ausstellung im Haus der Städtischen Kunstsammlungen Bonn von 1961 im Whitney Annual „Pictures on Exhibit" (Abb. S.57).

Der in Mülheim an der Ruhr geborene und verstorbene Maler **Helmut Lankhorst** war mit Bonn durch seinen Schulbesuch in Bad Godesberg eng verbunden. Zudem lebte sein Schwager, der Kunsthistoriker Carlheinz Pfitzner ebenfalls in Bad Godesberg. Lankhorst brach 1933 sein Studium an der Kunstakademie in München nach wenigen Semestern wieder ab, da ihm die neuen Wege der Lehre nach dem politischen Umschwung missfielen. Erst nach dem 2. Weltkrieg begann er wieder zu malen. Zusammen mit Max Burchartz gründete er den Ruhrländischen Künstlerbund. Lankhorst war ebenfalls Mitglied im Westdeutschen Künstlerbund und befreundet mit Heinrich Siepmann, und Johannes Geccelli (Abb. S.119).
Die in den Jahren des Nationalsozialismus entstandene Kunst fordert stets einen differenzierten Blick, der die politischen Vorzeichen nicht außer Acht lässt. So bewirkte die Nähe von **Werner Peiner** zu den Machthabern des 3. Reichs nach 1945 einen distanzierten Umgang mit seinem Werk. Doch wirkt sich diese ablehnende Haltung auch, man möchte fast sagen: gesamtschuldnerisch, auf sein in den 1920er Jahren geschaffenes Werk aus, das in der Wahrnehmung der Kunstkritik der 1920/30er Jahre gleichbedeutend mit Künstlerkollegen wie Georg Schrimpf oder Alexander Kanoldt rangierte. Der umfangreiche Nachlass enthält neben dem Forschungsmaterial über den Maler selbst eine hervorragenden Dokumentation der Meisterschule Kronenburg (Eifel), die, erst als Außenstelle der Kunstakademie Düsseldorf geführt, nach der versuchten Schließung durch den Akademiedirektor Peter Grund in direkter Linie Hermann Göring unterstand und als Hermann-Göring-Meisterschule für Malerei weitergeführt wurde. Nach 1945 wurde die Kunstschule nicht wieder eröffnet (Abb. S.94 f).

Künstlerpaare können sich in ihrer Arbeit gegenseitig befruchten und haben bisweilen das nötige Verständnis für den nicht selten schwierigen Weg, den das Künstlerleben mit sich bringt. Arbeitet das Künstlerpaar nicht auch als Künstlerpaar im Sinne einer schaffenden Arbeitsgemeinschaft, wie beispielsweise Gilbert & George, so fällt eine inhaltliche Abgrenzung im künstlerischen Schaffen zueinander bei der Belegung unterschiedlicher Gattungen leichter. Trotz aller Eigenständigkeiten im Schaffen, sind Nachlässe von Künstlerpaaren eng miteinander verwoben. Das Archiv erhielt die Nachlässe zweier Künstlerpaare: Oellers/Teuber und Schriefers/Imhof. 1925 in Linz am Rhein geboren, nahm **Günther Oellers** an den Kölner Werkschulen 1946 bei Wolfgang Wallner und Josef Jaekel ein Studium der Bildhauerei auf. 1951 verbrachte er ein Gastsemester bei Ossip Zadkine an der Académie de la Grande Chaumière in Paris und trat in künstlerischen Austausch mit Constantin Brancusi. 1959 richtete er sich und seiner Frau in seiner Heimatstadt ein gemeinsames Wohn- und Atelierhaus ein, das bald zu einem kulturellen Treffpunkt wurde. Zusammen mit Joseph Beuys, Heinrich Böll, Georg Meistermann und Klaus Staeck gründete er 1972 die „Freie internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung". Günther Oellers arbeitete deutschlandweit insbesondere im Bereich Kunst am Bau (Abb. S.59 ff). **Edith Oellers-Teuber** studierte zunächst an der Kunstakademie Braunschweig und darauf an den Kölner Werkschulen Malerei. Ihr breit angelegtes Schaffen für die öffentliche Hand umfasste Wandmalereien, Textilgestaltungen, Mosaikentwürfe und Kirchenfenster (Abb. S.63). Daneben entstand ein umfangreiches malerisches Werk, dessen Impulse zur Bildfindung sie nicht selten auf ihren zahlreichen Reisen durch ganz Europa fand.

Das Künstlerpaar **Werner Schriefers** und **Margret Schriefers-Imhof** gingen zeitweise gleiche Wege. Werner Schriefers besuchte bei Georg Muche, dessen Assistent er war, die Textilingenieursschule in Krefeld. Bereits als 22-Jähriger erhielt er 1949 einen Ruf an die Werkkunstschule Wuppertal (Abb. S.31 und S.33). Dort lernte er seine spätere Ehefrau, Margret Imhof, kennen. Sie studierte an der Werkkunstschule und absolvierte parallel dazu eine Ausbildung zur Weberin, die sie 1956 mit der Meisterprüfung abschloss. Bereits zwei Jahre zuvor gründete sie mit ihrem zukünftigen Ehemann ein Studio für Textilgestaltung, das mehrere Jahre existierte. 1965 wurde Werner Schriefers Direktor der Kölner Werkschulen. Beide Künstler zeigten ihre Arbeiten auf zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland (Abb. S.46 und S.123).

Mit den Nachlässen von Leo Breuer, Walter Gerber, Ferdinand Macketanz (Abb. S.77 und S.79), Walter Ophey (Abb. S.35), Oswald Petersen (Abb. S.85 ff), Ewald Platte, Vincent Weber und Egon Wilden konnte das Archiv wieder mehrere Künstler aufnehmen, die der Künstlergruppe „Das Junge Rheinland" angehörten. Über sie wird im kommenden Heft ausführlich berichtet.

Bonn 2018
Daniel Schütz, Leiter des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe

Foto: Tania Beilfuß

Porträtfoto Käthe Schmitz-Imhoff, um 1925. Foto: Elsbeth Gropp (zugeschrieben). NL Käthe Schmitz-Imhoff, RAK

European Heritage – Künstlernachlässe als Kulturgut

Begrüßung

Rein Wolfs
Intendant der Kunst- und Ausstellungshalle
der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

Sehr geehrter Herr Prof. Dr. Wilhelm, Vorsitzender der Landschaftsversammlung Rheinland, sehr geehrter Herr Schütz, Organisator dieses Symposiums und Leiter des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe, sehr geehrte Frau Prof. Dr. Aleida Assmann. Sehr herzlich begrüße ich auch die Referenten, die zum Teil von Übersee zu uns gekommen sind. Eine spezielle Erwähnung verdienen Herr Prof. Dr. Thomas Gaehtgens vom Getty Research Institute und auch Frau Dr. Amy Marshall Furness aus Kanada. Ich freue mich sehr, dass Sie zu uns gekommen sind, um gemeinsam mit uns diese Tagung „European Heritage – Künstlernachlässe als Kulturgut" hier in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, wie das Haus offiziell heißt, stattfinden zu lassen. Es ist schön, dass Sie so zahlreich erschienen sind, denn ich freue mich immer über eine quantitativ und auch qualitativ gute Auslastung des Forums, dieses Auditoriums. Ich höre immer, dass Helmut Kohl es damals angeblich auch für die Bundespressekonferenzen hat bauen lassen; so hatte es in seiner Entstehung eine gewisse repräsentative und auch diskursive Ausstrahlung. Liebe Teilnehmer und liebe Referenten der Tagung ich heiße Sie hier an diesen beiden Tagen in Bonn ganz herzlich willkommen.

Der Umgang – und das sage ich als „Museumsmensch", als Leiter dieses Hauses – der Umgang mit Nachlässen gehört ja immer wieder zum Alltag der Museen. Wir arbeiten nicht nur mit lebenden Künstlern, wir arbeiten auch immer wieder mit toten Künstlern. Mehrere Jahre war ich auch in der kuratorischen Lehre tätig und habe versucht, meine Kenntnisse als Kurator zu vermitteln. Die erste Frage, die man sich stellt, wenn man versucht als Kurator eine Ausstellung auf die Beine zu stellen, ist, haben wir es hier mit einem lebenden oder nicht mehr lebenden Künstler zu tun. Das ist sehr entscheidend, für die Organisation der Ausstellung. Ob man sich als Kurator zurückhalten muss, ob man in eine Verhandlungsposition hineingehen muss, ob man Raum schaffen muss, oder ob man selber sehr viel vorgeben muss. Das sind alles Dinge, die abhängig sind von dieser ganz entscheidenden Lebensfrage, die auch heute unserer Tagung zugrunde liegt.

Ich möchte kurz aus eigener Erfahrung zu diesem Thema berichten und anhand einiger Beispiele aus meiner früheren Zeit als Kurator und als Museumsleiter aufzeigen, wie weit dieses Thema in die Arbeitswirklichkeit der Museen hineinreicht.

Vor etwa 10 Jahren, als ich am Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam tätig war, habe ich eine große Retrospektive zum niederländischen Künstler Bas Jan Ader kuratiert.
Der Künstler ist bei einer als Kunstaktion gedachten Überfahrt auf dem Ozean mit einem kleinem Segelboot zwischen Europa und den USA verschollen. Ob es ein Unfall war, oder der 33jährige Künstler sich bewusst das Leben genommen hat, ist bis heute ungeklärt. Auf jeden Fall war der Künstler bereits seit mehr als dreißig Jahren verschwunden, als wir die Ausstellung zu Stande gebracht hatten. Es gab eine Nachlassverwaltung, es gab die Witwe und es gab eine Galerie in Los Angeles, und zugleich ein relativ großes Spektrum an Werken für die Ausstellung. Wie kann man mit einem Künstlernachlass umgehen, wenn der Künstler posthum auch gleichzeitig relativ stark mit dem Kunstmarkt verbunden ist? Wie kann man mit den Umständen umgehen, wenn Werke nachträglich dem Künstler zugeschrieben werden oder wenn Dinge auf dem Markt erscheinen, mit denen man als Kunsthistoriker im Sinne der Zuschreibung vorsichtig umgehen würde. Das hat damals dazu geführt, dass wir nur ansatzweise einen Catalogue raisonné realisiert haben, der den Anspruch eines Oeuvrekatalogs aber nicht erfüllen konnte. Wir wollten bei der Zuschreibung eigentlich viel präziser werden, um einige posthum autorisierte Werke in Frage zu stellen. Aber wir konnten es uns leider nicht erlauben, mit der gebotenen Kritik bei den Zuschreibungen vorzugehen. Das ist ein Praxisbeispiel von Problemen, mit denen man bei einem Künstlernachlass konfrontiert wird.

Im vergangenen Winter haben wir sehr schön eine Ausstellung mit Werken von Hanne Darboven, einer Hamburger Künstlerin, realisiert, bei der wir sehr intensiv mit der Hanne Darboven Stiftung aus Harburg zusammengearbeitet haben.
Es war die erste Retrospektive nach ihrem Tod im Jahr 2009. Gemeinsam mit dem Haus der Kunst in München haben wir zwei Ausstellungen gleichzeitig gemacht, und ich würde behaupten, dass wir die wissenschaftliche Aufarbeitung des sehr umfangreichen und nicht nur qualitativ sondern auch quantitativ sehr speziellen Oeuvres richtig auf den Weg gebracht haben. Damit konnte das Werk von Hanne Darboven gemeinsam mit der Hanne Darboven Stiftung wieder einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Momentan zeigen wir eine große Pina Bausch Retrospektive, die Sie nachher gerne besuchen können. Pina Bausch war eine Tänzerin und Choreographin aus Wuppertal, die wie Hanne Darboven 2009 verstarb. Der Nachlass liegt bei der Pina Bausch Foundation, die zur Zeit mit großer öffentlicher Unterstützung versucht, das Gesamtwerk der Tänzerin und Choreographin aufzuarbeiten, und das Pina Bausch Archiv zugänglich machen möchte.
Man plant, in Wuppertal auch so etwas auf die Beine zu stellen wie in Marbach mit der Literatur, also auch in einer Art und Weise, dass ein Künstlernachlass letztendlich zu einem großen Kompetenzzentrum führen kann, wobei nicht nur diese Künstlerin, sondern auch diese ganze Thematik nachhaltig der Öffentlichkeit präsentiert, erschlossen und diskursiv zur Verfügung gestellt werden kann.

Dies waren ein paar Beispiele über die Arbeit mit Künstlernachlässen aus unserer bescheidenen Perspektive. Sie werden in den nächsten zwei Tagen vermutlich mit ganz anderen Beispielen konfrontiert werden und viel tiefgehender und fundierter in die Thematik einsteigen.

Ich wünsche Ihnen allen im Namen der Bundeskunsthalle eine sehr konzentrierte, eine diskursiv ergiebige, starke und auch eine sehr lehrreiche Tagung mit ungemein viel Austausch. Und wenn ich Sie hier so zahlreich sehe, dann bin ich mir schon sicher, dass das alles so stattfinden wird. Gerne überlasse ich die Bühne dem Vorsitzenden der Landschaftsversammlung Rheinland, Herrn Prof. Dr. Wilhelm.

Links oben: Jeanette Zwingenberger, Kunstkritikerin und freie Kuratorin, Paris. Gora Jain, Bundesverband Künstlernachlässe e.V. (i. Gr.). Rechts oben: Adrian Glew, Tate, London. Frank Michael Zeidler, Deutscher Künstlerbund, Berlin. Fotos: Milan Chlumsky

Grußwort

Jürgen Wilhelm
Vorsitzender der Landschaftsversammlung Rheinland

Meine sehr verehrten Damen und Herren, verehrte Gäste, ich freue mich sehr, Sie heute in der Bundesstadt Bonn und heute wichtigen UN-Stadt zum internationalen Symposion „European Heritage – Künstlernachlässe als Kulturgut" begrüßen zu dürfen.

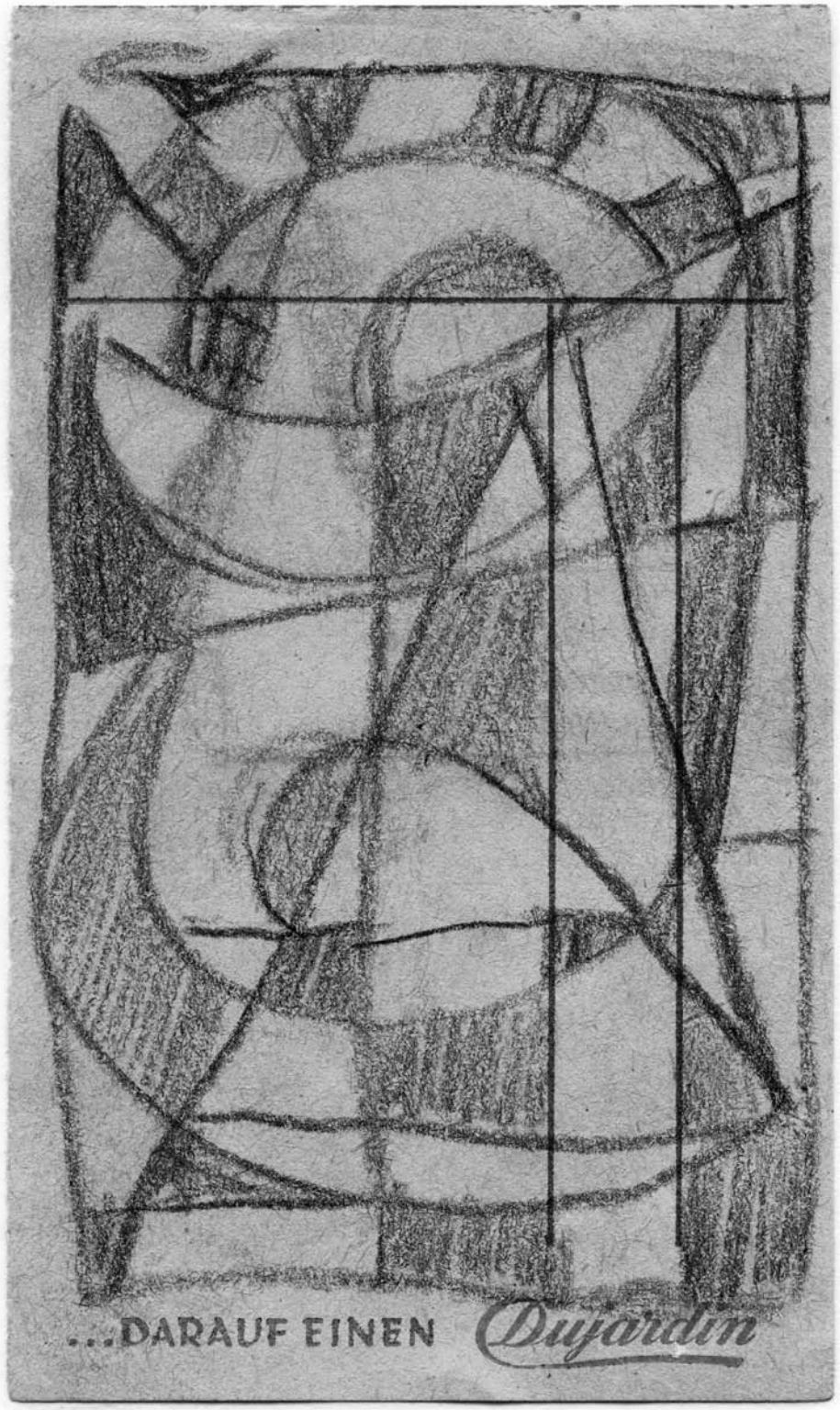
Es erfüllt mich mit großer Freude, dass die Initiative zu diesem Symposion und dessen Durchführung bei dem in Bonn ansässigen Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe, und bei seinem bewährten Leiter, Herr Daniel Schütz, liegen. Ehrenamtlich unterstützen ihn seit Jahren die Literaturwissenschaftlerin Frau Prof. Dr. Cepl-Kaufmann und der ehem. Dir. der Sammlungen des Rheinischen Landesmuseums Bonn Dr. Hans M. Schmidt. Der Landschaftsverband Rheinland, zu dessen Kernkompetenzen die Beratung von Archiven zählt, nimmt mit Anerkennung diese interessante Initiative wahr und freut sich sehr, mit einem Förderbetrag zur Realisierung beitragen zu können.

Der Landschaftsverband Rheinland als Rechtsnachfolger des früheren Provinzialverbandes der Rheinprovinz hat bereits im 19. Jahrhundert Aufgaben der Kulturpflege übernommen. Bis heute ist es unsere Aufgabe, das kulturelle Erbe im Rheinland zu bewahren. Dazu gehören vierzehn eigene Museen, die Bildung kultureller Netzwerke sowie die Förderung von Kulturprojekten, Museen und Archiven.

Das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe ist eine wertvolle Ergänzung zu dem vom LVR mitgetragenen Kunstarchiv der Stiftung Kunstfonds in unserer Abtei Brauweiler. 2010 eröffnet, hat das Archiv die Aufgabe, zeitgenössische Kunst zu fördern und Werknachlässe zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler langfristig aufzunehmen und zu verwalten. Es verfolgt damit ein innovatives Konzept, in dem es gleichzeitig Lager, Forschung, Fortbildungszentrum und Ausstellungsort darstellt. Gemeinsam mit dem Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe und den beiden weiteren Kultureinrichtungen unseres Kulturzentrums, dem Amt für Denkmalpflege im Rheinland und dem Bestandserhaltungszentrum der Landesinitiative Substanzerhalt, wird damit ein im Rheinland vorbildlicher Beitrag im Bereich des Denkmalschutzes, der Restaurierung und der Archivpflege und -sicherung geleistet.

Sicherung und Nachhaltigkeit sind es, die die Archive so besonders wertvoll machen. Archive stellen das kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft dar. Sie sichern Vergangenes und Zeitgeschehen und bilden damit die Grundlage für unser heutiges kulturelles Verständnis. Als Spiegelbild vieler vergangener Generationen sind die Archive das Substrat für künftige Generationen.
Schon jetzt freue ich mich auf die zweisprachige Ausgabe der Dokumentation dieses Symposions, der vom RAK herausgegebenen Zeitschrift „annoRAK".

Ihrer außergewöhnlichen Konferenz, meine Damen und Herren, darf ich nun einen anregenden Verlauf mit vielen neuen Erkenntnissen wünschen und, was ebenso wichtig ist, mit vielen wertvollen neuen Kontakten.



Leo Breuer, um 1953, Bleistiftskizze, 14 x 9 cm.
NL Leo Breuer, RAK. VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Zwischen Erinnern und Vergessen. Künstlernachlässe als prekäres Kulturgut

Aleida Assmann
Universität Konstanz

Drei Bedeutungen von Zukunft

In den letzten Jahren haben sich unsere Zeitbegriffe radikal verschoben. Darauf hat uns u.a. die Nobelpreisträgerin Swetlana Alexeijewitsch aufmerksam gemacht. Einer ihrer Sätze lautet: „Die Zukunft ist nicht mehr an ihrem Platz!"[1] Tatsächlich ist die Zukunft nicht mehr, was sie einmal war: der Orientierungspunkt für große Hoffnungen und Erwartungen. Wir haben eine Erosion des Zukunftsbegriffs erlebt, nachdem sich ein Bewusstsein für die Endlichkeit der Ressourcen und die Vergiftung der Biosphäre verbreitet hat. Ein weiterer Satz von Alexeijewitsch lautet: „Die Vergangenheit steht uns noch bevor."[2] Mit diesem russischen Sprichwort hat sie auf die Rolle der Zensur in der staatlichen Gedächtnispolitik hingewiesen, die immer wieder ganze Epochen oder bestimmte historische Ereignisse mit einem Streich aus den Geschichtsbüchern und öffentlichen Diskursen auslöscht.

Verallgemeinernd können wir feststellen, dass gegenwärtig in unserer Gesellschaft drei verschiedene Begriffe von Zukunft nebeneinander im Umlauf sind, die alle ihr Recht und ihren Erfahrungswert haben, obwohl sie sich sie sich zum Teil recht heftig widersprechen. In einer *ersten Bedeutung* bezieht sich Zukunft auf alles, was unbekannt, unerwartet und noch ungedacht ist. Die unbekannte Zukunft kommt unweigerlich auf uns zu als eine erfreuliche oder unerfreuliche Überraschung. Que sera, sera – viele von uns erinnern sich noch an diese Worte des Schlagers, mit denen Doris Day in einem amerikanischen Film der 1950er Jahre den Wissensdrang in Richtung Zukunft abwehrte.

Que sera, sera,
whatever will be, will be,
the future's not ours to see,
que sera, sera.

Die Vorstellung von der ungewissen Zukunft ist in allen Kulturen der Welt verbreitet: Zukunft ist das, was die Menschen nicht sehen können. Dieser Blick ist Gott vorbehalten – Aussprüche wie 'insh'Allah' oder 'deo volente' betonen die grundsätzliche Unbekanntheit der Zukunft, die Menschen von jeher mithilfe von Orakeln und Vorzeichenkunde zu bewältigen suchten. Dieser Begriff von Zukunft verbindet sich mit einer fatalistischen Haltung gegenüber der Zeit. Die Weisheit des Liedes von Doris Day besteht in der Selbstbeschränkung: wir müssen geduldig warten und im Guten wie Schlechten akzeptieren, was immer die Zukunft uns bringt und mit uns vorhat.

Eine *zweite* und sehr viel optimistischere *Bedeutung* gewinnt das Wort Zukunft, wenn es innerhalb eines Fortschrittsnarrativs auftaucht. Von dieser Zukunft erwartet man sich dann, dass die Menschen immer besser, reicher, gesünder, gerechter und freier werden. Das Fortschrittsnarrativ war die Grundlage westlicher Modernisierung, die Wissenschaft und Technik zu den wichtigsten Motoren der Veränderung gemacht hat. Im Kern enthält dieser Zukunftsbegriff das universelle Versprechen, dass das Alte überwunden werden muss, um Neuem Platz zu schaffen, was die Welt einer stetigen Veränderung unterwirft.

Eine *dritte Bedeutung* von Zukunft ist erst in den 1970er Jahren im Zuge eines neuen ökologischen Bewusstseins wiederentdeckt worden. Das allgemeine Bekanntwerden der Grenzen des Wachstums und der Endlichkeit der natürlichen Ressourcen hat unser Verhältnis zur Welt und zur Orientierung in der Zeit radikal verschoben. Damit hat sich auch die Zukunftsvorstellung geändert: aus der Zukunft als einer großen Unbekannten bzw. einer Projektionsfläche unserer Hoffnungen und Wünsche wurde die Zukunft als ein ethischer und kultureller Gegenstand der Aufmerksamkeit, Verantwortung, Zuwendung, Sorge und Vorsorge. Allgemeiner gesprochen: mit dem dritten Zukunftsbegriff ist die Einsicht verbunden, dass man sich auf die Zukunft als solche nicht mehr in der einen oder anderen Form einfach verlassen kann, sondern dass Menschen gezielte gemeinsame Anstrengungen unternehmen müssen, damit es Zukunft für nachwachsende Generationen überhaupt noch geben wird. Sie tun das sowohl in selbstbestimmter, gelebter Verantwortung innerhalb der Familie, im Freundeskreis oder im Beruf als auch in delegierter Verantwortung als Bürger einer Gesellschaft durch das Zahlen von Steuern, mit denen Kulturinstitutionen unterhalten werden. In dieser dritten Bedeutung ist Zukunft nicht mit Werten wie Wandel und der Erwartung des Neuen verknüpft, sondern bezieht sich umgekehrt auf Dinge, die es bereits gibt und von denen man sich erhofft, dass sie uns auch in Zukunft erhalten bleiben. Zukunft in diesem Sinne setzt nicht mehr auf Wandel und das Unbekannte, sondern umgekehrt auf Bewahrung und Kontinuität dessen, was wir bereits kennen, besitzen, brauchen und wertschätzen.

Kulturelle Nachhaltigkeit

Zukunft in diesem dritten Sinne bedeutet vor allem eines: *Nachhaltigkeit*. Dieser Begriff wird in aller Regel ökologisch ausgelegt. Es geht um sparsames Haushalten, denn *oikos* bedeutet ja ursprünglich 'Haushalt'. Es gibt aber, was mit dem Konzept des ‚kulturellen Gedächtnisses' ins Bewusstsein zurückgeholt wird, nicht nur natürliche, sondern auch kulturelle Ressourcen, die stets gefährdet sind und besonderer Sicherung bedürfen. Diese Form der Zukunftssicherung gilt nicht nur für Bestände, die es in den Literatur- und Kunst-Kanon geschafft und in Archiven, Bibliotheken und Museen einen festen Platz erhalten haben, sondern gerade auch für prekäre Hinterlassenschaften und Werke, die diese Hürde noch nicht genommen haben, noch kein schützendes Dach einer Institution über ihrem Kopf haben und im Begriff sind, durch Vernachlässigung, Desinteresse, Desorganisation und fehlende Verantwortung ins finale Vergessen abzustürzen.

Die Arbeit der Archive findet in der Dimension der *Nachträglichkeit* statt. Gewiss gibt es auch Vorlässe[3] und den Wunsch des Künstlers, seine Kontrolle auf das Archiv auszudehnen und sich fürs Archiv zu inszenieren. Aber das letzte Wort kann er nicht selbst haben. Nachträglichkeit bedeutet, dass wir von der Lebenswelt des Künstlers und seinen Intentionen grundsätzlich abgeschnitten sind. Wir können nur noch Fragmente zusammentragen und sie aus einer späteren Perspektive deuten. Gesammelt wird dabei aber mit Blick auf *Nachhaltigkeit:* Künstler und Werke werden daraufhin ausgesucht, dass sie nachfolgenden Generationen noch etwas zu sagen haben. Dabei kann in der nachträglichen Würdigung etwas zum Zuge kommen, dem die Zeitgenossen Aufmerksamkeit und Wertschätzung verweigerten. Erst in der Rückschau glätten sich dann Falten der Rezeption und der Blick wird (hoffentlich) gerechter.[4]

Die Zukunft jedes künstlerischen Werks ist eine ebenso grundsätzliche wie offene Frage. Keine Nachwirkung ohne Nachlass – wer aber wird sich um die Arbeiten kümmern, wer wird das Erbe dieses Werks annehmen, schützen, erhalten, weitergeben? Viele Künstler machen sich selbst keine Illusion, dass sie mit ihren Hinterlassenschaften noch eine Nachwelt erreichen werden. Es gibt aber auch diejenigen mit großen Hoffnungen und Ambitionen. Der englische Dichter John Milton zum Beispiel wollte ein Werk schaffen und etwas hinterlassen, das die Nachwelt nicht missachten und untergehen lassen würde ("that the world will not willingly let die"[5]). Der Wunsch nach Ruhm ist das eine, das Nachleben ist das andere. Wie bei der ersten Geburt des Werks selbst, so sind auch bei der zweiten Geburt seines Nachlebens Hebammendienste und treuhänderische Verwaltung durch die Mit- und Nachwelt unabdingbar. Bei dieser Art von Zukunft geht es nicht um das Neue als großes Schlagworte der Modernisierung in Form von Erfindung, Entdeckung und Krea-

Internierungslager Gurs, Frankreich 1941. Leo Breuer mit Krawatte. Fotograf unbekannt.
NL Leo Breuer, RAK

tivität, sondern um Weitergabe verbunden mit der Anerkennung, dass hier etwas von Bedeutung, Wert und Relevanz vorliegt, das wir nicht aufgeben, ignorieren, verlieren und vergessen, sondern wertschätzen und weiterhin erhalten wollen. Zukunft ist also nicht nur eine Dimension für utopische Ideen und die Sehnsucht nach Neuem, sondern auch eine Dimension des kulturellen Gedächtnisses. Diese Zukunft steht allerdings nicht mehr im Gegensatz zur Vergangenheit, sondern verbündet sich mit ihr. Während der Imperativ der Modernisierung lautete: Brecht mit der Vergangenheit! lautet der Imperativ der kulturellen Nachhaltigkeit: Kümmert euch um Überreste und Hinterlassenschaften, wählt aus, sortiert, schützt, pflegt, entdeckt, was in ihnen steckt und gebt sie weiter! So werden Überlieferungen aufgebaut: ein Objekt wird Teil einer Sammlung, weil es eine Geschichte erzählt, die nicht untergehen soll und Teil einer Welt ist, die weiter zu uns sprechen soll. Diese Zukunft dieses Objekts entsteht mit Aufmerksamkeit und Pflege, sie erfordert Arbeitsteilung und das Knowhow von Spezialisten sowie ein langfristiges finanzielles Engagement. Ohne solche Sorge und Vorsorge für das kulturelle Nachleben vergeht die Vergangenheit und wird vom Strom der Lethe davongeschwemmt. Parallel zur Nachhaltigkeit in der Natur ist somit ein Konzept der kulturellen Nachhaltigkeit entstanden, das aus einer neuen Verbindung von Geschichte, Gedächtnis und Identität hervorgegangen ist und neue Begriffe und Institutionen wie ‚kulturelles Erbe', ‚Welterbe' und die UNESCO hervorgebracht hat.

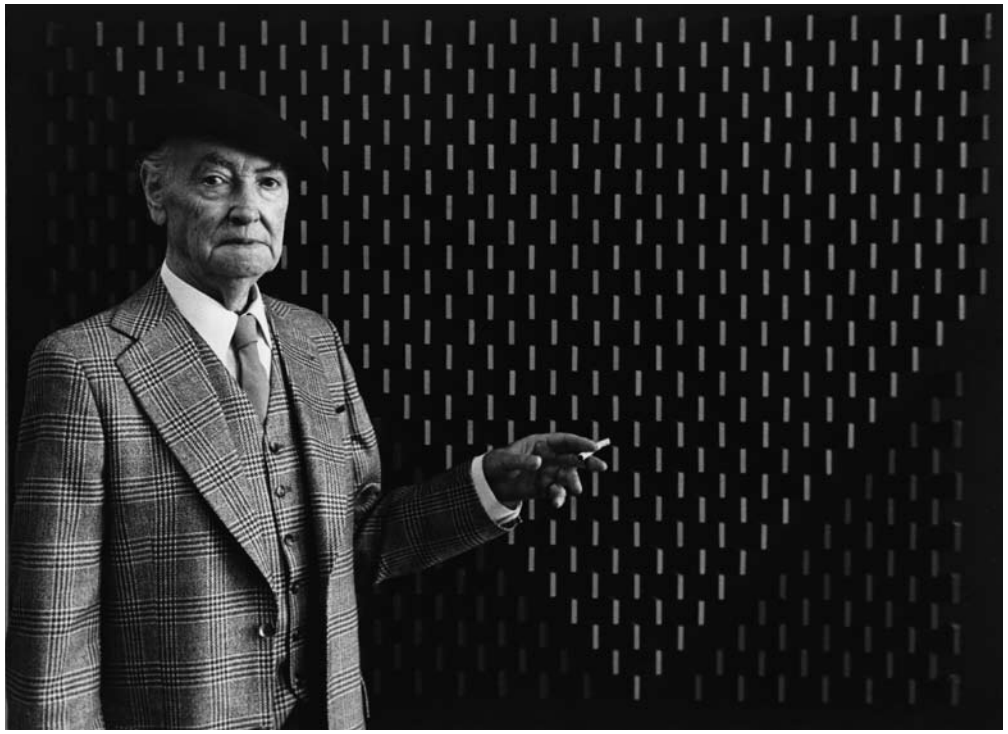
Sammler und Sammlungen

Marcel Duchamps hat einmal gesagt: „Die eine Hälfte des Kunstwerks macht der Künstler, die andere Hälfte vollendet der Sammler."[6] Die Zukunft der Vergangenheit beginnt mit einem Sammler, der eine Sammlung aufbaut. Hinter jedem Sammeln steht der Wunsch, Dinge aus dem Strom des Gebrauchs und

Leo Breuer, das Leben im Internierungslager von Gurs, 1941, Bleistiftskizze 19,5 x 31 cm. NL Leo Breuer, RAK.
VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Verbrauchs herauszuheben und für sie einen neuen Kontext zu schaffen, der ihren Wert bestätigt. Sammeln ist ein Veto gegen den Zahn der Zeit und die Naturgewalt des Vergessens. Nicht, dass das Sammeln diesen Strom der Dinge ins Nichts aufhalten könnte, im Gegenteil macht es ihn in gewisser Weise überhaupt erst wirklich sicht- und fühlbar. Denn gerade von der Ausnahme, vom geretteten Objekt her erschließt sich erst die Masse des Abwesenden und für immer Verlorenen. Deshalb hat man Sammeln auch als Ausdruck einer melancholischen Disposition gedeutet, denn diese Tätigkeit beruht immer schon auf der Erfahrung von Tod und Zerstörung. Es kann auch ein traumatischer Verlust sein, der den Impuls zum Sammeln anstößt wie im Mythos des gewaltsam zu Tode gebrachten und zerstückelten Körpers des Gottes Osiris, dessen zerstreute Glieder seine Gemahlin und Schwester Isis als eine archetypische Sammlerin in den Regionen Ober- und Unterägyptens gesucht und wieder zusammengeführt hat. Dieser Mythos zeigt die Gefahr des Vergessens in zweierlei Gestalt als gewalttätiges Zerreißen und als automatisches Zerstreuen. Gegen beides richtet sich die Arbeit der Isis, der Sammlerin, die wiederfindet und wieder zusammenfügt, was im englischen Wort ‚re-membering' wunderbar zusammengefasst wird.

Sammeln erfordert eine spezifische und spezialisierte Form von Aufmerksamkeit. Sie schließt sehr vieles aus, sie engt die Leidenschaft auf einen kleinen Bereich ein; in diesem allerdings führt sie zu Entdeckungen und Formen von unabhängiger, selbstbestimmter Wertschätzung. Aufgrund der Verengung seines Visiers ist die Welt für den Sammler nicht unübersichtlich sondern geordnet, denn er oder sie weiß jeweils ganz genau, was relevant, interessant, wichtig oder wertvoll ist. Seine Wertschätzung ist der erste Anstoß für den Aufschub des Verschwindens und die Grundlage späteren Bewahrens. Die



Leo Breuer vor seinem Relief R 21, um 1970. Fotograf: Jacques Breuer. NL Leo Breuer, RAK

Mehrheit der Zeitgenossen kann das Urteil des Sammlers oft noch nicht teilen. Sie hinkt mit ihrer Wahrnehmung und Wertschätzung hinterher und springt erst viel später auf die Züge auf, die von den Sammlern gestartet wurden.

Objekte steigern ihre Lebensdauer, wenn sie in Sammlungen eingehen, und Sammlungen erweitern ihre Lebensdauer, wenn sie einen Platz in einer stabilen Institution finden. Jedes Mal verändert sich dabei das Objekt mit seiner Überführung in einen neuen Kontext. Solange z.B. Fotos noch im Besitz der Familie sind, sind sie Relikte von hohem affektivem Wert, denn die Dargestellten sind Verwandte mit konkreten Namen und Geschichten; oft sind die Fotos die letzten materiellen Stellvertreter der abgebildeten Personen. Mit dem Eingang ins Archiv lösen sich die Fotographien von diesem intimen Lebensbezug; wenn die Verbindung zum lebendigen Familiengedächtnis gekappt wird, verlieren die Fotos ihren affektiven Bezug und werden zu allgemeinen und abstrakten Zeugen einer historischen Epoche.

Ein ähnlicher Strukturwandel vollzieht sich mit den Kunstwerken im Übergang von einem Atelier in ein Museum. Das ‚Studio' ist ein inklusiver Kreativraum, in dem das Fertige und das Unfertige nebeneinander stehen. Alles ist in diesem Raum vom selben kreativen Geist beseelt, der den Werken ihre Seele einhaucht. Das ging mir besonders anhand einiger Bilder des Dresdener Photographen Werner Lieberknecht auf, die er in Ateliers verstorbener Künstler kurz nach ihrem Tod gemacht hat. In seinen Fotos befinden sich die künstlerischen Werke im geheimnisvollen Übergang zwischen ihrem ursprünglichen Entstehungskontext, noch berührt und belebt

von der Hand und Energie des arbeitenden Künstlers, und dem Zustand der Loslösung und Verselbständigung; wir können auch sagen: im Wartestand vor dem Verschwinden oder der Aufnahme in einen neuen Kontext.

Solange Sammlungen nur auf individueller Leidenschaft gegründet sind, droht der Sammlung mit dem Ableben des Sammlers wieder die Auflösung, Zerstreuung und Vernichtung. Auf einen solchen Fall hat mich ein Bekannter gerade aufmerksam gemacht. Sein Name ist Martin Welke, hat sein ganzes Leben lang eine Sammlung zum Thema ‚Zeitung' aufgebaut, die ihre über 400-jährige Geschichte in vielen Objekten und geistigen Bezügen dokumentiert. Erstaunlicherweise gibt es noch keine überregionalen Museen für das ephemere Medium Zeitung, die ja jeden Tag neu ist, um wieder zu Makulatur zu werden. Dieses überall sichtbare und doch zugleich auch unscheinbare Medium Zeitung hat die neuzeitliche Geschichte der Kommunikationstechnologie begründet und unbestritten zum zentralen Medium für Aufklärung, Demokratie und Nationsbildung geworden ist. Die Sammlung von Martin Welke ist derzeit auf der Suche nach ihrem schützenden Dach; ohne Personal und einen festen Standort mit Räumen, die für ein interessiertes Publikum geöffnet werden und Archivierung, Forschung und die Vermittlung von Wissen ermöglichen, wird auch eine Sammlung wieder in ihre Bestandteile zerfallen. Die Entstehung von Museen geht nicht immer auf langfristige Ziele und Planungen, sondern oft auch auf ungewöhnliche Initiativen, Gelegenheiten und Zufälle zurück. Über die Frage, ob eine Sammlung über die Schwelle der Dauer gehoben werden kann wie die Braut vom Bräutigam in der Hochzeitsnacht über die Schwelle des Schlafzimmers, wird nicht nur von Menschen, sondern auch von sehr kontingenten Umständen entschieden.

Dieses Beispiel macht es klar: Der Sammler steht am Anfang. Er ist seiner Zeit voraus und steht oft allein mit seinem Interesse für das, was die Gesellschaft erst ein Jahrzehnt oder eine Generation oder ein politisches Regime später zu bewundern in der Lage ist. Seine Wertschätzung ist der erste Anstoß für den Aufschub des Verschwindens und die Grundlage für späteres Bewahren. Mit der Sammlung, die er zusammengetragen hat, hat er zwar die Voraussetzung für ein Nachleben der Objekte geschaffen, aber es hängt nicht von ihm ab, ob dieses Ziel am Schluss auch erreicht wird. Nachlässe sind prekär: mit ihnen öffnet sich ein Zeitfenster, in dem die Uhr tickt. Es beginnt ein Wettlauf gegen das Fallbeil der Zeit, es muss gehandelt werden, bevor es zu spät ist.

Eine ähnliche Rolle wie die Sammler für die Museen spielen oft Historiker für die Archive. Hier kommt es darauf an, dass jemand zum rechten Zeitpunkt am rechten Ort auftaucht und entscheidet: diese Kiste soll nicht in einem Container verschwinden! So ging es der Historikerin Birgit Schwelling, die über Kriegsheimkehrer arbeitete und durch persönliche Vermittlung in einem Keller auf die Hinterlassenschaften des Heimkehrer-Verbandes stieß. Die Geschichte dieser Gruppe wäre mit den Kisten abgeholt und begraben worden; jetzt ist sie in Buchform in den Apparat der Wissenschaft eingegangen und als Quellenbestand in einem historischen Archiv gespeichert. Ein anderes Beispiel ist der Historiker Philipp Felsch. Er stieß in Berlin ebenfalls auf eine Kiste, in diesem Fall waren es die Hinterlassenschaften des Merve-Verlags. Er nahm sich ihrer an und schrieb aus dieser Quelle einen Sachbuchbestseller mit dem Titel *Der lange Sommer der Theorie* (2014). Auch die Geschichte des Merve-Verlags ist nun in doppelter Form archiviert: als Buch und als materieller Bestand in einem historischen Archiv. Erst wenn die Kiste in eine größere Sammlung aufgenommen wird und in ein Archiv oder ein Museum übergeht, entsteht für sie ein weiteres Stück Zukunft und das allgemeine Schicksal des Verlusts und Vergessens kann noch einmal hinausgeschoben werden.

Archonten und Gatekeeper

Bis vor kurzem ging man davon aus, dass sich die Texte des literarischen Kanons kraft ihrer überragenden Qualität und ihres Alters gewissermaßen von selber erhalten und durchsetzen. Das beliebteste Bild für seine Stabilität war der Sternenhimmel. In meinem Deutschunterricht wurden Goethe als Sonne und Schiller als Mond an die Tafel gemalt, um die herum die kleineren Sterne von Romantikern wie Chamisso, Eichendorff oder Heine kreisten. In der Mitte des 19. Jahrhunderts konnte der amerikanische Philosoph Henry David Thoreau noch schreiben – und man hat ihm bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts nicht widersprochen: „Die edelsten geschriebenen Worte stehen so hoch über den Worten der Alltagskommunikation wie die Sterne des Firmaments über den Wolken." Die Klassiker waren gesetzt; sie bildeten im bürgerlichen Bildungskanon ein Welterbe mit einem aus sich selbst heraus dauerhaft gesicherten Bestand. Dieser Optimismus in die Selbstdurchsetzung von Qualität ist uns inzwischen verloren gegangen. Das Interesse am Begriff des kulturellen Gedächtnisses rührt nicht zuletzt daher, dass das symbolische Reproduktionssystem, das wir ‚Kultur' nennen, für uns seine Selbstverständlichkeit verloren hat und wir angefangen haben, diese Prozesse zu beschreiben und analytisch zu durchleuchten. Wir schauen uns bei der Produktion und Reproduktion von Kultur inzwischen selber zu und untersuchen die Institutionen und Praktiken, die dabei eine Rolle spielen. Dabei sind auch die Kriterien der Tradierung nicht mehr selbstverständlich, sondern zum Gegenstand der Reflexion und Kritik geworden. Wir fragen nach den Akteuren und Drahtziehern dieses Prozesses und wollen wissen, wer eigentlich wann und wo die Entscheidungen über die Zukunft der kulturellen Überlieferung fällt.

Wer sind die gatekeeper, die über Erinnern und Vergessen wachen und den Verkehr auf der schmalen Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft kontrollieren?

Ein berühmter gatekeeper im Bereich des literarischen Kanons, der amerikanische Literaturkritiker Harold Bloom, hat diesen gesellschaftlichen und kulturellen Wandel in den 1980er Jahren deutlich registriert. Er schrieb: „Wir leben nicht mehr in einer Gesellschaft, in der wir noch ein kulturelles Gedächtnis verordnen können." (We no longer live in a society in which we will be allowed to institutionalize memory.)[7] Vielleicht hat er damit gemeint: wir leben leider nicht mehr in einer Gesellschaft, in der Menschen wie ich – Harold Bloom – allein entscheiden, wer in den Kanon kommt und wer nicht. Die Zahl der gatekeeper hat sich nämlich vermehrt, die Kanonbildung ist ein strittiges Projekt geworden, an dem sich immer mehr Gruppen in der Gesellschaft beteiligen. Was als Kulturgut wichtig und erhaltenswert ist, das wird in Zukunft nicht mehr nur von medienstarken Vordenkern wie Harold Bloom oder Marcel Reich-Ranicki abhängen, sondern auch von neuen Akteuren und Institutionen der multikulturellen Gesellschaft, die mit dafür sorgen, dass der literarische und künstlerische Kanon bunter und vielstimmiger wird.[8] Denn wer heute nicht Briefe, Aufzeichnungen, Texte, Skizzen, Bilder und andere Unterlagen einsammelt, der wird morgen keine Grundlage besitzen, auf der ein literarisches Werk oder eine Künstlerpersönlichkeit etabliert werden kann. In der Einwanderungsgesellschaft ist deshalb die Anreicherung der Bestände durch Berücksichtigung neuer Zuwanderer eine wichtige neue Aufgabe der Vorsorge im Rahmen der Bemühungen um kulturelle Nachhaltigkeit. An der Universität Essen gibt es inzwischen einen Lehrstuhl zu dieser Thematik und ein Projekt, das es sich zur Aufgabe macht, Künstlernachlässe aus dem deutsch-türkischen Milieu zu erfassen und aufzubauen.

Im antiken Griechenland waren die Archonten die Hüter des Archivs, die über die Aufnahme und den Ausschluss des Schriftguts entschieden und die Deutungshoheit über die Traditionsbestände hatten. Diese

Deutungsmacht ist heute nicht verloren gegangen, aber lässt sich in der modernen demokratischen Gesellschaft nicht mehr so einfach fassen, weil sie ist auf verschiedene Institutionen verteilt ist. Die wenigsten gatekeeper sind dabei so sicht- und hörbar wie die medial präsenten Kritiker Harold Bloom oder Marcel Reich-Ranicki. Die Kritiker des Feuilletons kann man noch mit Namen kennen, aber die Mitglieder von Jurys sind ebenso unbekannt wie die Bibliothekare, Archivare, Museumskuratoren und Autoren von Schulbüchern, die als gatekeeper des kulturellen Gedächtnisses tagtäglich ihre ausdifferenzierte und spezialisierte Arbeit leisten. Die Nachhaltigkeit dieser Arbeit am kulturellen Gedächtnis wird durch zwei Prinzipien befördert: 1. dass – ganz im Gegensatz zu totalitären Staaten – viele gut ausgebildete Personen an diesem Auswahlprozess beteiligt sind, und 2. dass unterschiedliche Systeme existieren, die sich in ihrer Ausschlusslogik deutlich voneinander unterscheiden. Der Kanon zum Beispiel setzt auf anderes als der Markt, denn *longseller* sind keine Bestseller, und das Archiv wiederum unterscheidet sich von dem ebenfalls ausgreifenden Sortiment des Markts dadurch, dass es weniger in die Breite als in die zeitliche Dauer investiert. Konforme Serienproduktion und vorgestanzte Einkaufspakete, wie sie heute von Dienstleistern für Bibliotheken angeboten werden, reduzieren radikal die Vielfalt der Auswahl und der sich gegenseitig ergänzenden Schwerpunktbildungen in der Erweiterung der Bestände. Dieses Verfahren, das derzeit zum Zweck der Rationalisierung und Kosteneinsparung eingeführt wird, entmächtigt die Bibliothekare in ihrer Kompetenz als Gatekeeper und degradiert sie zu Kunden.

Regionale Vernetzung und lokale Bezüge

Das Dach einer Institution ist nicht die letzte Instanz für die Sicherung kultureller Nachhaltigkeit. Über der Institution steht die Vernetzung zwischen den Institutionen, die sich bei anfallenden Spezialaufgaben ergänzen, Objekte austauschen und die in der Zusammenarbeit über Städte, Regionen und nationale Grenzen hinweg füreinander Aufmerksamkeit mobilisieren.[9] So wie durch die Aufnahme einer Sammlung in eine Institution sich ein neuer Zusammenhang für die Werke auftut, so tut sich mit der Vernetzung von Institutionen ein weiterer produktiver Kontext auf. Das Museum Kurhaus Kleve mit den Ateliers von Mataré und Beuys (1997), die Stiftung Künstlerfonds in der Abtei Brauweiler (2010) und das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe Bonn (2007) sind ein gutes Beispiel für eine solche übergeordnete Einheit, die ihre Bestände und Kompetenzen zusammenlegen. Ebenso, wie es keine Zeitgeschichte ohne ein entsprechendes historisches Archiv geben kann, das die einschlägigen Quellen zur Verfügung stellt, kann es auch keine Kunstgeschichte der rezenten Vergangenheit ohne ein entsprechendes Nachlass-Archiv geben. Es gibt natürlich ganz unterschiedliche Arten von Künstlernachlässen. Wenn es sich um renommierte Namen mit einem festen Platz im Kunstkanon und hohem Kurswert handelt, werden sie von Museen und Archiven für teures Geld erworben. Für Künstler, die zu Lebzeiten aus den verschiedensten Gründen keine Chance auf Publikumserfolg und den Absatz ihrer Werke fanden, bedeutet die Aufnahme eines Künstlernachlasses eine zweite Chance. Das Archiv und Museum, das ein Nachleben ermöglicht, kann korrigierend und kompensierend in das Rezeptionsgeschehen eingreifen; es holt Versäumtes nach und verhilft verfolgten und verkannten Künstlern zu verspäteter Anerkennung und Öffentlichkeit.

Erinnern, so heißt es in der Zeitschrift annoRAK „gehört zu den Kernaufgaben von Museen und Archiven"[10]. Genau genommen erinnern die Institutionen selbst natürlich nicht, aber sie halten etwas vor, damit später etwas erinnert werden kann. Sie übernehmen, so heißt es in der Archivzeitschrift, „auf unabsehbare Zeit Verantwortung für die Pflege, Erforschung und die Vermittlung einer ganzen künstlerischen Existenz"[11]. Damit si-

chern sie nicht nur Vergangenheit, sondern auch Zukunft. Diese Zukunft ist kein vages Versprechen sondern eine Selbst-Verpflichtung, ein Pakt, ein Vertrag. Die Dauer dieser Zukunft ist so lang, wie die Institution besteht, wie ein Haus mit einem schützenden Dach einer Sammlung Raum gibt und Stellen im Haushalt dafür vorgesehen sind, die sich dieser Aufgabe annehmen. Im Verbund tun diese Institutionen aber noch mehr: Sie stimulieren ein öffentliches Interesse und aktivieren die Diskussion um ihre Bestände in Form von Ausstellungen, Zeitschriften, Tagungen, Exkursionen und anderen Veranstaltungen, in denen sie thematische Rahmen für die Erinnerung erfinden und auf diese Weise ein Aufmerksamkeitsfenster für die Bestände schaffen. In der Vernetzung der Institutionen und der Verschränkung ihrer Aktivitäten ergänzen sich die unterschiedlichen Funktionen des Museums als auratischer Ort, Ausstellungsfläche, Resonanzraum, Speicher und Forschungseinrichtung.

Es war bisher von kultureller Nachhaltigkeit, von Gedächtnispakt und historischer Verantwortung die Rede, aber das kulturelle Gedächtnis, um das es hier geht, hat noch eine andere Seite: Es ist auch ein Prestigefaktor, der das Image der Stadt und Region fördert. Wie in Europa die Nationen so haben innerhalb der Nation die Städte ihre je eigene Geschichte, historische Substanz, Überlieferung und ein kommunikatives Gedächtnis ihrer Bewohner. Aus diesen Faktoren entsteht das Selbstbild einer Stadt, an dem viele Parteien beteiligt sind. Da das Image auch touristisch aufbereitet wird, um die Sichtbarkeit und das Anstehen eines Standorts zu verbessern, ist die lokale Entdeckung und Pflege des künstlerisches Erbes auch ein wichtiges Anliegen der Kulturpolitik geworden, das bei Jubiläen und Ausstellungen festlich inszeniert wird. Dabei greifen lokale und überregionale Bezüge ineinander, denn „je genauer man die Region untersucht, desto transnationaler werden die Bezüge." (Daniel Schütz) Die Düsseldorfer Künstlergruppe ZERO zum Beispiel, die sich in den 1950er und 60er Jahren vom Ballast der Geschichte befreite und mit einer puristischen Ästhetik einen neuen Anfang setzte, ließ sich von Ideen der konkreten Abstraktion eines Piet Mondrian oder Kasimir Malewitsch inspirieren. Eine unverhoffte internationale Renaissance erfuhr diese Künstlergruppe, als ihr 2014 im Guggenheim Museum in New York eine vielbeachtete Ausstellung gewidmet wurde, die ihnen auf dem internationalen Kunstmarkt zu einer erheblichen Wertsteigerung verholfen hat. Im Falle des Museum Kurhaus Kleve zum Beispiel verknüpft die Stadt ihre lokale Geschichte mit überregionalen und globalen Entwicklungen. Das Museum enthält die Werke des Künstlers Ewald Mataré, „Schlüsselfigur der rheinischen Kunstszene und einer der wichtigsten Vertreter der Klassischen Moderne in Deutschland"[12]. Dabei trifft es sich ausgezeichnet, dass der Museums-Komplex das ehemalige Atelier des Mataré-Schülers Josef Beuys enthält, der in Kleve seine globale Ausstrahlung mit einbringt.

Das Museum stellt nicht nur Werke aus, es kann auch zum Anstoß lokaler Erinnerungsarbeit werden, indem es die komplexe Rezeptionsgeschichte dieser Werke rekonstruiert. Ein Beispiel dafür ist eine Denkmalskulptur, die Ewald Mataré im Auftrag der Stadt Kleve 1934 geschaffen hat. Das Ehrenmal für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs wurde nach 1938 jedoch von den Nationalsozialisten zerstört. Die verscharrten Trümmer wurden erst 1977 wieder entdeckt und neu zu Ehren gebracht. Die Skulptur des liegenden Gefangenen war eine wichtige Aussage in einer Zeit, in der die heroische Vertikale zum festen Kanon der Denkmäler gehörte. Die liegende Position wurde damals mit Leiden, Schwäche und Unmännlichkeit assoziiert. Eine liegende Position kam, wenn überhaupt, allein bei der allegorischen Verkörperung der Nation durch einen heraldischen Löwen in Frage (wie beim Mahnmal der gefallenen deutschen Krieger auf dem Waldfriedhof in Vilnius oder in Wien). Mataré war seiner Zeit um Jahrzehnte voraus; erst Ende des 20. Jahrhunderts hat er Nachfolger gefunden. Als der Historiker Jay Winter mit Kolleginnen und Kollegen in den 1990er Jahren in der Gegend der Somme ein Museum des Ersten Weltkriegs einrichtete, war das stilistische Grundprinzip für die Ausstellung die Vermeidung, ja Tabuisierung der Vertikalen. Sie ließen sich von Holbeins und Mantegnas Darstellungen des liegenden toten Christus inspirieren. Ein nicht weniger ungewöhnliches Denkmal für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs hat der Bildhauer Jupp Rübsam entworfen, der zwei liegende Figuren im Stil von ägyptischen Sphingen in Stein gemeißelt hat. Auf diese Weise hat auch er 1928 die heroische Vertikale verweigert und eine Form gefunden, die aufgrund ihrer Fremdheit 1933 demontiert wurde. Die noch erhaltenen Überreste wurden 1978 in der Nähe des ursprünglichen Standorts wieder aufgestellt. Beide Denkmäler fallen radikal aus dem Formen-Kanon der Monumente des Ersten Weltkriegs heraus; beide Künstler haben sich den engen Darstellungs-Normen des heroischen Ehrenmals verweigert. Ohne die akribische Arbeit der Museen, der Bewahrer von Nachlässen und der Bürger und Bürgerinnen vor Ort, die materielle Spuren wiederentdecken und sichern, gäbe es von ihnen heute keine Spur mehr.

„Wie kurzsichtig!" lese ich in einem Beitrag des annoRAK, „Alles soll ‚nachhaltig' sein – in Ökologie, Ökonomie und Politik! Nur die Nachhaltigkeit der Kunstschöpfungen und der Archive ist immer noch nicht im Gespräch und im breiten gesellschaftlichen Bewusstsein!"[13] Wir danken den Veranstaltern, dass sie mit ihrer Tagung dazu einen wichtigen Beitrag leisten!

Anmerkungen

1 Swetlana Alexeijewitsch, Secondhand-Zeit. Leben auf den Trümmern des Sozialismus. Berlin: Suhrkamp, 2015.
2 Im Januar 2010 sagte Präsident Obama anlässlich seiner Wiederwahl: „The best is yet to come!" (Das Beste steht uns noch bevor; www.lds.org/liahona/2010/01/the-best-is-yet-to-be?).
3 Zum Thema ‚Vorlässe' vgl. Jan Wilm, „Im Dialog mit dem eigenen Leben", FAZ vom 16. 1. 2016, Nr. 13, S.18.
4 Den Fragen: „Wie erinnern wir? Was ist eigentlich kulturelles Eigentum? Und wer gibt es auf welche Weise an wen weiter?" widmet sich die Ausstellung DEPOT ERBE von Ende März bis Anfang Mai 2017, die das Museum für Neue Kunst in Kooperation mit dem Theater Freiburg organisierte. Dabei wurden „nicht nur ‚Erbstücke' aus den Bereichen Tanz, Performance und Kunst gezeigt, vielmehr wird das Museum zu einem Raum des aktiven Forschens".
5 John Milton: „hoping to produce something for an afterlife that the world will not willingly let die." The Reason of Church Government. Milton artikuliert hier die moderne bange Hoffnung auf eine Nachwelt, die sich klar von dem überschwänglichen Ewigkeitsanspruch unterscheidet, wie wir ihn von der 30. Ode des Horaz und weiteren Shakespeare-Sonetten kennen, wo das Gedicht als ein Monument angesprochen wird, das dauerhafter ist als Erz, und keinerlei Archive und Nachlassverwalter braucht.
6 Marcel Duchamps, zitiert nach Gerhard Theewen, Obsession. Collection, Köln 1994, 5.
7 Harold Bloom, The Western Canon. The Books and School of the Ages, New York 1994, 39, 17. Vgl. auch Renate von Heydebrand, Hg, Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Stuttgart, Weimar 1998; John Guillory, Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation, Chicago 1993.
8 Man denke nur an den Boom der Jubiläumskultur in den Medien.
9 Für literarische Nachlässe gibt es inzwischen „KOOP-LITERA international", ein Netzwerk von deutschen, luxemburgischen, österreichischen und schweizerischen Institutionen, die Nachlässe und Autographen erwerben, erschließen, bewahren und der Öffentlichkeit zugänglich machen.
10 Roland Mönig, in: annoRAK – Mitteilungen aus dem Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe, Bd. 2, Bonn 2011, S. 10.
11 Ebd.
12 Ebd., S. 11.
13 Silvia Klara Breitwieser, Das Schwarze Projekt / The Black Projekt – Modell und Wirklichkeit, in: annoRAK – Mitteilungen aus dem Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe, Bd. 4, Bonn 2013, S. 69.

Über die Grenzen hinaus

Daniel Schütz
Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe, Bonn

Euro-Krise, Flüchtlingsströme und erstarkender Nationalismus sind Begriffe, die uns in letzter Zeit immer öfters begegnen. Grenzen werden geschlossen und ganze Gesellschaftsschichen tendieren zu nationalkonservativ politischen Lagern. Bisweilen macht bereits der Begriff der „Orbanisierung" die Runde, die Europa von Osten her erfasst. Kurzum, es scheint als ob das Experiment der Europäischen Union zu scheitern droht.

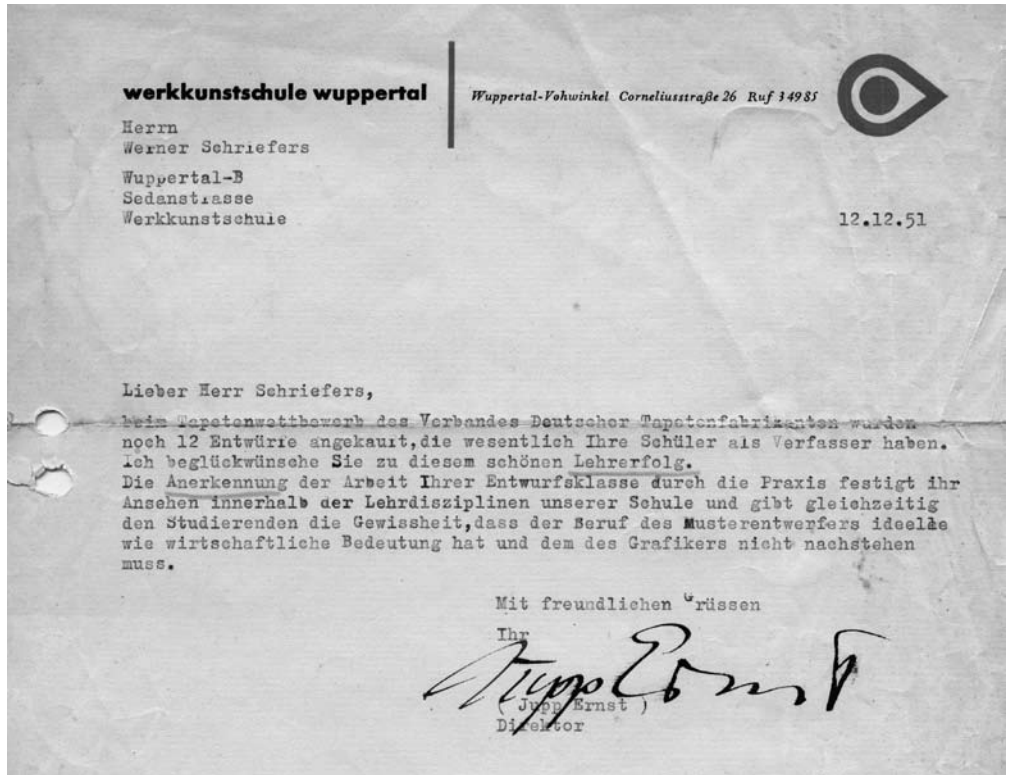
Parallel zu diesen Ereignissen vernehmen wir die verstärkte Beschäftigung der Wissenschaft mit der Thematik „Kulturelles Erbe". Erst vor wenigen Tagen fand in der Yale University das achte „Global Colloquium of University Presidents" statt, das ebenfalls unter dem Oberbegriff „Kulturelles Erbe" tagte. Holger Simon, Organisator der Tagung und Direktor des „Institute for the Preservation of Cultural Heritage" in Yale wies in einem Interview explizit auf die wachsende Bedeutung des kulturellen Erbes für moderne Gesellschaften hin, da es eine Quelle von Identität sei und von ihr friedensstiftende Wirkung ausgehen könne.[1]

Diese Entwicklungen in der Kulturwissenschaft bewegen sich in Europa jedoch nicht in einer nach innen gerichteten Sichtweise, also parallel zu den gesellschafspolitischen Tendenzen, die bis vor ein paar Jahren noch niemand in Europa für möglich gehalten hätte, sondern rückt die starken kulturellen Bindungen der europäischen Staaten untereinander ins Licht der Aufmerksamkeit mit dem Ziel, diese zu erforschen und sichtbar zu machen.

Beispielgebend sei nicht nur auf unsere Veranstaltung heute hingewiesen. Erst im März 2014 hat die Online-Bibliothek Europeana ihren Regelbetrieb aufgenommen. Ziel ist es, das europäische Kulturgut über das Internet für jedermann zur Verfügung zu stellen. Als virtuelles Bibliotheksportal eröffnet es in mehreren Sprachen den Zugang zu Büchern, Landkarten, Gemälden oder Filmen. Damit stellt die Europeana ein durchaus zukunftsweisendes Instrument der Vermittlung von Kultur dar.
Fast zehn Jahre zuvor startete bereits das Internetportal „European Art Net", das sich als offene Vereinigung verschiedener Archive der Erfassung und Erschließung von Materialien zur zeitgenössischen Kunst widmet (wir werden später in der Sektion „Europäische und internationale Netzwerke noch näheres darüber hören).
Und erst im Dezember 2015 wurde unter dem Motto „sharing heritage" das „Europäische Kulturerbejahr 2018" bekannt gegeben. Es soll, so die Initiatoren, den Wert des kulturellen Erbes europaweit in den Mittelpunkt rücken und die gemeinsamen Wurzeln Europas anhand von historischen Bauten anschaulich machen.

Viel zu lange wurden die Gemeinsamkeiten von Europa lediglich aus ökonomischer Perspektive betrachtet. Wissenschaft und Kunst waren dem Vertrag von Schengen um Jahrhunderte voraus! Sie sind es, die durch die Freiheit des Geistes und der Künste ein gemeinsames europäisches Erbe geschaffen haben, das sich wie ein Netz jenseits aller politischen und territorialen Grenzen quer durch Europa zieht!

Wie selbstverständlich reisten Komponisten innerhalb Europas und trugen den Geist ihrer Musik über die Grenzen der Länder hinweg. Der im 17. Jahrhundert lebende Komponist und Organist Georg Muffat mag als Beispiel einer europäischen Künstlerkarriere dienen:
Geboren in Savoyen erhielt Muffat seine erste musikalische Ausbildung in Paris, studierte mehrere Jahre an einem Jesuitenkolleg im Elsass, darauf Rechtswissenschaft in Ingolstadt und ließ sich im Folgenden in Wien nieder. Da er sich dort jedoch nur mit Ge-



werkkunstschule wuppertal | Wuppertal-Vohwinkel Corneliusstraße 26 Ruf 34985

Herrn
Werner Schriefers

Wuppertal-B
Sedanstrasse
Werkkunstschule

12.12.51

Lieber Herr Schriefers,

beim Tapetenwettbewerb des Verbandes Deutscher Tapetenfabrikanten wurden noch 12 Entwürfe angekauft, die wesentlich Ihre Schüler als Verfasser haben. Ich beglückwünsche Sie zu diesem schönen Lehrerfolg.
Die Anerkennung der Arbeit Ihrer Entwurfsklasse durch die Praxis festigt ihr Ansehen innerhalb der Lehrdisziplinen unserer Schule und gibt gleichzeitig den Studierenden die Gewissheit, dass der Beruf des Musterentwerfers ideelle wie wirtschaftliche Bedeutung hat und dem des Grafikers nicht nachstehen muss.

Mit freundlichen Grüssen
Ihr
(Jupp Ernst)
Direktor

Jupp Ernst, Direktor der Werkkunstschule Wuppertal an Werner Schriefers, 1951. NL Werner Schriefers, RAK

legenheitsjobs über Wasser halten konnte, verließ er unglücklich die Herzensstadt aller Musiker um in Prag, der goldenen Stadt an der Moldau, sein Glück zu versuchen. Eine feste Anstellung erlangte er jedoch erst beim Erzbischof von Salzburg, der ihn als Domorganist und Kammerdiener in seine Dienste nahm. Seine letzten Lebensjahre verbrachte Georg Muffat schließlich als Kapellmeister am Hofe des Bischofs Johann Philipp von Lamberg in Passau.

Bekannter als Muffat ist Georg Friedrich Händel, der hierzulande als deutscher Komponist gilt, von englischer Seite jedoch als einer der ihren angesehen wird, der die längste Zeit seines Lebens am englischen Königshof verbracht hat und dort auch seine größten Erfolge erlangte.
In entgegengesetzter Richtung zu Händel orientierte sich der Bildhauer Tony Cragg, der, aus Großbritannien stammend, bereits länger in Wuppertal lebt und arbeitet als in seiner alten Heimat.
Noch kürzer als Händel wirkte Ludwig van Beethoven, der Vollender der Wiener Klassik, in seinem Heimatland, bzw. in seiner Geburtsstadt – was die Bonner Bürger freilich wenig stört, die den größten Sohn ihrer Stadt bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit einem imposanten Beethovendenkmal würdigten, das im Beisein von Queen Victoria eingeweiht wurde. Sein Geburtshaus ist inzwischen ein vielbesuchtes Museum und ihm zu Ehren richten die Bonner das international renommierte Beethovenfest aus.

In ähnlicher Weise trieb es seit dem Mittelalter Musiker, Architekten, Bildhauer und Maler quer durch Europa, von einem Auftrag zum nächsten, deren hörbare und sichtbare Zeugnisse ihres künstlerischen Schaffens uns

noch heute berühren. Als Paradebeispiel aus dem Mittelalter sei auf das Wirken des Goldschmiedes und Emaillemalers Nikolaus von Verdun verwiesen, einem wahren Meister seiner Zunft des 12. Jahrhunderts. Aus seiner Hand stammen nachweislich der nach ihm benannte Verduner Altar im niederösterreichischen Stift Klosterneuenburg, der Marienschrein in der Kirche von Notre Dame im belgischen Tournai und der Dreikönigenschrein im Kölner Dom, der zweifellos die bedeutendste erhaltene Goldschmiedearbeit des Mittelalters ist.

War es im Mittelalter in erster Linie der Klerus, der die besten Künstler anzog und beschäftigte, kamen später die Herrscherhäuser und Adelshöfe als Auftraggeber hinzu, deren Residenzen und Schlossbauen nach den ersten Architekten und Künstlern Europas verlangten. Nicht selten folgten die Künstler den familiären Verflechtungen der Adelsgeschlechter untereinander, die durch ihre Heiratspolitik ein weitreichendes Netzwerk bildeten. Sicherlich ebenso dicht wäre das Netzwerk geflochten, das die Architekten des Barock hinterlassen haben, würde man ihre Wirkungsstätten auf einer Landkarte linear verbinden.

Wer heute durch Europa reist, wird zwar nicht überall die jeweilige Landessprache verstehen und auch kulinarisch bisweilen noch Neues entdecken, wie selbstverständlich aber die großen architektonischen Zeitzeugnisse als gewohnt empfinden und den verschieden Epochen zuordnen können.

Natürlich lassen sich jenseits aller übergreifenden Stilrichtungen immer nationale oder regionale Eigenheiten entdecken, die unsere europäische Musik- und Kunstgeschichte so spannend machen und daher ein wahres Eldorado jeder Forschung sind.

Hier, meine Damen und Herren, setzt das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe an, das seinen Sammlungs- und Forschungsauftrag schwerpunktmäßig der rheinischen Kulturregion zukommen lässt. Dem Rheinland und den angrenzenden Regionen Westfalens in seiner hohen kulturellen Dichte einen eigenen Ort für die Nachlässe seiner bildenden Künstler zu geben, war eine längst überfällige Aufgabe, der sich das RAK vor nunmehr 10 Jahren angenommen hat.

Als Archiv für dokumentarische Nachlässe sind die retrospektiven Sammlungsmöglichkeiten naturgemäß begrenzt, da sich nur noch selten Nachlässe von Künstlern in Privathand erhalten haben, deren Dokumente bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückreichen. Nach vorne gerichtet arbeitet das RAK zunehmend mit Vorlässen bildender Künstlerinnen und Künstler, um die Übernahme der dokumentarischen Unterlagen im Dialog mit den Vorlassgebern zu vollziehen.

Wie erklärt sich die Fokussierung des RAK auf das Rheinland als Kulturregion?

Neben dem kontinuierlichen Wirken der 1819 gegründeten Düsseldorfer Kunstakademie, die unter Gottfried Schadow bereits zu internationalem Ruhm gelangte, lässt sich seit dem frühen 20. Jahrhundert im Rheinland eine wahre Explosion an kulturhistorischen und künstlerischen Aktivitäten ausmachen, deren Quellen für die Kunst- und Kulturgeschichte von unschätzbarem Wert sind.

Um 1900 beginnt eine vom preußischen Staat aus Gründen der Wirtschaftsförderung mitgetragene Reform der Handwerker- und Fortbildungsschulen mit dem Ziel, Handwerk und Industrie neue Impulse durch die Kunst zu geben, wie es bereits John Ruskin und die Arts-and-Crafts-Bewegung in England beispielhaft vormachten. Auch im Rheinland griffen einige der Handwerkerschulen den von Hermann Muthesius in Deutschland maßgeblich propagierten Reformgedanken auf und entwickelten sich durch die Neubesetzung der Lehrkräfte und der Einführung neuer Lehrpläne zu Wegbereitern der Moderne, die eine neue Generation von Künstlern und Künstlerinnen hervorbrachte.

Jurymitglieder bei der Beratung des vom Verband deutscher Tapetenfabrikanten international ausgeschriebenen Wettbewerbs „Tapetenentwürfe 1957". Von links nach rechts: Mia Seeger, Hans Schwippert, Otto Bartning, Emil Rasch, Dr. Schaedel. Fotograf unbekannt. NL Werner Schriefers, RAK

Zu den herausragenden Beispielen zählen die Kunstgewerbeschule von Düsseldorf nach der Neuausrichtung von Peter Behrens im Jahre 1903; die Kunstgewerbeschule in Krefeld, deren Reformer der Krefelder Museumsdirektor Friedrich Denecken 1904 durch die Vermittlung von Henry van der Vede mit Jan Thorn-Prikker eine starke Lehrpersönlichkeit verpflichtete; die Kunstgewerbeschule in Wuppertal-Barmen unter Gustav Wiethüchter; die Essener Folkwangschule unter der Leitung von Alfred Fischer; die Aachener Kunstgewerbeschule, die mit dem Architekten Rudolf Schwarz überregionale Bedeutung erlangte und natürlich die Kölner Werkschulen, die ab 1926 unter der neuen Leitung von Richard Riemerschmid zu einer der glanzvollsten Schulen im gesamten damaligen Reichsgebiet avancierte. Parallel zu diesen unter praktischen Gesichtpunkten betriebenen und stark vom Geist des Deutschen Werkbundes getragenen Ausbildungsstätten existierte in Düsseldorf die Staatliche Kunstakademie, die sich 1924 unter der Leitung von Walter Kaesbach ebenfalls einem inneren Wandel unterzog.

Die Institutionen als solche führten selbstverständlich nicht zu den kulturhistorischen Entwicklungen im Rheinland. Es ist die Offenheit ihrer Protagonisten und der Politik für grenzüberschreitende Ideen und ihr Wille sich für diese neuen Ideen einzusetzen. Das nicht nur im Bereich der Lehre, sondern auch auf dem Gebiet der Vermittlung.

1908 übernahm Alfred Hagelstange bis zu seinem frühen Tode die Leitung des Kölnischen Kunstvereins und leitete eine neue Ausstellungspolitik ein. In Wuppertal-Barmen führte der Kunsthistoriker Richard Reiche den Kunstverein ab 1908 mit einer programmatischen Ausrichtung auf die Moderne zur neu-

en Blüte, der mit seinem Ausscheiden 1931 eine der wichtigsten Sammlungen moderner Kunst in Deutschland hinterließ.

Nicht weit entfernt von Wuppertal eröffnete bereits 1902 der Fabrikant, Sammler und Kunstmäzen Karl Ernst Osthaus in Hagen das Museum Folkwang. Auf der Anhöhe der Stadt Hagen ließ er sich von Henry van der Velde seinen Wohnsitz, die Villa Hohenhof bauen, in deren Nachbarschaft er – u.a. auch von Peter Behrens – mit dem Bau einer ganze Villenkolonie nach dem Vorbild der Darmstädter Mathildenhöhe begann, in denen ausgewählte Künstler ihrem Schaffen nachgehen konnten.

Unter dem Vorsitz von Osthaus wurde 1909 ebenfalls der Sonderbund Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler ins Leben gerufen, der sich in hohem Maße der Kunstvermittlung verschrieben hatte. In ihm wirkten gleichsam Künstler, Sammler und Kunsthistoriker mit dem Ziel, die Probleme der gegenwärtigen Kunst einer breiteren Bevölkerungsschicht verständlich zu machen. Der Höhepunkt ihrer Tätigkeiten ist die legendäre 1912 in Köln eröffnete Sonderbundausstellung, in der – gleich einem „who is who" der europäischen Moderne – u.a. über 100 Werken von Vincent van Gogh und ein ganzer Saal mit Werken von Pablo Picasso zu sehen war. Nebenbei sei bemerkt, dass die Sonderbundausstellung Pate stand für die 1913 in New York eröffnete Armory Show.

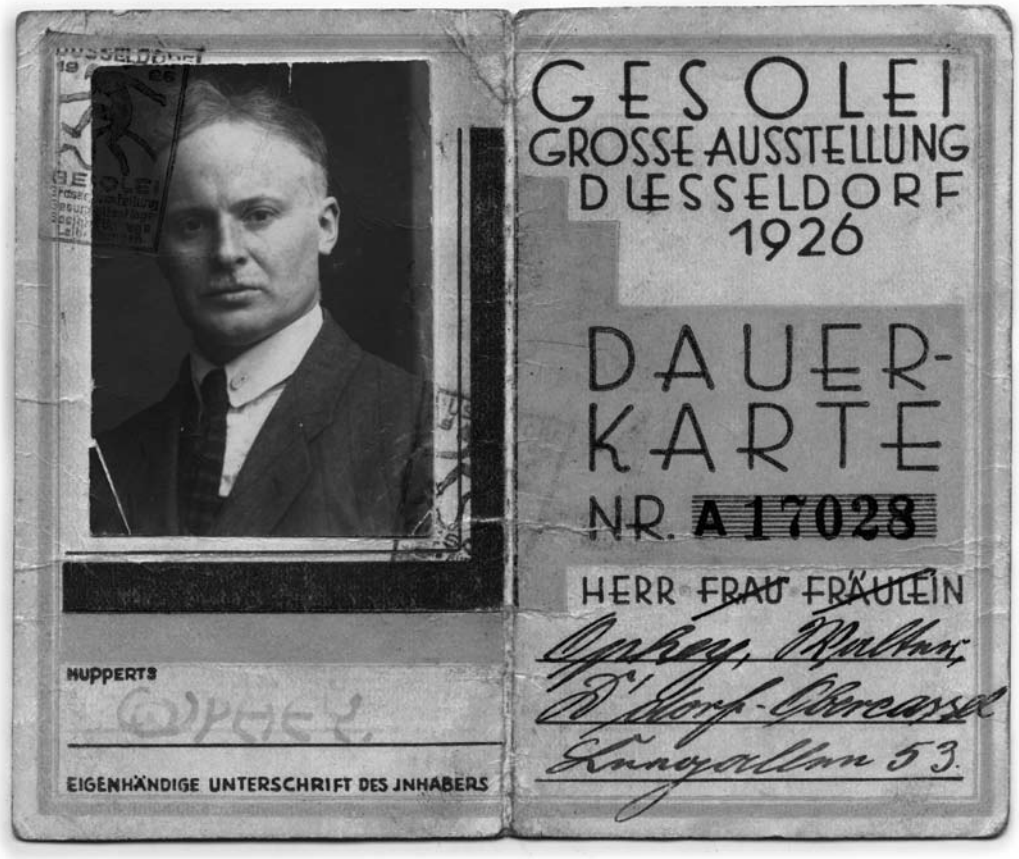
Ebenfalls 1913 initiierte August Macke in Bonn die programmatische „Ausstellung Rheinischer Expressionisten", die eigentlich als Testballon für den Herbstsalon in Berlin bei Herwarth Walden gedacht war und doch begriffsbildend für eine ganze Region wurde. Weniger als eine einheitliche Programmatik verband die ausstellenden Künstler die Freundschaft einer kleinen Gruppe, die kurz zuvor eine gemeinsame Sommerfrische am Rhein bezogen hatte, bereichert um weitere Künstlerkollegen aus dem Rheinland.

Ein Jahr später erlebte das Rheinland nach der Sonderbundausstellung mit der großen Werkbundausstellung in Köln das zweite Kulturevent von europäischer Bedeutung. Auf einem Gelände von über 200.000 Quadratmeter wurden alle Formen des neuen Gestaltens, von moderner Architektur bis zum Kunstgewerbe präsentiert, die vom Gedanken der Werkbundbewegung durchdrungen waren.

Noch größer gestaltete sich nur die 1926 in Düsseldorf eröffnete GeSoLei, die mit einer Grundfläche von rund 400.000 Quadratmeter die größte Messe der Weimarer Republik war. Obwohl als Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen konzipiert, stand auch sie in ihrer Ausstattung in enger Tuchfühlung mit den Architekten und Künstlern der Moderne. Während sich von der Werkbundausstellung in Köln leider keinerlei architektonische Zeugnisse erhalten haben – man denke nur an das Werkbundtheater von Henry van der Velde oder an die Musterfabrik von Walter Gropius – hat die GeSoLei mit dem von Wilhelm Kreis geschaffenen Komplex: Ehrenhof, Tonhalle und Rheinterrassen und dessen künstlerischer Ausgestaltung bleibende Spuren hinterlassen.

Zu den wichtigen Vermittlern für Moderne Kunst im Rheinland, die noch vor dem Ersten Weltkrieg ihre Galerieräume eröffneten, zählen neben Alfred Flechtheim in Düsseldorf auch die Brüder Nierendorf aus Köln. Karl Nierendorf emigrierte 1936 nach New York und gründete dort die Nierendorf Gallery, die insbesondere für die deutsche Emigrantenszene in den USA ein wichtiger Anlaufpunkt wurde.

Eine Persönlichkeit von besonderer Art in der rheinischen Kunstszene der 1920er und 30er Jahre war ohne Zweifel die Kunsthändlerin Johanna Ey in Düsseldorf, die von dem Kreis der sie umgebenden Künstler liebevoll Mutter Ey genannt wurde.



Dauerkarte für die Ausstellung Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen (GeSoLei). Walter Ophey schuf für die Rheinhalle ein Wandbild. NL Walter Ophey, RAK

Auch die Künstler formieren sich in Gruppen von Gleichgesinnten, um sich von anderen Kollegen abzuheben und gemeinsam ihre künstlerischen Ideale zu verwirklichen. 1909 gründete sich der „Sonderbund", der eigentlichen Künstlergruppe im Sonderbund Westdeutdeutscher Kunstfreunde und Künstler. 1910 wurde die Cölner Secession ins Leben gerufen und 1913/14 die Rheinische Künstlervereinigung mit Sitz in Köln, die durchaus als Reflex zur Ausstellung der Rheinischen Expressionisten gesehen werden kann. Nach dem 1. Weltkrieg formiert sich 1919 unter Federführung von Hans Arp, Max Ernst und Theodor Baargeld die Kölner dada-Bewegung, die personell eng mit der Gruppe der sog. „Kölner Progressiven" verbunden ist. Zeitgleich wird in Düsseldorf der „Aktivistenbund" gegründet.

Ebenfalls in Düsseldorf wird 1919 die für das Rheinland wichtigste Künstlergruppe „Das Junge Rheinland" gegründet, die in verschiedenen programmatischen Schriften das Ziel formuliert, das Rheinland auf internationaler Ebene als Kunstmetropole bekannt zu machen. Als Höhepunkt dieser Aktivitäten wurde 1922 die „Union fortschrittlicher internationaler Künstler" gegründet und parallel zum ersten Kongress der Union eine große internationale Ausstellung veranstaltet.

Viele Gruppenmitglieder des Jungen Rheinlands wurden später politisch verfolgt, ge-

foltert und kamen bisweilen in Internierungs- oder Konzentrationslagern ums Leben. Einige von ihnen emigrierten in die USA. Die Maler Walter Ophey und Gert Wollheim, deren Nachlässe sich im Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe befinden, zählen neben Max Ernst, Otto Dix und Otto Pankok zu den bekanntesten Vertretern der Gruppe. Etwa zeitgleich entwickelt sich ein Kreis von gleichgesinnten Künstlern um die Düsseldorfer Kunsthändlerin Johanna Ey, der dem „Jungen Rheinland" sehr nahe stand und deren Mitgliedschaften sich größtenteils überschnitten.

Man könnte die Auflistung der Ereignisse, Ausstellungen und Gruppenbildungen noch weiter ausführen und bis heute fortsetzen, doch schon der kurze Einblick in die ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts verdeutlicht die Dichte der rheinischen Kulturregion.

Wie sieht die Situation nach dem 2. Weltkrieg aus? Konnte das Rheinland nach dem kulturpolitischen Aderlass des Nationalsozialismus wieder an seine alte Stärke als Kulturregion während der Weimarer Republik anknüpfen?

Hierfür möchte ich den Leiter des Zentralarchivs des internationalen Kunsthandels, kurz ZADIK, Günter Herzog zitieren, der anlässlich der 50. Art Cologne in einem Interview sagte: „In der Nachkriegszeit ist das Rheinland die Keimzelle der Kunstentwicklung. Hier arbeiteten die Künstler, hier gab es mehr Sammler – private und Unternehmen – als sonst wo in Europa."[2]

Auch 50 Jahre später hat das Rheinland seine Attraktivität für Kunst und Kultur nicht eingebüßt. So konstatiert die Kulturzeitschrift „Rheinische ART" in rheinischer Großzügigkeit: „Die in dieser Region zu beobachtende Vielfalt und Internationalität ist enorm und markieren das Rheinland völlig zu Recht als internationales Zentrum auf der globalen Karte für Kunst und Kultur."[3] Meine Damen und Herren, was ist dem noch hinzuzufügen!

Glücklicherweise wird diese beachtenswerte Kulturlandschaft des Rheinlands flankiert von einer ebenso dichten Forschungslandschaft, die einem Ballungsraum von Wissenschaft und Lehre gleicht. Aachen, Bonn, Düsseldorf, Köln und Wuppertal warten mit bedeutenden Universitäten auf, die sich der Forschung im Allgemeinen und der Kunstgeschichte im Speziellen widmen. Erst kürzlich wurde an der Bonner Universität der bundesweit erste Lehrstuhl für Provenienzforschung eingerichtet.

Darüber hinaus sei auf die vielen unabhängigen Institute erinnert, die sich um die Bewahrung und Erforschung von Kunst und Kultur verdient machen.
Ich möchte hier besonders auf die Kunst- und Museumsbibliothek in Köln mit ihren außerordentlich reichen Beständen hinweisen, auf das ZADIK, das sich inzwischen über 20 Jahre der Erforschung des deutschen und internationalen Kunsthandels widmet und natürlich auf das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe, das seit nun mehr 10 Jahren die dokumentarischen Vor- und Nachlässe Rheinischer Künstlerinnen und Künstler sammelt und bewahrt und mit seinen Veranstaltungen als einer der ersten Impulsgeber für den laufenden Diskurs über Künstlernachlässe in Deutschland zu sehen ist.[4]

So leistet das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe einen wichtigen Beitrag für die Bewahrung des rheinischen Kulturerbes, das ob seiner Regionalität nicht provinziell, sondern international und weltoffen ist.

Anmerkungen

1 Interview mit Holger Simon im Deutschlandradio Kultur vom 10.4.2016.
2 Günter Herzog, Die Mutter aller Kunstmessen, in: General-Anzeiger für Bonn und Umgebung vom 5.4.2016.
3 Rheinische ART, http://www.rheinische-art.de/cms/de-statisch/ueber-uns.php, Zugriff vom 20.4.2016.
4 Das RAK veranstaltet seit 2009 Symposien zum Thema Künstlernachlässe.

BILDHOHE RECHTECKIGE FLÄCHEN, DIE ABGERUNDET ODER ABGESCHRÄGT WERDEN, GEBOGEN ODER IN EINER WELLENFORM ENDEN, BILDEN DAS EINZELELEMENT, DAS IN EINER REIHUNG ZWEI-, DREI-, VIER- ODER FÜNFMAL WIEDERHOLT WERDEN KANN. DIE ZAHL DER WIEDERHOLUNGEN UND DIE GRÖSSE DER BILDFLÄCHE BESTIMMEN BREITE UND FORM DES EINZELELEMENTES.

DIE BILDBEHERRSCHENDE REIHUNG EINES EINZELELEMENTES LÄSST AUCH DEN DANN NOCH SICHTBAREN TEIL DES GRUNDES ZUR FORM WERDEN. JEDEM EINZELELEMENT WERDEN SO ZWEI WEITERE FORMEN ZUGEORDNET. DIESE "RAHMEN"-FORMEN GRENZEN DIE GROSSFORMEN EIN, TRENNEN SIE VONEINANDER UND LEGEN DEN ABSTAND DIESER VOM BILDRAND FEST. JE NACH BLICKEINSTELLUNG DES BETRACHTERS KÖNNEN SICH ABER AUCH DIE WERTIGKEITEN IM BILD VERSCHIEBEN. DIE RAHMENFORMEN BLEIBEN DANN NICHT LÄNGER NEGATIVFORMEN SONDERN WERDEN ZUM BILDBESTIMMENDEN FAKTOR; VOM RAND HER GREIFEN FORMELEMENTE IN DEN BILDRAUM.

DIESES WECHSELSPIEL DER FORMEN KANN DURCH EINE DIFFERENZIERTE FARBIGKEIT VERSTÄRKT ODER GEDÄMPFT WERDEN. VORAUSSETZUNG DAFÜR IST, DASS AUCH EINZELFORM UND FARBE EINE UNTRENNBARE EINHEIT BILDEN. NUR DANN KANN EIN GEPLANTES SPANNUNGSVERHÄLTNIS ZWISCHEN MONUMENTALEN UND MINIMALEN FARB-FORMEN ALS BILD WIRKSAM WERDEN.

BERND DAMKE

Die Stiftung für Konkrete Kunst und Design

Marie-Luise Heske
Stiftung für Konkrete Kunst und Design,
Ingolstadt

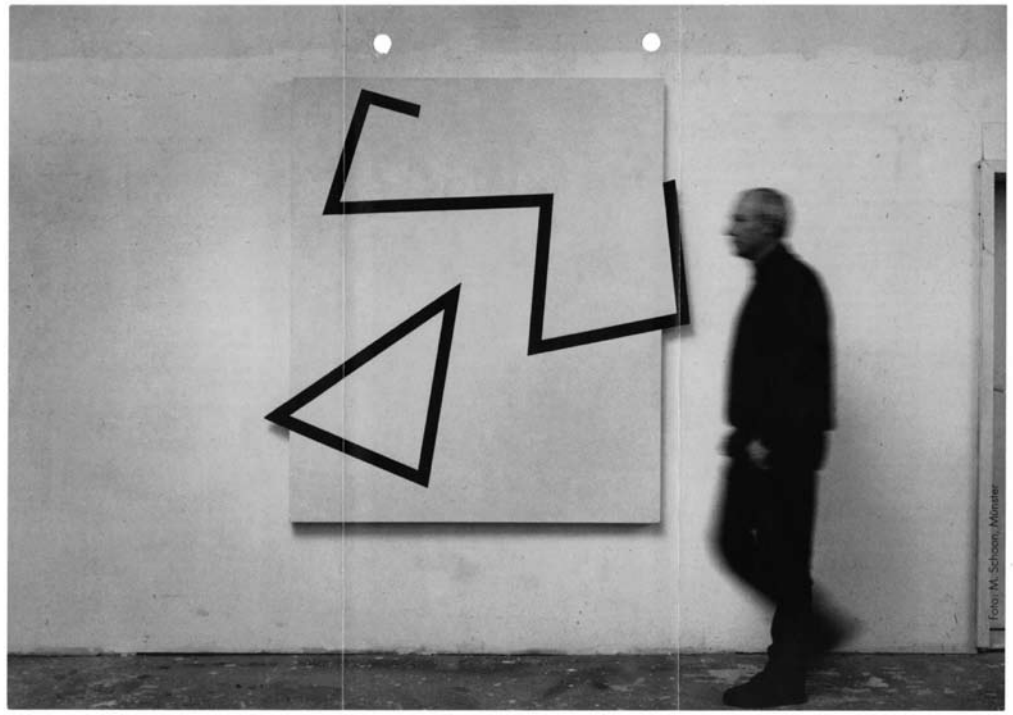
Der Wunsch, Künstlernachlässe für die Nachwelt zu erhalten, steigt im öffentlichen Interesse und es wächst auch die Bereitschaft, den oftmals sehr umfangreichen Werkkonvoluten mit deutlichem Mehraufwand wissenschaftlich gerecht werden zu wollen.
Was heute zusehends Berücksichtigung in Form von Stiftungen und Vereinen findet, war vor gut zehn Jahren offenkundiges Neuland, wenn es hieß, sich um den Erhalt von mehr als einer Sammlung oder eines Œuvres zu bemühen. Gleichzeitig stellt bereits ein Künstlernachlass eine Herausforderung dar, die von Einzelpersonen kaum zu leisten ist.

Im Jahr 2007 gegründet, hat die Stiftung für Konkrete Kunst und Design (SKKD) ihre Arbeit aufgenommen, um Künstlern und Erben fachlich und personell zur Seite zu stehen. Seither widmet sie sich bedeutenden Künstlernach- und Vorlässen aus den Bereichen der Konkreten Kunst und des Designs, um deren dauerhaften Erhalt zu sichern und sie in Gänze der Öffentlichkeit zugängig zu machen. Die Sammlung der SKKD hat kontinuierlich großzügige Zustiftungen von KünstlerInnen und SammlerInnen erhalten, angefangen von kleinen Teilbeständen bis hin zu umfangreichen Werkkonvoluten und vollständigen Nachlässen. Inzwischen umfasst die Sammlung eine beachtliche Bandbreite von Arbeiten aller Sparten wie Bildhauerei, Fotografie, Grafik, Malerei und Design. Ihren Schwerpunkt bildet die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts.

Satzungsgemäß wird die Stiftung durch ihre Vorständin, Frau Dr. Simone Schimpf, in ihrer Position als Leiterin des Museums für Konkrete Kunst (MKK) und dem Stiftungsrat vertreten. Der Stiftungsrat wird von der Gründungsstifterin, Frau Ingeborg Wilding-König, Frau Inge Wolf-Frör von Audi Kommunikation Kultur, dem amtierenden Kulturreferenten der Stadt Ingolstadt, Gabriel Engert, und den beiden Stadträten, Eva-Maria Atzerodt und Veronika Peters, gebildet. Den Ratsvorsitz hat Herr Dr. Lösel inne, in seinem Amt als Oberbürgermeister der Stadt.

Zunächst auf den Bereich der bildendenden Kunst beschränkt, später aber um Werkgruppen der angewandten Kunst und des Designs erweitert, hat es sich die Stiftung zur Aufgabe gemacht, Konkrete Kunst zu fördern, zu pflegen und zu bewahren. In ihrer Ausrichtung ist die Stiftung in Deutschland einzigartig. Nicht zu unterschätzen ist, dass die Nachlasspflege sehr viel Wissen sowie profunde Kompetenzen erfordert und sie darüber hinaus äußerst kostenintensiv sein kann. Andernfalls verschwinden große Kunstkonvolute. Die Gründer, Ludwig Wilding und Ingeborg Wilding-König sowie die Stadt Ingolstadt und Audi ArtExperience – von Anbeginn Förderer und Unterstützer der Stiftung – haben mit der Stiftung für Konkrete Kunst und Design auf einen großen Bedarf in der Kunstszene reagiert, bei dem sich zahlreiche Künstler ohne Erben oder mit Erben ohne Interesse vorfinden.

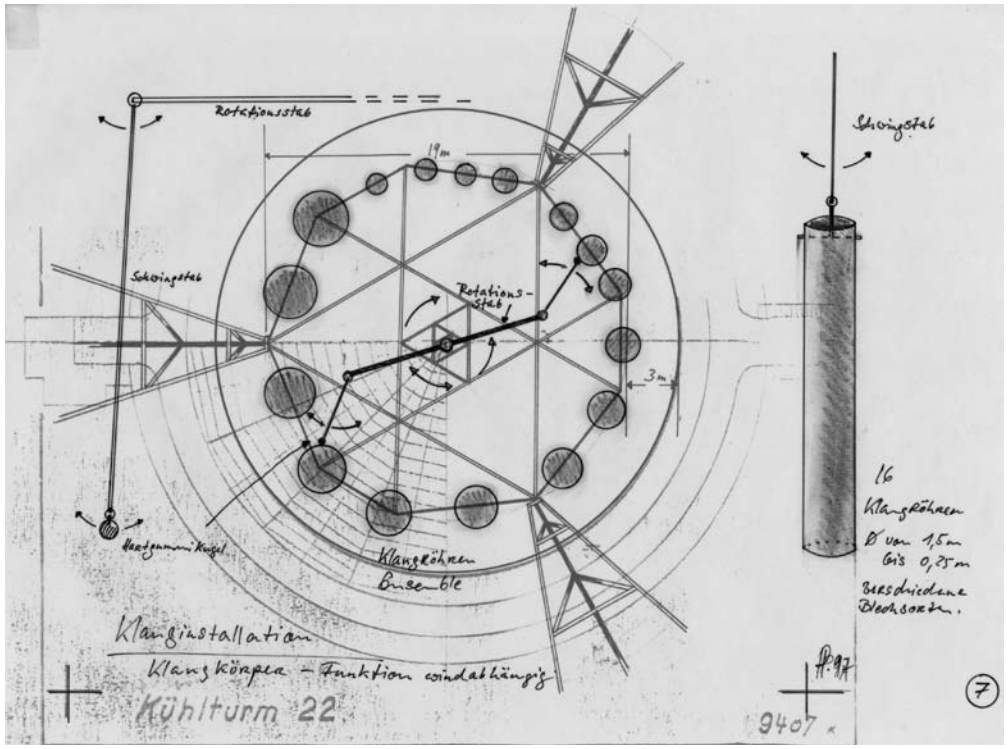
Im Zusammenspiel mit dem MKK etablierte sich Ingolstadt zusehends als Zentrum für Konkrete Kunst. Bleibt zu klären, was unter dem Begriff, der 1930 von Theo van Doesburg im Manifest „Die Grundlage der konkreten Malerei"[1] geprägt wurde, zu verstehen ist. Das ist in wenigen Sätzen kaum zu klären, denn im Laufe ihrer Begriffsgeschichte wurde Konkrete Kunst teils ganz eng verstanden und durch Vertreter wie Max Bill wiederum ganz offen interpretiert. Die zeitgenössischen KünstlerInnen lehnen ihn für ihr Werk ab und wollen ihre Arbeit nicht unter einem sperrigen und historischen Begriff kategorisiert wissen. Aber sie alle folgen einer Idee, einer bestimmten Vorstellung von Kunst, die weder Figuration, noch abstrahierte Wirklichkeit darstellt. Trotz aller Bedenken, Konkrete Kunst würde sich zu gegebener Zeit



Ausstellungseinladung der Städtischen Galerie Lüdenscheid von 1991 mit der Abbildung von Bernd Damke im Atelier und einem seiner Werke. Foto: Manfred Schoon. VL Bernd Damke, RAK
Seite 37: Bernd Damke über die Formensprache seiner Werke. Typoskript. VL Bernd Damke, RAK

durch einen festgesetzten Zeichenvorrat selbst überflüssig machen, beschränkt sie sich – den Kritikern zum Trotz – nicht auf die Kombination mathematischer Grundformen. Anfangs noch als „Kästchenmalerei" beschimpft, avancierte Konkrete Kunst unbeirrbar zu einer künstlerischen Grundhaltung. Und sie hat Erfolg. Namen wie Josef Albers, Sol LeWitt, Ludwig Wilding, Carlos Cruz-Diez, Victor Vaserely und Vera Molnár sind weltweit bekannt. Und vielleicht zeugen die eindrucksvollen Namen auch von dem, was der Kunstrichtung nachgesagt wird: Sie ist global verständlich. In unserer zusammenwachsenden Welt, ein unschätzbares Gut.

Die Stiftung vertritt mittlerweile 17 StiftungskünstlerInnen und es stellt sich die Frage, was die SKKD so gefragt macht: Da wäre zum einen die enge Bindung an das Museum für Konkrete Kunst als Wissenschaftsort und Ausstellungshaus. Neben Kabinett- und Sonderausstellungen im MKK und anderen Einrichtungen, setzt die Stiftung auch zunehmend auf Veranstaltungen, beispielsweise in Form von Diskussionen im Audi Forum, dem sehr erfolgreichen Format der Art and Beat Party und weiteren Events. Zum anderen ist ihre programmatische Ausrichtung ein Qualitätsgarant für die Stiftung, im Sinne einer nachhaltigen Sammlungsstrategie. Mit ihren satzungsgemäßen Zielen *Bewahren, Verankern und Fördern* begleitet die SKKD kontinuierlich KünstlerInnen und ihr Werk, Erben und ihre Nachlassbestände.
In der 2013 erschienen Ausgabe annoRAK hat der Künstler Camill Leberer über seinen persönlichen Entschluss, Arbeiten in die Stiftung für Konkrete Kunst zu geben, berichtet. Die Faktoren, die maßgeblich dazu beigetragen haben, waren zusammengefasst die bewusste Entscheidung gegen eine eigene



Herman Prigann, Detailskizze zum geplanten Projekt „Kühlturm 22", einer Klang- und Lichtinstallation in Zschornewitz bei Dessau, 1997. NL Herman Prigann, RAK. VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Stiftung, für die ein immenses Stiftungskapital notwendig ist, das Nichtverschwinden auf unbestimmte Zeit in Museumsdepots, die garantierte Präsentation der eigenen Arbeiten in Ausstellungen sowie das Nutzen der Synergieeffekte mit anderen Künstlern. „[J]eder zustiftende Künstler profitiert von einer Art Wahlverwandtschaft. Diese Nähe bzw. Gemeinsamkeit begründet auch eine fundierte wissenschaftliche Aufarbeitung und Vermittlung des jeweiligen Werks."[2]

Die wissenschaftliche Bearbeitung und Erforschung von Vor- und Nachlässen nach den ICOM-Standards *Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln* sind die wesentlichen Arbeitsschwerpunkte der SKKD. Durch Forschung und Dokumentation will die Stiftung ihre Arbeitsergebnisse mit anderen Institutionen teilen und künftigen Generationen zur Verfügung stellen. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt stellt die Primärforschung im Bereich Bewahren die Kernaufgabe der Stiftung dar. Durch Ausstellungen und Publikationen werden die Forschungsergebnisse zusammengeführt und der Öffentlichkeit bereitgestellt.
Einen großen Arbeits- und Mittelposten nimmt der Fachbereich Restaurierung und Konservierung in der Stiftung ein. Bis zu einem Zehntel ihres Jahreshaushalts stellt die SKKD für die Objektpflege zur Verfügung und trägt somit zum Erhalt von Schlüsselwerken wie *Steigen im Kreis* (1921) von Erich Buchholz bei und bringt technisch sensible Werke, wie Peter Vogels Klang-Sound-Objekte, wieder vor ein staunendes Museumspublikum.

Auch wenn die SKKD in weiten Teilen ganz genau wie ein Museum arbeitet, bleibt sie dennoch eine Stiftung. Das wirkt sich auf einige Arbeitsgebiete kaum aus, beispielsweise bei der Inventarisierung, der Digitalisierung oder im Ausstellungswesen. In anderen Bereichen ist es hingegen merklich spürbar. Die SKKD muss eigenständig ihren Erhalt sichern, hat aber die Freiheit, unabhängig von Trends in der Museumslandschaft und frei von kulturpolitischen Vorgaben zu arbeiten. Sie ist einzig ihrem Stiftungszweck verpflichtet – der Förderung und Pflege von Konkreter Kunst.

Mit dem Veräußern bestimmter Arbeiten vertritt die Stiftung ihre KünstlerInnen auf dem Kunstmarkt, etwa durch die Verkäufe von Editionen und Originalen, die ihr entweder durch die Künstler eigens dafür zugestiftet wurden oder die als Kommissionsware verkäuflich sind. Oftmals ist es eine Mischung aus beidem und es findet Anklang, wie die erfolgreiche Ausstellung im MKK „Verkäuflich" im Jahr 2017 bezeugt, bei der Arbeiten nicht nur gezeigt und sondern auch rege verkauft wurden. Neben der dauerhaften Platzierung der Stiftungskünstler auf dem Kunstmarkt, will die Stiftung mit dem Angebot von Konkreter Kunst zur Verbreitung und zu einem lebendigen Umgang mit ihr beitragen. Eine künftige Herausforderung wird sein, Kooperationsformen für die Vermarktung zu finden, um Liebhaber und Sammler gezielter zu erreichen. Förderung heißt nicht nur, den Bekanntheitsgrad etablierter künstlerischer Positionen zu stärken, es meint auch, aufstrebenden jungen KünstlerInnen einen geeigneten Präsentationsraum zu geben. Im Sommer 2015 wurde mit Lars Breuer ein Anfang gemacht, der die Edition *Ingolstadt* für die Stiftung entwickelt hat.

Aktuell blickt die Stiftung für Konkrete Kunst und Design einigen Herausforderungen entgegen. Da wären zu nennen, die Erfassung, Sicherung und Lagerung des umfangreichen Nachlasses von Edgar Gutbub (1940–2017), dessen Werk in der öffentlichen Wahrnehmung sicher mehr Berücksichtigung verdient hat. Da ist die Vorbereitung zur Ausstellung von Traudl Brunnquell (1919–2010), die mit ihren Lampendesigns eine italienische Modernität in die Wohnwelten der BRD der 1960er und 70er brachte und auch mit führenden Designern wie Wilhelm Wagenfeld zusammengearbeitet hat. Und nebenher sind es die vielen Prozesse im Tagesgeschäft, die in der Stiftung bewältigt werden müssen. Unser Dank gilt unseren Stiftern, Sponsoren und Kooperationspartnern. Mit ihrer Unterstützung kann sich die Stiftung dauerhaft und überregional für Konkrete Kunst und Design einsetzen und zu ihrer Bekanntheit beitragen.

Anmerkungen

1 Theo van Doesburg, Die Grundlage der konkreten Malerei, in: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Bd. I, Ostfildern-Ruit, Hrg. Charles Harrison u. Paul Wood, 2003.
2 Camill Leberer, Das Nachlassarchiv der Stiftung für Konkrete Kunst und Design Ingolstadt, in: anno-RAK – Mitteilungen aus dem Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe, Bd. 4, Bonn 2013, S. 29.

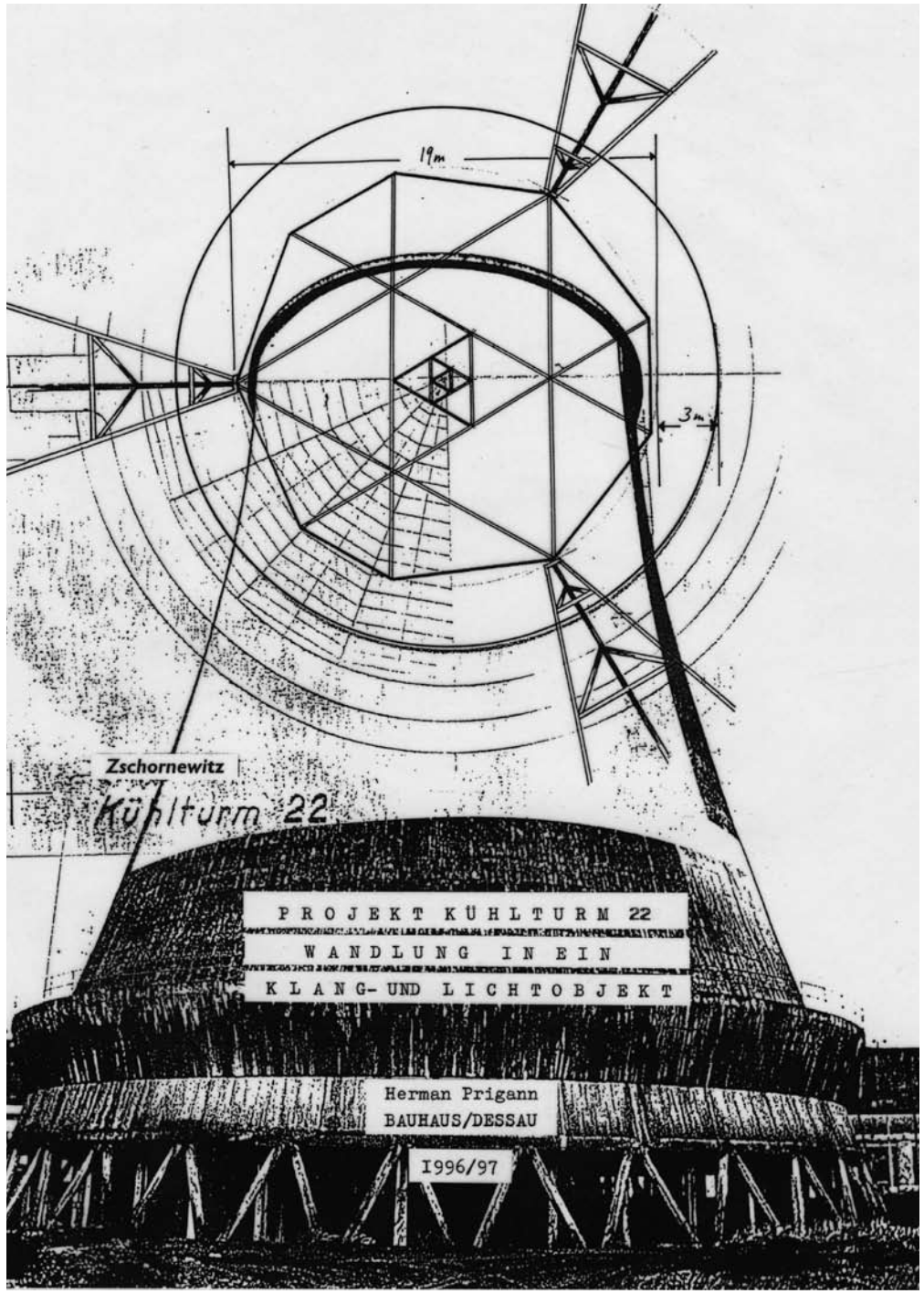
Künstlernachlässe: Eine kanadische Perspektive

Amy Marshall Furness
Art Gallery of Ontario, Toronto, Kanada

In diesem kurzen Aufsatz möchte ich die markanten Aspekte der Sammlung von Künstlernachlässen in der Art Gallery of Ontario (AGO) aufzeigen und dabei sowohl die Inhalte aus als auch die Praxis unserer Institution erläutern, wie wir die Sammlungen verwalten und sie in die Gestaltung unseres Museums einbeziehen, sie also lebendig erhalten. Angesichts der internationalen Besetzung dieses Symposiums möchte ich dies in einem breiteren Kontext tun und die markanten Aspekte der Sammlertätigkeit in Kanada darlegen. Mein Aufsatz konzentriert sich nur auf Künstlerarchive, da es in Kanada keine öffentlichen Einrichtungen oder Stiftungen gibt, die den Auftrag hätten, Künstlernachlässe im weitesten Sinne – also als Bestände von Kunstwerken im Nachlass von Künstlerinnen und Künstlern – zu sammeln oder zu verwalten.[1] Bei der Ausarbeitung meines Vortrags bemühte ich mich, grundsätzliche terminologische Fragen und die Wesensart unserer Institutionen auch zu betrachten. Bei meiner eigenen Recherche zur Typologie der Künstlernachlässe untersuchte ich die Beziehung zwischen der materiellen Evidenz künstlerischer Betätigung (und des Lebens in einem weiteren Sinne) und dem Vorgehen der Institutionen, wenn sie Archivmaterial aus Künstlernachlässen ankaufen. Dabei wurde mir klar, dass die Archive – und, wie ich meine, allgemeiner die Nachlässe – von Künstlerinnen und Künstlern von den Konzepten und Definitionen beeinflusst werden, die unserer Arbeit zugrunde liegen, und von der institutionellen Geschichte unserer Berufspraxis. Meiner Ansicht nach ist die Frage nach der Terminologie bei einer internationalen Konferenz wie dieser fundamental. Bevor ich die Details unserer Arbeit mit Künstlernachlässen am AGO beschreibe, möchte ich einige Definitionen und deren Implikationen erörtern.

Ein ganz wichtiger Ansatz für die Betrachtung der Entstehung von Künstlernachlässen zu Lebzeiten ist zweifellos die Idee des *Ateliers*; hierzu ist in den letzten Jahren ja sehr viel geschrieben worden, und es gab zahlreiche Ausstellungen.[2] Der Essay des Künstlers Daniel Burens (1970/71) „Funktion des Ateliers" war hierfür wegweisend. Für Buren steht das Atelier als ursprünglicher Kontext der künstlerischen Schöpfung einzigartig für die Beziehung jeder Arbeit mit Kunst: „Im Atelier finden wir im allgemeinen fertige Werke, *work in progress*, aufgegebene Werke, Entwürfe – eine Sammlung sichtbaren Kunstschaffens, die mit einem Blick erfasst wird und das Verständnis des gesamten künstlerischen Prozesses verstehen lässt: gerade dieser Aspekt der Arbeit wird von dem Wunsch der Museen ausgelöscht, das Werk zu ‚installieren'".[3] Diese Beschreibung des künstlerischen Kontextes und der Arbeitsweise der Künstlerinnen und Künstler ist jedem, der mit Künstlernachlässen arbeitet, unmittelbar vertraut. Buren war frustriert von dem, was er den „unsagbaren Kompromiss" nannte, der eben darin besteht, ein Kunstwerk seinem Kontext zu entreißen, damit es öffentlich ausgestellt und konsumiert werden kann; das führte ihn in die Richtung der standortspezifischen Arbeit (*site-specific work*). Für unsere Zwecke hier ist seine Herausforderung interessant, den künstlerischen Schöpfungsprozess in Beziehung zu setzen zum Umgang mit den Werken im Kunstbetrieb, und seine Klarstellung, dass der Ort und die Evidenz des künstlerischen Schaffensprozesses genauso viel ästhetische Berücksichtigung verdienen wie das fertige Kunstwerk.

Die Darstellung des künstlerischen Schaffensprozesses war lange Zeit von großem ästhetischen Interesse für Kunstgelehrte und das Kunstpublikum, was unter anderem durch die mit der Zeit bewährte Praxis der Sammlung von Zeichnungen illustriert wird. Burens Essay lädt uns ein, diese Sichtbarkeit des Schaffensprozesses ganzheitlich zu betrach-



Herman Prigann, Skizze zum Projekt „Kühlturm 22" in Zschornewitz bei Dessau, 1997. NL Herman Prigann, RAK. VG Bild-Kunst, Bonn 2018

ten, als Teil des Werks von Künstlerinnen und Künstlern und in enger Verbindung mit dem Schaffensort und der künstlerischen Tätigkeit selbst, die diesen Ort belebt. Wenn ich die Ursprünge von Künstlernachlässen betrachte, dann denke ich stets an dieses integrierte Konzept von Atelier und Werk. Das Überleben des Ateliers hängt von der Ausgestaltung der institutionellen Rahmenbedingungen und unseren Entscheidungen ab, wie wir damit umgehen wollen.

Ich meine, dass der Ankauf von Künstlernachlässen durch Institutionen und ihre Herauslösung aus dem Atelierkontext als eine Art unsagbarer Kompromiss gesehen werden kann – der im allgemeinen allerdings unvermeidbar ist. Im Diskurs über archivarische Studien ist es mittlerweile akzeptierte gängige Überzeugung, dass Archivare die Bedeutung von Sammlungen, die sie ankaufen, mitgestalten, trotz all ihrer Neutralität, mit der sie an diese Arbeit herangehen. Die kanadische Archivforscherin Heather MacNeil schlug vor, Archive in Institutionen als sich entwickelnde kulturelle Texte zu betrachten; sie meinte, archivarische Intervention – einschließlich der Auswahl, Anordnung und Beschreibung von Nachlässen – könne als einer der vielen Autorenbeiträge betrachtet werden, die sich auf diese Sammlungen auswirken.[4] Meiner Ansicht nach müssen institutionelle Mandate und professionelle Praxis sehr sorgfältig darauf hin untersucht werden, welch tiefgreifenden Einfluss sie auf die Ausgestaltung dieser uns anvertrauten Sammlungen haben. Ein internationales Symposium wie dieses bietet die seltene Gelegenheit, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede unserer jeweiligen Herangehensweise zu erörtern.

Für die Betrachtung von Definitionen und Konzepten sollte ich erläutern, dass der Begriff „Archive" in Kanada sowohl für staatliche Archive als auch vergleichbares Material von Organisationen und *Individuen* verwendet wird – die Einbeziehung der letzteren, bei denen man zuweilen traditionsabhängig auch von „Manuskripten" spricht, ist ein bemerkenswertes Charakteristikum kanadischer Archivierungstheorie und -praxis. Als Archivarin, die ich mit Künstlernachlässen arbeite, erachte ich jeglichen Beleg künstlerischen Schaffens mit Wert für die Forschung als meinen Arbeitsbereich. Aus praktischen und institutionellen Erwägungen schließe ich fertige Kunstwerke aus dieser Definition aus, selbst wenn es gute konzeptuelle Argumente dafür gibt, sie in die Betrachtung mit einzubeziehen.

Teil des Hintergrunds für diese Definition von Archiven ist die kanadische Tradition der „Gesamtarchive" (*total archives*), die meinem Land zwar nicht vorbehalten ist, aber dennoch von den vorherrschenden Ansätzen in den Vereinigten Staaten, Großbritannien und Europa abweicht.[5] Das Konzept der "Gesamtarchive" bedeutet zweierlei: zum einen den ganzheitlichen Ansatz beim Ankauf von Archivbeständen unterschiedlichster medialer Form (Texte, Photos, Filme, Dokumentarkunst usw.) und zum anderen die Selbstverpflichtung der archivierenden Institute, nicht nur Archivmaterial staatlicher Stellen anzukaufen, die sie finanzieren, sondern auch privates (geographisches und / oder thematisches) Material in Verbindung mit ihrem Auftrag. Das ist soweit die Norm in zeitgenössischen kanadischen Archivinstitutionen, obschon in jüngster Zeit staatliche Institutionen vor allem keine Privatbestände mehr aufkaufen; dies mag den finanziellen Beschränkungen geschuldet sein, denen staatliche Stellen unterliegen; diese legen dann die Priorität auf die Dokumentation staatlicher Rechenschaftslegung und nicht so sehr auf die Bewahrung kulturellen Erbes.

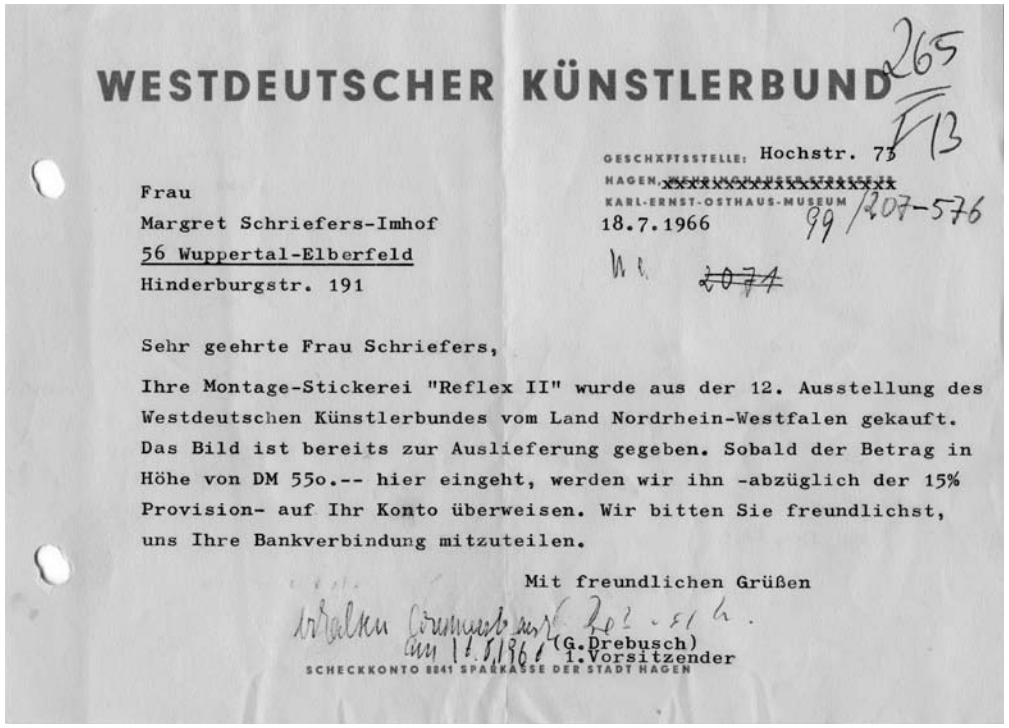
Eine der Folgen der kanadischen Tradition der „Gesamtarchive" ist die allgemein große Erwartung seitens der kanadischen Öffentlichkeit, bedeutsame private Archivbestände mögen Einzug finden in öffentliche Institutionen; oftmals auf der Ebene von Regierungsstellen oder Universitäten. Dieses Modell,

demgemäß Privatarchive zur öffentlichen Quelle werden, wurde vor allem durch das kanadische Kulturgutgesetz gefördert, das zweierlei bezweckt: zum einen die Ausfuhrkontrolle für Kulturgüter und zum anderen die Motivation, Kulturgüter (sowohl Kunstwerke als auch naturkundliches und Archivmaterial) den (fast 300) akkreditierten öffentlichen Einrichtungen zu spenden und dadurch großzügige Steuervorteile zu erlangen.[6]

Der Antrag auf eine entsprechende Einkommensteuerbescheinigung für die Spende von Kulturgütern muss von der begünstigten Institution im Auftrag des Schenkenden gestellt werden; die Institution trägt in der Regel die Kosten (auch für Arbeitskräfte), die durch die Schenkung entstehen: Bestandserhaltung, Dokumentation und die monetäre Bewertung der Schenkung. Im Falle von Nachlässen, für die es oft keinen Markt gibt, hat es sich eingebürgert, den Wert des Nachlasses mithilfe einer „fundierten Begründung" (*reasoned justification*) festzulegen; hierfür bedarf es einer guten Argumentation und Dokumentation seitens der Schätzer. Die Spender erhalten eine großzügig nach dem Wert ihrer Schenkung bemessene Einkommensteuergutschrift sowie eine Befreiung von der Steuer auf Kapitaleinkünfte in derselben Höhe. Die Kulturgutbescheinigung und das System der Schenkungen bedeuten für die öffentlichen Einrichtungen ein Investment von Geld und Fachkräften, ermöglichte zugleich aber auch den Aufbau eines reichhaltigen Bestands an öffentlichen Nachlassbeständen. Wenige Archive haben neben den Vorteilen aus dem Kulturgutgesetz nennenswerte Eigenmittel für den Ankauf von Sammlungen. Es wird heftig debattiert, dass das Spielfeld nivelliert wurde, so dass Nachlässe oft eher an die thematisch bzw. geographisch naheliegendsten Institutionen gehen und nicht so sehr an die wohlhabendsten unter ihnen; und bei den Eigentümern der Nachlässe besteht die Neigung eher nicht, ihr Archivmaterial stückweise zu veräußern, um so den höchsten Gewinn zu erzielen.

Das öffentliche Eigentum an Künstlernachlässen hat sich in Kanada auf nationaler Ebene im breiteren Kontext aller kanadischen Archive entwickelt. Zu den Hauptakteuren zählen *Library & Archives Canada* (das Nationalarchiv mit dem Auftrag, Archivmaterial von staatlichen Stellen sowie bis dato veröffentlichtes und unveröffentlichtes kanadisches Kulturgut zu erwerben) sowie eine Reihe von Provinzarchiven und Universitäten überall im Land. Das eine nationale Archiv für Künstlernachlässe, das vergleichbar wäre mit den *Archives of American Art* in den USA, gibt es in Kanada nicht. Kanadas Ballungszentren liegen weit auseinander, und eine gewisse „Kirchturmpolitik" (*regionalism*) mag eine Rolle bei der Auswahl von Künstlernachlässen spielen. Auch wichtig ist die Beziehungen zwischen den Schenkenden und den Institutionen. Viele Künstlerinnen und Künstler unterhalten als ehemalige Schüler oder Lehrer Beziehungen mit ihren Schulen und Universitäten. Ich würde meinen, dass gerade solche Beziehungen der Anlass für die Gründung einer Handvoll kanadischer Kunstmuseen waren; dazu zählt auch die AGO – diese Institutionen gehören heute in Kanada zu den Hauptakteuren für die Archivierung von Künstlernachlässen. Kunstmuseen sind bei Künstlerinnen und Künstlern sehr beliebt, weil die Museen ja Kunst sammeln und ausstellen; darum sind sie auch sehr wichtig für den Erfolg in der Kunstszene. Bekanntheit und Prestige sind oftmals entscheidend für die Platzierung eines Künstlernachlasses in einem bedeutenden Kunstmuseum.

Nun muss man zugeben, dass die kanadische Kunstszene verhältnismäßig klein und ein ruhiger Ort ist, und dass trotz des Erfolges einiger Künstlerinnen und Künstler und Institutionen das Land noch keine eigene gewachsene Kunstszene hat, in der einzelne Künstlerinnen und Künstler berühmt oder sehr wohlhabend geworden wären. Einigen gelingt es, die Mittel zu erwirtschaften, mit denen sie dann ihre Nachlässe in eigene Stiftungen einbringen können. Forschung



WESTDEUTSCHER KÜNSTLERBUND

GESCHÄFTSSTELLE: Hochstr. 73
HAGEN, ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~
KARL-ERNST-OSTHAUS-MUSEUM

Frau
Margret Schriefers-Imhof
56 Wuppertal-Elberfeld
Hinderburgstr. 191

18.7.1966

Sehr geehrte Frau Schriefers,

Ihre Montage-Stickerei "Reflex II" wurde aus der 12. Ausstellung des Westdeutschen Künstlerbundes vom Land Nordrhein-Westfalen gekauft. Das Bild ist bereits zur Auslieferung gegeben. Sobald der Betrag in Höhe von DM 55o.-- hier eingeht, werden wir ihn -abzüglich der 15% Provision- auf Ihr Konto überweisen. Wir bitten Sie freundlichst, uns Ihre Bankverbindung mitzuteilen.

Mit freundlichen Grüßen

(G. Drebusch)
1. Vorsitzender

SCHECKKONTO 8841 SPARKASSE DER STADT HAGEN

Benachrichtigung von Margret Schriefers-Imhof anlässlich des Ankaufs einer auf der Ausstellung des Deutschen Künstlerbunds gezeigten Arbeit durch das Land Nordrhein-Westfalen. NL Margret Schriefers-Imhof, RAK

und Publikationen zur kanadischen Kunst finden in einem so bescheidenen Ausmaß statt, dass es kaum vorstellbar ist, eine Forschungseinrichtung für das Werk einzelner Künstlerinnen und Künstler zu betreiben.

Da wir auf diesem Symposium auch über Netzwerke sprechen, ist es sinnvoll, hierzu auch ein paar Kommentare aus kanadischer Sicht zu machen. Kanada hat kein spezielles Netzwerk nur für die Nachlässe bildender Künstlerinnen und Künstler; aber wir haben auf nationaler Ebene einige diesbezügliche Arbeitsinstrumente. Das *Canadian Heritage Information Network (CHIN)* pflegt eine Datenbank mit dem Namen *Artists in Canada*; das ist eine Art Inhaltsverzeichnis aller Dokumentationen zu kanadischen Künstlerinnen und Künstlern, die sich in den 24 Bibliotheken des ganzen Landes befinden. Oft handelt es sich um Ephemera wie Zeitungsausschnitte oder Einladungen zu Ausstellungen, die wohl eher von den Einrichtungen selbst als von den Künstlerinnen und Künstlern zusammengetragen wurden. Mit anderen Worten: Es handelt es sich dabei nicht um Archivmaterial im eigentlichen Sinne. Aber diese Datenbank *Artists in Canada* bietet Informationen zu zirka 42.700 Künstlerinnen und Künstlern und ist somit eine einzigartige und umfangreiche Quelle für Künstlerbiographien. Es ist nicht schwierig, sich seine Erweiterung um die Künstlernachlässe in öffentlichen Einrichtungen vorzustellen.[7] Die kanadischen Archivare haben mittlerweile eine solide nationale Datenbank mit den Beschreibungen der jeweiligen Archive aufgebaut mit derzeit über 800 Aufbewahrungsorten und zirka 56.000 Archivbeständen und Sammlungen.[8] Der mit den *Archives Canada* abgedeckte Bereich ist umfassend und nur durch die Nationalität der Repositorien begrenzt; das heißt, dass die Nachlässe bildender Künstlerinnen und Künstler zwar darin enthalten sind, aber nur einen kleinen Teil der Sammlungen ausmachen.

Nach der Beschreibung des nationalen Kontextes komme ich nun zu dem spezifischen Fall der *Art Gallery of Ontario* als einem Aufbewahrungsort für Künstlernachlässe. Als eines der zwei größten Kunstmuseen des Landes verfügen seine *Research Library & Archives* über mehr als 130 einzelne Archivsammlungen, die die Geschichte der bildenden Künste in Kanada, vor allem in Toronto und der Provinz Ontario, dokumentieren. 25 bis 30 dieser Sammlungen sind wesentliche und ausführliche Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern, deren Werke auch in der ständigen Kunstausstellung der AGO stark vertreten sind. Die Sammlungen der Künstlernachlässe wurden federführend von dem ehemaligen Direktor der AGO Matthew Teitelbaum vorangetrieben, der seinerzeit den Begriff „Studienzentrum" (*study centre*) prägte, um zu verdeutlichen, wie die Bestände des Museums an Kunstwerken, Nachlässen und Forschungsveröffentlichungen zum tieferen Verständnis von Künstlerinnen und Künstlern beitragen können; vor allem bei der Abfassung von Doktorarbeiten, Biographien oder wichtigen Ausstellungsretrospektiven. Zum „*Study Centre*" gehören auch der vielseitige Künstler und Filmemacher Michael Snow, die Grafikkünstlerin, Bildhauerin und Installationskünstlerin Betty Goodwin und der Maler Greg Curnoe aus London, Ontario. Wichtig anzumerken hierbei ist, dass zum Aufbau des *Study Centre* keine großen Ankäufe von Gegenständen aus Künstlerateliers oder Kunstwerke aus Sammlungen getätigt wurden. Auch geistiges Eigentum wurde nicht erworben, für das auch keinerlei Verantwortung übernommen wurde. Michael Snow hat beispielsweise zu Lebzeiten noch aktiv an der Gestaltung seines Archivs mitgewirkt; die Nachlässe von Betty Goodwin und Greg Curnoe existieren unabhängig.

Die AGO begann mit der Sammlung von Künstlernachlässen schon kurz nach ihrer Gründung, als sie kaum Kuratorinnen und Kuratoren und auch noch keine Bibliothek hatte.[9] Trotzdem wurde das noch junge Museum von Sammlern und Künstlern vor Ort als logischer Aufbewahrungsort für kleine Schenkungen aus Manuskriptbeständen von Künstlerinnen und Künstlern betrachtet. In den späten 1940er Jahren, als die Witwe des lokalen Künstlers, Dozenten und Mitbegründers einer Galerie George Reid eine neue Bleibe für die umfangreichen *scrapbooks* aus dem Nachlass ihres Mannes suchte, war die Art Gallery die Einrichtung ihrer Wahl. Damals war noch nicht klar, ob Entwürfe und Alben in die Kunstsammlung oder die Bibliothek eines Museums gehörten (und die Frage ist ja bis heute noch nicht beantwortet), aber dass die Einrichtung der geeignetste Aufbewahrungsort sei, war klar. Ab 1980 ging die heranreifende kanadische Kunstszene davon aus, dass Künstlerinnen und Künstler umfangreichere Archive in der Erwartung aufbauten, sie eines Tages an eine Institution geben zu können. Das Kulturgutgesetz aus den 1970er Jahren ermöglichte dann die Schenkung solcher Archivsammlungen und den Ankauf des Nachlasses von Jack Bush, eines der bedeutendsten abstrakten kanadischen Malers durch die AGO im Jahr 1987. Das stetige Anwachsen dieser *Special Collections* (Künstlernachlässe) ermöglichte dann die Einrichtung einer Vollzeitstelle im Jahr 2001, die wir einer Zuwendung der Stifterin Rosamond Ivey zu verdanken haben.

Heute sind die Sonderausstellungen (*Special Collections*) eine Ergänzung der Kunstsammlung der AGO. In der Verwaltungsstruktur berichten die *Library & Archives* direkt an den Chefkurator; Ankäufe von Künstlernachlässen, Büchern von Künstlerinnen und Künstlern und anderen seltenen Büchern werden von

den Akquisitionsausschüssen (*art acquisitions committees*) beschlossen. Die für die *Special Collections* zuständige Person arbeitet eng mit dem kuratorischen Personal zusammen, ohne selbst Kurator zu sein. Seit zirka zehn Jahren herrscht Konsens darüber, dass die Künstlernachlässe ein eigener Sammlungsbereich mit eigenen Ankaufkriterien ist, der von einer Organisation mit einschlägigen professionellen Kenntnissen unterstützt wird. Die Parameter der einzelnen Künstlernachlässe werden von dem für die *Special Collections* zuständigen Mitarbeiter festgelegt; dies geschieht in enger Zusammenarbeit mit den Kuratorinnen und Kuratoren sowie der Künstlerin bzw. dem Künstler selbst, sofern diese noch leben.

Die Aufnahme von Künstlernachlässen bietet dem Museum die Möglichkeit, diese Nachlässe in die eigenen Kunstsammlungen zu integrieren. Dies ist in vieler Hinsicht vorteilhaft, denn es gestattet dem Museum, Werk und Nachlass von Künstlern dadurch ganzheitlicher zu präsentieren, dass sowohl die Kunstwerke als auch deren Dokumentation gezeigt werden können (und natürlich auch all die Nachlassgegenstände, die nicht eindeutig dem künstlerischen Werk oder seiner Dokumentation zugeordnet werden können). In dem spezifischen Kontext eines Kunstmuseums hängen meine Bewertung und Auswahl eines Künstlernachlasses von seiner Beziehung zu den Kunstwerken ab, die die AGO von der Künstlerin bzw. dem Künstler schon im Bestand hat, und von dem Potential des Nachlasses, in die Kunstsammlungen des Museums integriert zu werden.

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Praxis eingebürgert, Künstlernachlässe (*Special Collections*) aktiv in das Ausstellungsprogramm der AGO einzubeziehen. Dabei unterstützen die Nachlässe typischerweise die Werkausstellungen, steuern Hintergrundinformationen über die Ausstellungsstücke bei und illustrieren den künstlerischen Schaffensprozess wie beispielsweise bei der Ausstellung *The Passion of Kathleen Munn* im Jahr 2011. Die Ausstellung *Art Work* erforschte 2010 die Rolle des künstlerischen Schaffensprozesses von Agnes Martin, Eva Hesse und Betty Goodwin; so konnte die Beziehung zwischen deren Kunstwerken und deren Dokumentation wesentlich nuancierter und integrierter dargestellt werden. Vor allem der Bereich der Ausstellung, der Betty Goodwin gewidmet war (mit dem Titel *Work Notes*) umfasste die monumentale Installation der fast 100 der AGO aus dem Nachlass überlassenen Notizbücher der Künstlerin sowie die Druckplatten, die der AGO noch zu Lebzeiten der Künstlerin geschenkt worden waren. Goodwin verfasste während ihrer Karriere Skizzen- und Notizbücher, die sie wie ein tragbares Atelier behandelte (und die im Archiv ein neues, außergewöhnliches Leben begannen). Ihre Druckplatten geben ausführlich Auskunft über die Technik der Künstlerin, zu der auch Radierungen von gefundenen Gegenständen wie Handschuhen und Westen gehören. Sie sind in sich bemerkenswert schöne Gegenstände. Durch die Sichtbarmachung der künstlerischen Praxis kehrte die Ausstellung die normale Ordnung von Kunstmuseen um und bot somit eine sehr intensive und intime Erfahrung von Betty Goodwins Arbeit.

Bevor ich zum Schluss komme, bringt mich Betty Goodwins Beispiel zurück zu meinen vorherigen Bemerkungen über Künstlerateliers. Im Zuge des Ankaufs des Nachlasses lebte die Künstlerin noch, und ich hatte das Privileg, ihr Atelier besichtigen zu dürfen, einen äußerst privaten Raum, in den nur wenige Menschen eingeladen worden waren. Dort machte ich wie in vielen Ateliers, die ich kennengelernt hatte (über die ich etwas gelesen oder von denen ich Bilder gesehen hatte) die Erfahrung, mich in einem Raum zu befinden, der die äußerliche Manifestation eines künstlerischen Denkens und kreativen Geistes ist. Es war überall deutlich erkennbar, wie Goodwin arbeitete, und das dank der sorgfältigen Anordnung gefundener Objekte an den Atelierwänden und ihr Arrangement auf den Arbeitstischen. All das, was ich als typisches Archivmaterial erkannte, war eine Mischung aus noch unvollendeten Kunstwerken, gesammelten Gegenständen und bereits veröffentlichtem Material. Seine physische Anwesenheit war genauso bedeutsam wie seine Inhalte. Selten war mir die Unangemessenheit musealer Konventionen im Umgang mit solch einer Art Raum und seinem Nachleben derart gegenwärtig. Betty Goodwins, wie ich schon sagte, sehr umfassender und mächtiger Nachlass ist aber nur ein Teil des Künstlernachlasses, der oft in seinem organischen, fragilen und außerordentlich komplexen Kontext unberücksichtigt bleibt. Hierin besteht die große Herausforderung im Umgang mit Künstlernachlässen.

In der AGO sind der Umfang des Ausstellungsprogramms, das starke kuratorische Engagement im Zusammenhang mit Künstlernachlässen und die Rolle des Archivars der *Special Collections* wesentliche Aspekte des Programms unserer Institution; dazu gehören der Zugang zu den Forschungsergebnissen sowie deren Beschreibung und Digitalisierung als Teil des Selbstverständnisses einer Institution, die Kunst sammelt und bewahrt. Ich erwarte in der Tat, dass distinktive Merkmale unserer Arbeit und die Vielfalt der Perspektiven für das Überleben von Ateliers und Künstlernachlässen erst durch den internationalen Dialog auf diesem Symposium offenbar werden, und freue mich auf den Fortgang dieses Dialogs.

Anmerkungen

1 Diese Bemerkung erfolgt nach bestmöglicher Kenntnis der Autorin und basiert auf Gesprächen mit Personen, die in der kanadischen Kunstszene arbeiten. Es gibt isolierte Einrichtungen mit Restbeständen aus Ateliers bzw. geistigem Eigentum, erworben von öffentlichen Einrichtungen (z. B. der Nachlass von Frances Loring und Florence Wyle in der *Art Gallery of Ontario*) sowie das künstlerische Einzelbeispiel der *Doris McCarthy Gallery* (und den Archiven) an der *University of Toronto Scarborough;* indes hat keine Institution das Mandat, Künstlernachlässe anzukaufen bzw. auszustellen.

2 Vgl. z. B. Didier Schulmann, *Ateliers: l´artiste et ses lieux de création dans les collections de la Bibliothèque Kandinsky [veröffentlicht anlässlich der Ausstellung «Ateliers: l´Artiste et ses Lieux de Création»]* (Paris: Éd. du Centre Pompidou, 2006); Jens Hoffmann und Christina Kennedy, Hrg., *The Studio* (Dublin: Dublin City Gallery The Hugh Lane, 2007); Wouter Davidts und Kim Paice, Hrg., *The Fall of the Studio: Artists at Work* (Amsterdam: Valiz, 2009).

3 Erstmalig auf Englisch veröffentlicht als: Daniel Buren, „The Function of the Studio", *October* 10 (Herbst 1979): 51–58; Reprinted in Hoffmann and Kennedy, *The Studio*.

4 Heather MacNeil, "Archivalterity: Rethinking Original Order," *Archivaria*, no. 66 (Fall 2008): 1–24.

5 Laura Millar, "Discharging Our Debt: The Evolution of the Total Archives Concept in English Canada," *Archivaria* 46 (Fall 1998): 110.

6 Government of Canada: Canadian Heritage: *Movable Cultural Property Program*. http://www.pch.gc.ca/eng/1268673230268. Zuletzt aufgerufen am 30. Juni 2016.

7 Canadian Heritage Information Network: *Artists in Canada*. http://www.rcip-chin.gc.ca/application/aac-aic/description-about.app?lang=en. Zuletzt aufgerufen am 30. Juni 2016.

8 Canadian Council of Archives: *Archives Canada*. http://archivescanada.accesstomemory.ca/. Zuletzt aufgerufen am 30. Juni 2016.

9 Die heute als *Art Gallery of Ontario* bekannte Institution wurde 1900 als *Art Museum of Toronto* gegründet. 1919 wurde sie umbenannt in *Art Gallery of Toronto*. Ihren derzeitigen Namen trägt sie seit 1966.

Eine internationale Forschungsgruppe für eine internationale Bewegung: Der wissenschaftliche Austausch in Sachen ZERO

Tiziana Caianiello
ZERO foundation, Düsseldorf

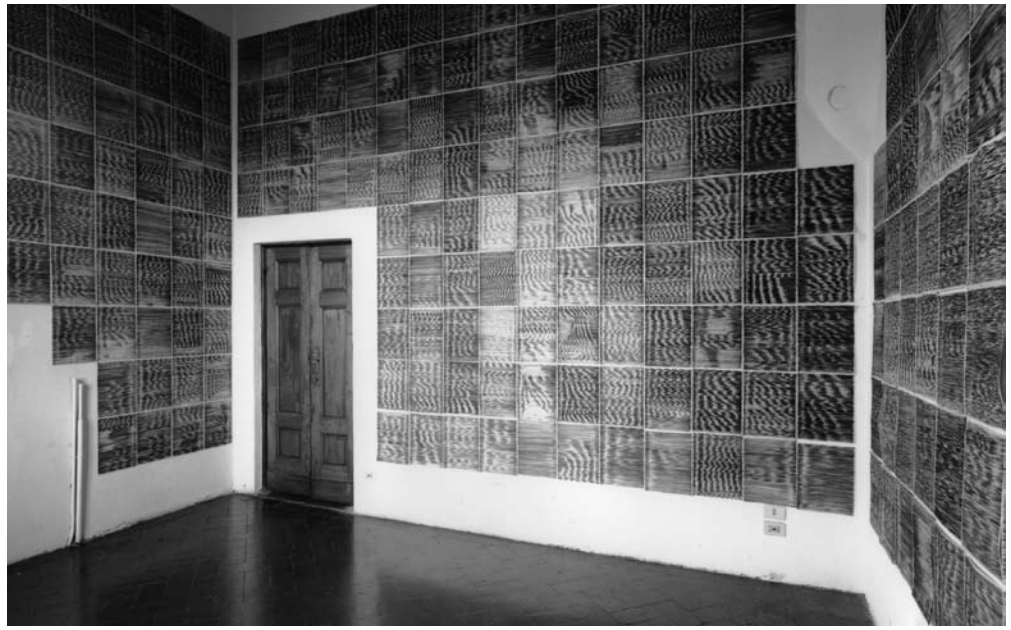
ZERO

Die ZERO-Bewegung bildete sich in Europa gegen Ende der 1950er Jahre, als Künstler aus Deutschland, Italien, den Niederlanden, Belgien, Frankreich und der Schweiz eine Überwindung der gestischen Malerei des Informel und eine Reduktion der künstlerischen Mittel anstrebten. Zu dieser Zeit versuchten die Düsseldorfer Künstler Heinz Mack und Otto Piene, die ab 1961 von Günther Uecker unterstützt wurden, Kontakte mit Gleichgesinnten Künstlern zu knüpfen, um durch gemeinsame Ausstellungen, Aktionen und Publikationen Plattformen für ihre Kunst zu schaffen. Da der damalige Kunstbetrieb ihnen kaum Präsentationsmöglichkeiten bot, wurden die Künstler selbst als Ausstellungs- und Eventmanager sowie als Herausgeber tätig.
Die Gemeinschaftsprojekte trugen oft den Namen ZERO, der von Heinz Mack und Otto Piene als Titel der von ihnen 1958 gegründeten Zeitschrift ausgewählt worden war, so dass diese Kunstbewegung ZERO genannt wird.

Die ZERO foundation ist eine gemeinnützige Stiftung, die Ende 2008 ins Leben gerufen wurde, um die internationale Kunstbewegung ZERO zu erforschen und einem breiten Publikum bekannt zu machen. Unsere bisherigen Forschungsarbeiten haben sich vorwiegend mit Künstlervorlässen auseinandergesetzt und weniger mit Nachlässen. Denn die Besonderheit der ZERO foundation ist es, dass sie von drei Protagonisten der Kunstbewegung selbst gegründet wurde, den Künstlern Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker. Sie haben ein Konvolut von Kunstwerken und Archivalien gestiftet, die den Grundstock der Sammlung und des Archivs der ZERO foundation bilden. Im Jahr 2014 ist Otto Piene verstorben. Dennoch hat die Tatsache, dass mehrere Künstler und Künstlerinnen der internationalen ZERO-Bewegung noch am Leben waren, als die Stiftung gegründet wurde, unsere bisherige Tätigkeit geprägt, unter anderem weil wir die Gelegenheit hatten (und zum Teil noch haben), sie als Zeitzeugen zu befragen.

Die ZERO-Forschungsgruppe

William E. Simmat, der zusammen mit Hermann Goepfert, Rochus Kowallek und Fritz Usinger in den 1960er Jahren die Frankfurter Galerie d leitete, rief bereits 1963 dazu auf, die Dokumente der europäischen Avantgarde – in der ZERO eine prominente Rolle spielte – zu sammeln und wissenschaftlich auszuwerten, um deren Aktivitäten für die Nachwelt zu dokumentieren. Im Katalog der Ausstellung Europäische Avantgarde, die von der Galerie d in Frankfurt veranstaltet wurde, schrieb er: „Es ist inzwischen der Zeitpunkt gekommen, von der Verteidigung, der Erläuterung, der Diskussion überzuwechseln zum systematischen Sammeln, zum Sichten und Ordnen, zur wissenschaftlichen Durchdringung des Materials. Die offizielle Kunstwissenschaft wird sich die Chance, die sich ihr jetzt noch bietet, vermutlich auch diesmal wieder entgehen lassen und den Dokumenten erst dann hinterherjagen, wenn sie – falls überhaupt – noch mühevoller zu erreichen sind, als es heute schon der Fall ist […].“[1] Damit die Dokumente dieser Bewegung endlich gesammelt und aufgearbeitet werden können, hat die ZERO foundation 2010 eine internationale Forschungsgruppe zusammengestellt, die seit 2011 regelmäßig tagt. Die Forschungsgruppe besteht aus Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen aus fünf europäischen Ländern (Belgien, Deutschland, Italien, Niederlande, Schweiz), die für die Entwicklung der ZERO-Bewegung besonders relevant waren. Zeitweise beteiligte sich zudem ein Mitglied aus den USA an der Forschungsarbeit. Durch die Internationalität der Forschungsgruppe können



Ausstellungsraum in der Villa Romana, Florenz, mit Herbert Bardenheuers Arbeit „Stanza nord-est“. Die Ausstellung vereinte 261 Tagesarbeiten zu einer Gesamtschau. Fotograf unbekannt. NL Herbert Bardenheuer, RAK

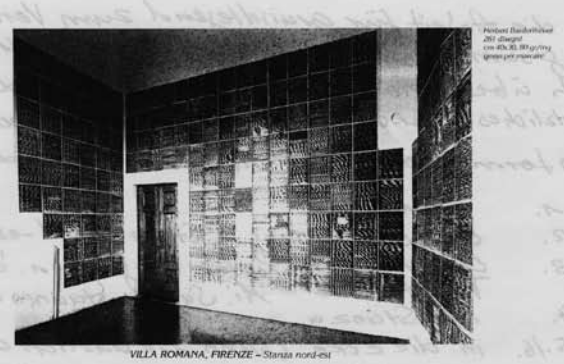
sprachliche und kulturelle Barrieren in der Auswertung der Dokumente überwunden, Fachkenntnisse ausgetauscht und verschiedene Perspektiven in der Geschichtsschreibung berücksichtig werden. Die bisherige Arbeit der Forschungsgruppe hat sich auf die Untersuchung der gemeinschaftlichen Projekte (Ausstellungen, Aktionen und Publikationen) konzentriert, die zwischen 1957 und 1967 im Kontext der ZERO-Bewegung initiiert wurden, mit dem Ziel, das europäische Netzwerk zu rekonstruieren, das die Künstler aufgebaut hatten.
Die Forschungsarbeiten werden mit der Unterstützung von Förderinstitutionen finanziert. Die Gerda Henkel Stiftung hat das Forschungsprojekt ZERO 1957–1967: Kartierung einer europäischen Neo-Avantgarde gefördert, das die ZERO foundation in Kooperation mit der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf durchgeführt hat. Der Landschaftsverband Rheinland unterstützte mit dem Projekt Zone ZERO Archivrecherche, insbesondere zu den Künstlern der ZERO-Bewegung aus dem Rheinland.

Die Forschungsmethode

Durch die Kooperation mit Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen aus verschiedenen Ländern versuchen wir, eine nationale Perspektive bei der Erforschung von ZERO zu überwinden und sie durch ein polyzentrisches und länderübergreifendes Bild der ZERO-Bewegung zu ersetzten. ZERO wird nicht nach einem hierarchischen Baummodell strukturiert, in dem die klassischen Avantgarden und einzelne Künstler die Wurzeln der Bewegung darstellen, bestimmte künstlerische Persönlichkeiten ihren Stamm bilden, und die so genannten Epigonen Zweige, die sich dichotomisch verästeln. ZERO wird vielmehr als ‚Rhizom‘ verstanden, d.h. als ein unhierarchisch verflochtenes System, das sich in alle Richtungen ausbreitet und mehrere Verdichtungen aufweist.

Die Archivrecherche

Wichtige Quellen zur Rekonstruktion des Künstlernetzwerkes sind: Korrespondenzen, die über die Kontakte zwischen den Protagonisten und über die Planungsgeschichte



VILLA ROMANA, FIRENZE – Stanza nord-est

Lieber Uli

Vor Dir liegt der Entwurf für meinen Katalogbeitrag Villa Romana 94.

Da ich viele der Arbeiten, die in Florenz entstanden sind, im Aachen-Hagen Katalog veröffentlicht sind, will ich im „Ramonakatalog" nur eine Arbeit vorstellen. Ihr Titel „Stanza nord-est" bezeichnet das Zimmer, in dem sie entstand, und wo sie „zu Hause" war. Sie besteht aus 261 Zeichnungen, die an den 261 Tagen meines Aufenthalts angefertigt wurden (nehmen Sie sie täglich). Die 261 Originale ließ ich am Ende reproduzieren und zu 261 Blöcken zusammenleimen. ~~Die haben dann genauso wieder aus wie der Ausgangsblock~~. Ich legte ihnen jeweils eine Originalzeichnung bei und verschweißte den Block. Jetzt wartet das Aktionspaket auf seine Verteilung und mit ihr wird sich der „Stanza nord-est" Raum über, wie ich schwer hoffe, die ganze Welt ausdehnen. Wie Du siehst genial.

Mein Motiv zu der Arbeit war allerdings ein anderes. Das Licht, daß vor mir schon eine Unmenge von Nordländern umgehauen hatte, verfehlte auch bei mir nicht seine Wirkung. Vom ersten Tag an, noch durch die geschlossenen Fensterläden hindurch, (siehe auch Katalog Foto Aachen-Hagen S. 39) empfand ich das Licht in diesem Raum als so beeindruckend, daß ich fortan diesen Raum als Entwicklungskammer meiner „monasteren Untersuchung" nutzte. Es pulsierte und oszillierte, daß es nur so splattaterte. Also nicht wie B. Schulte schrieb, ... die nicht effekte auf einer weißen Wand, (Katalog S. 12) die es so nicht gab, sondern vielmehr das Schwingen des ganzen Raumes, daß die

b.w.

Herbert Bardenheuer an Ulrich Krempel, Briefentwurf, 1994. Bardenheuer bittet Krempel um einen Text zu dem Katalogbeitrag seines Villa Romana-Stipendiums in Florenz. Bardenheuer gestaltete den Katalog als Auflagenarbeit,

„Physiologie des Auges" in ein Pulsieren brachte, daß ich mit der Abstraktheit des Versteinden in eine konsequente Form zu bringen suchte. (Ha!)...

Da ich die Arbeit für grundlegend zum Verständnis meiner gesamten malerischen Auffassung halte, würde ich mich über einen Text von Dir freuen, der kurz Grundsätzliches über das Licht in dem Zusammenhang aussagt.

Zur Information das Konzept der Seiten, die Dir vorliegen.

Seite 1. Name
Seite 2. Ortsbezeichnung „Stanza nord-est"
Seite 3. Ort vom Villengarten ausgesehen. Das offene Fenster mit Mi. Sauer's Staunen am Rande.
Seite 4. im Stanza
Seite 5./6. in die Ecke (wenn Du das Heft aufstellst, 90° knickst, kannst Du die Ecke genau sehen.

auf Seite 6. wird seitlich Dein Text anfangen oder auch enden, wenn Du's schaffst. Es würde mich deshalb freuen, weil M.S. Beitrag vorher 10 Spalten Text verbraucht. Knapp ist natürlich schwerer, dafür stehen dann hinten auf Seite 11 noch 2 Spalten zu Verfügung.

1 SPALTE = 2580 Anschläge. Nimm Dir also mal ein Beispiel an B., der kommt seit 22 Jahren einspaltig zurecht.

Seite 7/8 1:1 Zeichnung im Ausschnitt
Seite 9. der startende Block
Seite 10. und raus in alle Welt
Seite 11. 2 SPALTEN für Dich
Seite 12. Name und Datum

so knapp wird schwer werden, da unser Heimleiter mit jedem Spatz vom Wall rafft platz name dropft.

Mit freundlichen Grüßen
und taitoitoi
Dein B.

dem seine Ausstellung „Stanza nord-est" zu Grunde lag. Jedes Exemplar der 261 Auflagearbeiten beinhaltete eine Originalarbeit der Ausstellung. NL Herbert Bardenheuer, RAK

der Ausstellungen und Aktionen Aufschluss geben; Künstlerzeitschriften, die Informationen über die künstlerischen Ansichten und die spartenübergreifenden Kollaborationen vermitteln; historische Ausstellungskataloge, Einladungskarten, Plakate, Flugblätter etc., die veranschaulichen, wie die Künstler die Öffentlichkeit auf ihre Projekte aufmerksam machten, sowie Skizzen und Projektentwürfe. Eine zentrale Rolle haben die Recherchen zu Ausstellungsfotografien und Fernsehberichten eingenommen, die zum Teil unveröffentlicht oder wenig bekannt sind. Film- und Fotoaufnahmen informieren über ausgestellte Werke und deren Präsentation sowie über den Verlauf der Aktionen. Reden, die bei den Eröffnungen gehalten wurden, geben Auskunft über die Unterstützer von ZERO und ihre Wahrnehmung der Bewegung. Rezensionen belegen schließlich, wie die jeweiligen Projekte in der Öffentlichkeit aufgenommen wurden. Interviews und Gespräche mit Künstlern und Zeitzeugen runden das Bild ab.
Die Dokumente sind in zahlreichen Archiven in und außerhalb Europa verstreut. Eine bedeutende Aufgabe der Forschungsgruppe besteht folglich darin, die Archivalien aus den Beständen der ZERO foundation mit Dokumenten aus anderen Beständen zu ergänzen und zu verknüpfen.

Ein Beispiel
Wie Archivalien aus unterschiedlichen Beständen zusammengeführt werden können, kann am Beispiel der Recherchen über die Ausstellung ZERO erläutert werden, die 1964 in der New Vision Centre Gallery in London stattfand. Korrespondenzen über die Organisation dieser Ausstellung, die sich im Vorlass Heinz Mack und im Nachlass Otto Piene in der ZERO foundation befinden, wurden mit Briefen aus dem Hermann Goepfert-Nachlass im Institut für Stadtgeschichte in Frankfurt am Main und den jeweiligen Privatnachlässen der Künstler Jef Verheyen (Belgien), Oskar Holweck (Deutschland) und Henk Peeters (Niederlanden) sowie aus dem Bestand des Galeristen Rochus Kowallek im ZADIK in Köln virtuell ergänzt. Durch die Zusammenfügung dieser verschiedenen Puzzleteile wurde klar, dass die Londoner Ausstellung von Heinz Mack organisiert wurde, der die Teilnehmer in vier nationale Gruppen aufteilte. Für jede Gruppe bestimmte Mack einen „Kommissar", das heißt einen Künstler bzw. eine Künstlerin, die für die Koordination der Teilnehmenden aus dem eigenen Landzuständig war: Hermann Goepfert für Deutschland, Dadamaino (Eduarda Maino) für Italien, Henk Peeters für die Niederlanden und Jesùs Rafael Soto für die in Frankreich lebenden Künstler. Das Londoner Beispiel zeigt, wie die ZERO-Bewegung aus lokalen Zellenbestand, die miteinander vernetzt waren: Der tatkräftige Einsatz der Mitstreiter und Mitstreiterinnen in den verschiedenen Ländern ermöglichte, anspruchsvolle Veranstaltungen auf internationalem Niveau auch kurzfristig zu organisieren. Jede/r Künstler/in nutzte die eigenen Kontakte, um Ausstellungsmöglichkeiten zu erzielen und profitierte im besten Fall wiederum von den Kontakten der anderen.
Dank eines Gästebuchs aus dem Bestand der New Vision Centre Gallery, der sich im Archiv der Tate Gallery in London befindet, war es zudem möglich zu erfahren, wer die Ausstellung in der New Vision Centre Gallery besuchte. Unter anderem konnte dadurch bewiesen werden, dass sich der amerikanische Künstler Ad Reinhardt unter den Gästen befand. Fotos der New Vision Centre Gallery und ihrer verdienstvollen Betreiber, der Künstler Denis Bowen und Kenneth Coutts-Smith, konnten im Bestand Coutts-Smith der Morris and Helen Belkin Art Gallery in Vancouver (Canada) gefunden werden.
Das Beispiel der Ausstellung ZERO in der New Vision Centre Gallery zeigt, wie es Mack, Piene und Uecker nach dem Zweiten Weltkrieg gelang, trotz des Grolls, die den Deutschen häufig in den anderen Ländern entgegengebracht wurde, eine europäische künstlerische Gemeinschaft aufzubauen.

Dank aufgeschlossener Persönlichkeiten wie dem südafrikanischen Künstler Denis Bowen, Direktor der New Vision Centre Gallery, konnte die ZERO-Bewegung sogar in Großbritannien auf Resonanz stoßen, wo das Mistrauen gegenüber den Deutschen und dem ‚Kontinent' allgemein besonders groß war.

Die Präsentation der Ergebnisse
Die Informationen, die im Rahmen der Recherchen der Forschungsgruppegesammelt wurden, dienten als Basis für die Erarbeitung einer Chronologie ausgewählter Ausstellungen, Aktionen und Publikationen, die für die ZERO-Bewegung relevant waren. Durch die Archivalien konnten Zusammenhänge rekonstruiert und die zum Teil fehlerhaften Angaben, die in der vorausgegangenen Literatur über ZERO zu finden waren, korrigiert und ergänzt werden. Infolge der breit angelegten Archivrecherchen tauchten außerdem Persönlichkeiten, Ausstellungen und weitere Tätigkeiten auf, die in der bisherigen Forschung unbeachtet geblieben waren. Es wurde somit eine solide Grundlage für weitere Studien über ZERO geschaffen.
Die Ergebnisse der Arbeit der Forschungsgruppe wurden in verschiedenen Ausstellungen und Publikationen präsentiert, wie zum Beispiel:
in der Sektion „Wanderzirkus ZERO"der Ausstellung ZERO: Die Bewegung der 1950er und 1960er Jahre, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2015, und im entsprechenden Katalog, den die ZERO foundation zusammen mit dem Stedelijk Museum Amsterdam herausgegeben hat; im Buch The Artist as Curator: Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957–1967, herausgegeben von der ZERO foundation, ebenfalls 2015.

Die Erkenntnisse aus der Arbeit der Forschungsgruppe sind außerdem in Projekte anderer Institutionen eingeflossen, mit denen die ZERO foundation kooperiert hat, wie in den Katalog der ZERO-Ausstellung, die 2014 im Solomon R. Guggenheim Museum New York eröffnete.

Die internationale Zusammenarbeit
ZERO war eine europäische Bewegung, die nationale Grenzen überwand. Die gleich gesinnten Künstler und Künstlerinnen, die daran beteiligt waren, unterstützten sich untereinander in der Organisation von gemeinsamen Ausstellungen und Aktionen und in der Produktion von Publikationen. Obwohl ihre künstlerischen Arbeiten zum Teil sehr unterschiedlich waren, inspirierten sie sich gegenseitig und nutzten ihre jeweiligen Kontakte und Möglichkeiten, um ihre Werke dem Publikum zu präsentieren. Den Düsseldorfern Mack, Piene und Uecker gelang es, einen Weg aus der kriegsbedingten Isolation Deutschlands zu finden. Nachdem der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg einen Bruch auch in den Künsten herbeigeführt hatten und internationale Kontakte verhindert hatten, galt es, ein neues künstlerisches Netzwerk aufzubauen. Es ist ein Hauptverdienst der ZERO-Bewegung, dass die Künstler und Künstlerinnen länderübergreifende Kontakte knüpften, so dass parallel zur Gründung der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft 1957 eine lose europäische künstlerische Gemeinschaft ab dem Ende der 1950er Jahre entstehen konnte. Während die Staatsmänner, die die Römischen Verträge unterzeichneten, eine wirtschaftliche Zusammenarbeit anstrebten, kooperierten die Künstler/innen der ZERO-Bewegung, um einen künstlerischen Austausch und eine Verbreitung ihrer Ideen zu begünstigen. Die Arbeit der internationalen Forschungsgruppe, die von der ZERO foundation gegründet wurde, zielt darauf ab, dieses kulturelle Erbe weiter zu tragen.

Anmerkungen

1 William E. Simmat, „Neue europäische Schule, Arte Programmata, Neue Tendenzen, Anti-Peinture, Zero", in: *Europäische Avantgarde*, Ausst.-Kat., Galerie d, Frankfurt 1963, o. S.

Das European-art.net

Edith Krebs
Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
(SIK-ISEA), Zürich, Schweiz

European-art.net ist die Frucht einer Kooperation zwischen basis Wien und Kunstbulletin (Zürich) und dem vormaligen Vektor-Projekt (Vektor – European Contemporary Archives), das in den Jahren 2000 bis 2003 im Rahmen von ‚Culture 2000' von der Europäischen Kommission finanziell unterstützt wurde.

Ziel und Zweck von European-art.net (EAN) ist es, verschiedene europäische Kunstdatenbanken in einer Metadatenbank zusammenzuführen, um so die Breite und Tiefe der künstlerischen Produktion in Europa online abzubilden und diese recherchierbar zu machen. EAN versammelt Informationen über Künstler und ihre Aktivitäten in Ausstellungen und Galerien; auch Fotografien und Texte über die Kunstschaffenden und ihre Werke sind Teil des Online-Angebotes. Mit der internationalen Vernetzung will EAN die Sichtbarkeit der eingebundenen Kunstarchive auf dem Internet verstärken, etwa durch das Einbringen der Daten in andere Suchmaschinen.

Als Metadatenbank stellt EAN selber keine Daten zur Verfügung, sondern versammelt diejenigen seiner Partnerinstitutionen auf einer gemeinsamen Online-Plattform. Dabei bleibt die jeweilige Datenquelle jederzeit ersichtlich. Das professionelle Profil der Partnerinstitutionen garantiert eine hohe Datenqualität. Zurzeit wird EAN von 10 Partnern getragen, die zusammen rund 275000 Dateneinträge versammeln.

European-art.net organisiert für seine Partner alljährlich ein Treffen in einer der beteiligten Institutionen. Diese Treffen dienen dazu, Know-How auszutauschen, das Netzwerk weiter auszubauen und künftige Projekte und Weiterentwicklungen zu diskutieren. Bisherige Treffen fanden in Bukarest, Nürnberg, Kassel, Köln, Ljubljana, Wien und Zürich statt.

EAN wird von den beteiligten Partnerinstitutionen mit jährlichen Beiträgen finanziert. Eine Unterstützung durch die öffentliche Hand bzw. durch EU-Gelder wird angestrebt, um das Projekt kontinuierlich weiterzuentwickeln und die Webseite den technischen Neuerungen anzupassen.

Die Geschäftsführung von EAN ist bei einer der Partnerinstitutionen angesiedelt; von 2011 bis 2016 beim Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA, Zürich, ab 2017 übernimmt basis wien den Vorsitz. Ein Strategieausschuss von (mindestens) drei Personen ist für die konzeptuelle Weiterentwicklung des Projektes und die Einbindung weiterer Partner verantwortlich.

Folgende Partner sind aktuell Partner des EAN-Netzwerks: basis wien (Wien); documenta Archiv (Kassel); Institut für moderne Kunst Nürnberg; Kunstbulletin (Zürich); Kunst- und Medienbibliothek Köln; Moderne Galerija Ljubljana; National Museum of Contemporary Art, Bukarest; Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich; Studienzentrum für Künstlerpublikationen Weserburg, Bremen; Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V. (ZADIK), Köln.

Hans (Juan) Dotterweich, Selbstporträt, Kohlezeichnung, 73 x 51 cm, 1945. NL Hans Dotterweich, RAK

Das Netzwerk KOOP-LITERA international Entstehung, Selbstverständnis, Praxis, Perspektiven[1]

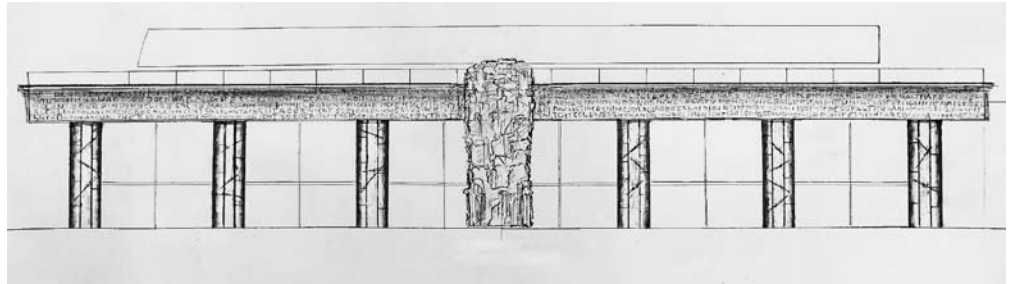
Volker Kaukoreit
Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Österreich

KOOP-LITERA ist ein unabhängiges Netzwerk, das sich betont praxisbezogen mit dem Umgang mit Nachlässen und deren Umwelten beschäftigt. Im Folgenden geht es um das Netzwerk selbst und um mögliche Berührungspunkte zu Künstlernachlässen.

Vorgeschichte
Die Gründung des Netzwerks hing zusammen mit der offiziellen Inbetriebnahme des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek und dessen Kooperations- und Koordinationsauftrag. 1996/97 fanden in Wien und Bregenz Gründungssitzungen statt, mit dem Beschluss, der Arbeitsgemeinschaft der österreichischen Literaturarchive[2] einen Fachbeirat in Gestalt einer Kommission Nachlassbearbeitung innerhalb der Vereinigung der österreichischen Bibliothekarinnen und Bibliothekare[3] an die Seite zu stellen. Zu den Literaturarchiven kamen im Lauf der Zeit weitere nachlassverwaltende Institutionen hinzu, die Interesse an einem Erfahrungsaustausch über die Bearbeitung von Nachlässen hatten, wie z.B. die Forschungsstelle für österreichische Philosophie (Graz) oder die Geologische Bundesanstalt (Wien).

Was waren und was sind die Ziele?
Ursprüngliches Ziel war die Vereinheitlichung der Archivpraktiken, sprich der Nachlassbearbeitung, die elektronisch basierte Nachlasserschließung oder standardisierte Benutzungsordnungen, im Mittelpunkt aber immer der vitale Austausch durch regelmäßige Arbeitstreffen. So ist KOOP-LITERA Österreich mehrfach durch die Alpenrepublik getourt, nicht nur in den Landeshauptstädten, sondern war etwa auch in Gmunden zu Gast, bei weitem nicht immer nur unter sich, sondern von vornherein mit Gästen u.a. aus Deutschland, aus Luxemburg, aus der Slowakei, Slowenien, Tschechien und Ungarn. Im Juni 2018 fand das 21. Arbeitstreffen der österreichischen KOOP-LITERA Community in Innsbruck statt, mit über 40 Teilnehmern aus 20 vertretenen Institutionen. Zudem stellte sich KOOP-LITERA als Aufgabe, eine kooperative Erwerbungspolitik zu betreiben, Sammlungsrichtlinien der Partner und den Markt rund um Nachlässe zu beobachten, damit man sich z.B. nicht gegenseitig bei Auktionen die Preise in die Höhe treibt, denn immerhin agieren die meisten Institutionen mit öffentlichen Geldern. Entsprechende Absprachen gibt es in der Zwischenzeit auch mit internationalen Partnern, wie z.B. dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach. Ein weiteres Ziel war die Einrichtung einer gemeinsamen Homepage und Mailingliste[4].

Von KOOP-LITERA Österreich zu KOOP-LITERA international
2008 präsentierte sich KOOP-LITERA Österreich zum ersten Mal auf internationaler Bühne, und zwar als Gast der Staatsbibliothek zu Berlin / Preußischer Kulturbesitz. Nach der Berliner Tagung ließ das bewährte und offene Konzept der Kooperation auch in Deutschland die Frage nach einem vergleichbaren Netzwerk aufkommen. So traf sich im August 2008 eine Handvoll interessierter Institutionen zu einem Kick-Off-Meeting an der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt/Main, um als freie Arbeitsgemeinschaft KOOP-LITERA Deutschland ins Leben zu rufen und diese in einen internationalen Verbund einzubetten. Mittlerweile ist KOOP-LITERA aktiv in Deutschland, Luxemburg, Österreich und der Schweiz. In Deutschland und Österreich finden regelmäßige Jahrestagungen statt, und alle drei bis vier Jahre gibt es eine Tagung im internationalen Verbund, bisher in Mersch (Luxemburg, 2011), in Bern (2014) und Berlin (2017). Nächstes internationales Meeting wird 2020 in Wien sein.

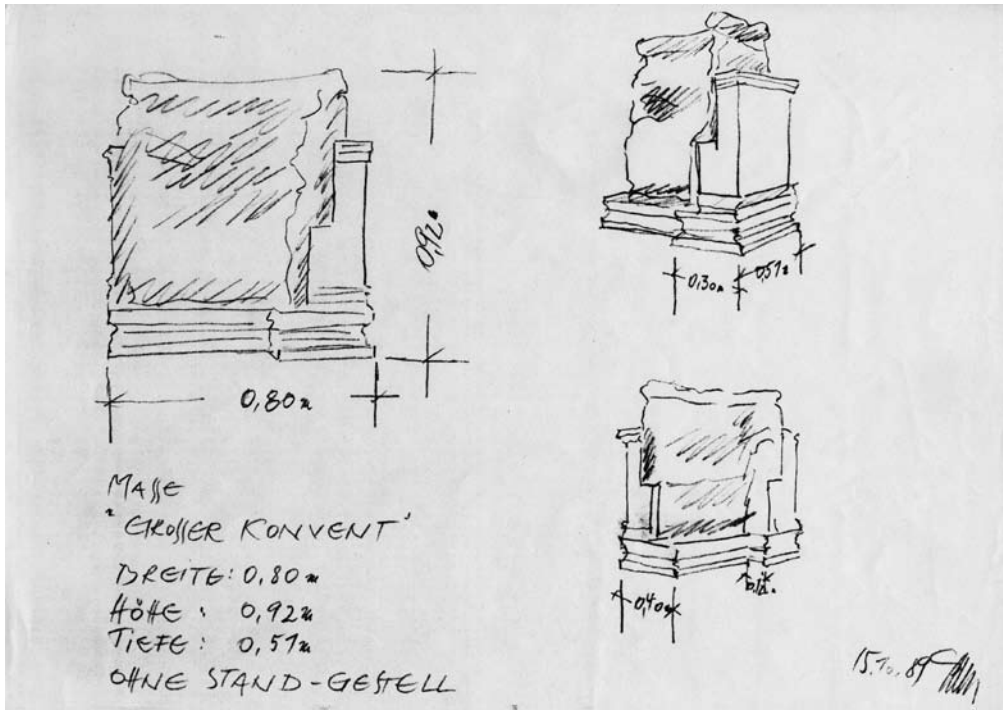


Günther Oellers, Entwurfsskizze für die Fassadengestaltung des Hauses der Geschichte, Bonn, um 1986/87. NL Günther Oellers, RAK. VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Zur Organisationspraxis
Im Dezember eines jeden Jahres trifft sich seit den letzen Jahren eine internationale KOOP-LITERA-Organisationsgruppe in Wien, um sich über die Ausrichtung der nationalen und internationalen Treffen abzustimmen.
Für die regelmäßigen Arbeitstreffen haben sich – ausgehend von der Praxis in Österreich – relativ feste Muster bewährt. Die Treffen finden dreitägig statt und werden eingeleitet durch einen halbtägigen praxisbezogenen Workshop, z. B. zur Frage der Bepreisung von Vor- und Nachlässen oder zu Rechtsfragen – ein Dauerbrenner im Archivbereich. Das Hauptprogramm bietet zunächst die Möglichkeit für die einzelnen teilnehmenden Institutionen, sich vorzustellen und/oder über die Tätigkeiten im zurückliegenden Jahr zu berichten. Am Nachmittag finden dann Referate und Podiumsdiskussionen zu verschiedenen Themenblöcken statt, etwa zu Komponistennachlässen, Digitalisierungsfragen oder Ausstellungsstrategien. Auch Nachlassbibliotheken waren bereits Thema. Der Folgetag ist erneut von Referaten und Podiumsdiskussionen in verschiedenen Sektionen bestimmt, aber hier eher wieder praxisorientiert, in dem z. B. über Regelwerksfragen oder konservatorische Belange diskutiert wird.

Schnittstelle: Künstlernachlass
Im Folgenden ist als Künstlernachlass vor allem der sogenannte „schriftliche Nachlass" von Künstlern, nicht der bildnerische Nachlass im engeren Sinne gemeint. Insofern berühren sich Künstlernachlässe mit ihren theoretisch-ästhetischen Schriften, Tagebüchern, Korrespondenzen, Fotos, Plakaten, Skizzen, Illustrationen, Zeitungsausschnitten usw. etwa mit Schriftstellernachlässen. Es kann ja nicht übersehen werden – eigentlich eine Binsenweisheit –, dass Künstler nicht Halt machen vor der Korrespondenz mit Schriftstellern; die Schriftsteller ihrerseits korrespondieren mit Wissenschaftlern, Musikern, Politikern etc. und so ist die kunstschaffende, intellektuelle und (kultur-)politische Welt auch über die verschiedenen Nachlässe verzahnt.

Um diese Verschränkungen ging es beispielsweise auf der KOOP-LITERA Deutschland-Tagung 2010 in Berlin mit einer Sektion „Dialog der Disziplinen. Nachlässe von *Doppelbegabungen*. Erwerbung, Erschließung und Präsentation". Die einzelnen Referate behandelten „Einar Schleef: Theater - Bildende Kunst - Literatur. Besonderheiten in der Erschließung genreübergreifender Künstlerarchive", „Hermann Hesse und die Doppelmethoden der Erschließung seines Doppelnachlasses" und „Ein Sprach-Welt-Raum als Hinterlassenschaft. Die Erschließung des Nachlasses von Carlfriedrich Claus" (Kunstsammlungen in Chemnitz). So wurde das Sujet Künstlernachlass immer wieder einmal hervorgehoben oder gestreift, zuletzt 2018 in Kiel, wo unter dem Haupttitel „Künstler-



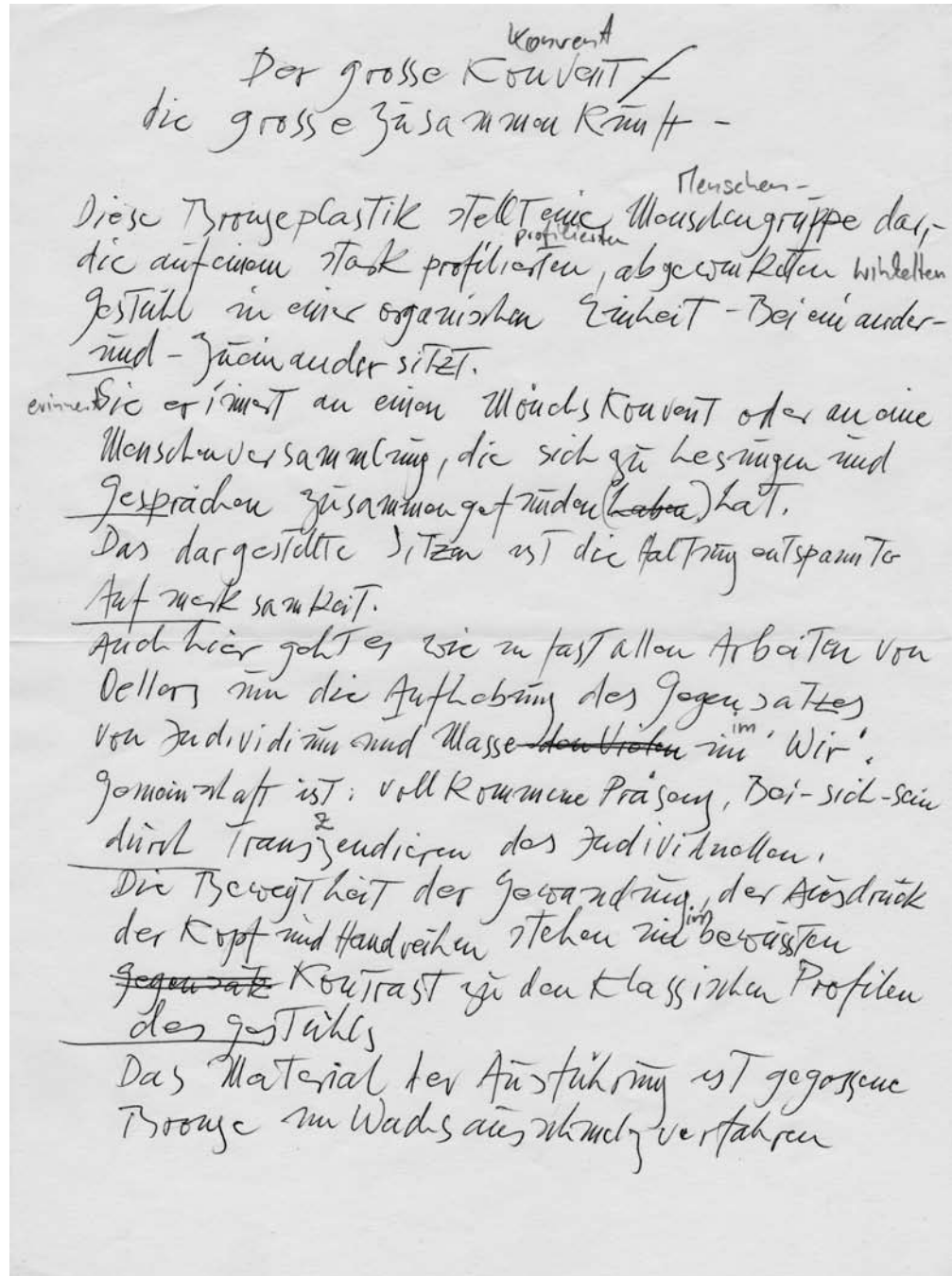
Günther Oellers, Skizze z. Bronzeplastik „Grosser Konvent", 1989. NL Günther Oellers, RAK. VG Bild-Kunst, Bonn 2018

nachlässe – Besonderheiten, Erschließung, Sichtbarmachung" Vorträge zu „Original und Repräsentationen in der aktuellen Nachlasserschließung von Forschungseinrichtungen: Archiv der Nolde-Stiftung" und „*Barlach 2020* – kritische Studienausgabe der Briefe von Ernst Barlach" gehalten wurden.

Das Webportal

Im Mittelpunkt der KOOP-LITERA-Website[5] steht die Sparte „Explore". Hier werden, geografisch geordnet, nachlassverwaltende Institutionen angeführt und kommentiert, die weitgehend schon an KOOP-LITERA-Tagungen partizipiert haben. Unter „Explore Deutschland" findet man z.B. bei Bonn das „Rheinische Archiv für Künstlernachlässe" und die „Universitäts- und Landesbibliothek Bonn - Handschriftenabteilung". Der Institutionennachweis umfasst aber auch wichtige nachlassverwaltende Einrichtungen aus nicht-deutschsprachigen Ländern. Ergänzend zu der erwähnten Auflistung werden die deutschsprachigen Institutionen zusätzlich nach Sammlungsgebieten aufgelistet, z.B. „Kunst".

Unter „Datenpools" [6] findet man Informationen zu Datenbanken und Webportalen in Zusammenhang mit Nachlasserschließung, u.a. zum „Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich"[7] oder „Kalliope" und freilich auch Hinweise etwa auf das Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum (Nürnberg) oder die Privaten Künstlernachlässe im Land Brandenburg. Unter dem Punkt „Standards" werden nationale und internationale Regelwerke nachgewiesen. Die Sparte „Archivpraxis" bietet u.a. den Nachweis von wichtigen „Publikationen" rund um das Thema Nachlass und Nachlassbearbeitung.



Der grosse Konvent / Konvent
die grosse Zusammenkunft –

Diese Bronzeplastik stellt eine Menschen- Menschengruppe dar, die auf einem stark profilierten, abgewinkelten profilierten Gestühl in einer organischen Einheit – Bei einander und – Zueinander sitzt.

Sie erinnert an einen Mönchskonvent oder an eine Menschenversammlung, die sich zu Besinnung und Gesprächen zusammengefunden (~~habe~~) hat.

Das dargestellte Sitzen ist die Haltung entspannter Aufmerksamkeit.

Auch hier geht es wie in fast allen Arbeiten von Oellers um die Aufhebung des Gegensatzes von Individuum und Masse ~~den Vielen~~ im 'Wir'.

Gemeinschaft ist: vollkommene Präsenz, Bei-sich-sein durch Transzendieren des Individuellen.

Die Bewegtheit der Gewandung, der Ausdruck der Kopf- und Handreihen stehen im bewussten ~~Gegensatz~~ Kontrast zu den klassischen Profilen des Gestühls

Das Material der Ausführung ist gegossene Bronze im Wachsausschmelzverfahren

Günther Oellers, Manuskript, um 1989. Oellers geht bei der Beschreibung seiner Arbeit „Grosser Konvent" auf Grundsätzlichkeiten seines Schaffens, der Aufhebung des Gegensatzes zwischen Individuum und Masse, ein. NL Günther Oellers, RAK

Des Weiteren informiert die Website über Nachlassprojekte (auch die Digitalisierung von Nachlässen betreffend) und hält nicht zuletzt aktuelle Termine von Veranstaltungen bereit, die für das fachspezifische Publikum von KOOP-LITERA von Interesse sind. Ergänzungen der Website, Aktualisierungs- und Korrekturvorschläge werden gerne entgegengenommen.

Perspektiven

Auf den verschiedenen Arbeitstreffen wurde zuletzt immer wieder über die große Herausforderung des Umgangs mit Born-digital-Nachlassmaterialien[8] diskutiert – ein Thema, das – wie es scheint – kaum abschließend in den Griff zu bekommen ist, und somit virulent bleibt. Zudem ist das KOOP-LITERA-Netzwerk diskursiv eingebunden in die Erarbeitung eines Regelwerks, das die bisherigen „Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen" (RNA) ablösen soll und sich auch den Usancen behördlicher Archive anzunähern versucht. Die sogenannte RNAB, Akronym für „Ressourcenerschließung mit Normdaten in Archiven und Bibliotheken (für Personen-, Familien-, Institutionenarchive und Sammlungen)", wird höchstwahrscheinlich im Laufe des Jahres 2019 vom Standardisierungsausschuss an der Deutschen Nationalbibliothek verabschiedet. Ebenfalls hat die KOOP-LITERA-Community Interesse an der Realisierung einer internationalen Datenbank für Nachlässe und Autographen, die über ein bereits bestehendes Modell wie CERL[9] hinausreicht.

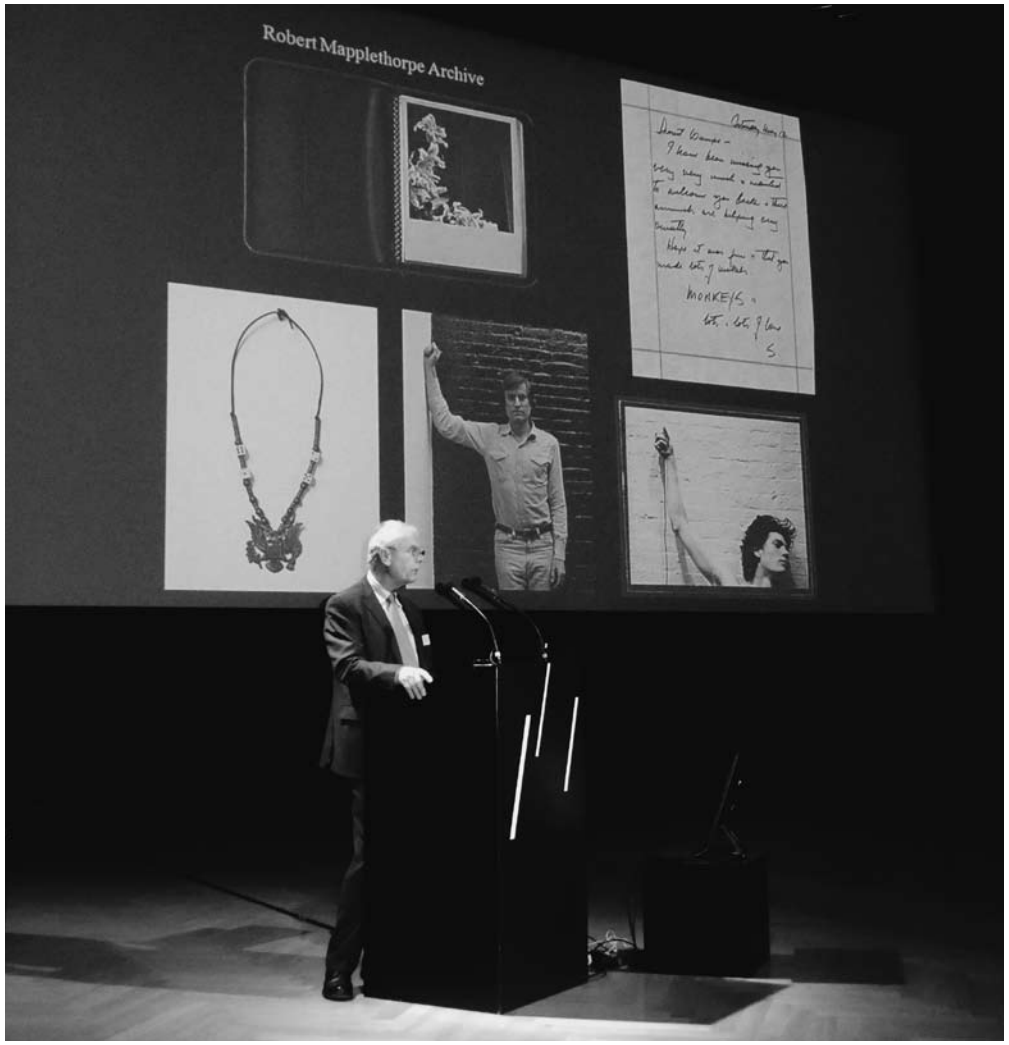
Literatur (Auswahl)

Martin Wedl, Volker Kaukoreit (Hrsg.): 15× Koop-Litera. Begleitbuch zur Veranstaltung „Literatur und ihre Archive – Eine Linzer Lesenacht". Linz: StifterHaus 2009.
Sylvia Asmus, Jutta Weber: KOOP-LITERA Deutschland. Netzwerk für Nachlässe. In: Dialog mit Bibliotheken. Band 21, Nr. 1/2009, S. 36–37.
Volker Kaukoreit, Martin Wedl: Von KOOP-LITERA Österreich zu KOOP-LITERA International. Ein Kompetenz-Netzwerk für Nachlässe. In: Archivar, Heft 4/2014, S.372–373.

Anmerkungen

1 Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um eine Audiotranskription. Der Vortrag wurde in freier Rede gehalten, der Text nachträglich gestrafft und geringfügig aktualisiert.
2 Der Zusammenschluss der österreichischen Literaturarchive agierte zunächst als Arbeitsgemeinschaft. Diese suchte sich in der Folge mit ihrem Selbstverständnis als Kooperatonsinitiative das Label KOOP-LITERA aus, das sie beibehielt, als schon längst nicht mehr ausschließlich Literaturarchive partizipierten.
3 Vgl. http://www.univie.ac.at/voeb/kommissionen/nachlassbearbeitung/ (Stand Juli 2018).
4 Vgl. https://www.onb.ac.at/koop-litera/liste/ (Stand Juli 2018).
5 Vgl. https://www.onb.ac.at/koop-litera/ (Stand Juli 2018).
6 Vgl. https://www.onb.ac.at/koop-litera/datenpools/ (Stand Juli 2018).
7 Vgl. http://opac.obvsg.at/nlv (Stand Juli 2018). – Dieses Nachlassverzeichnis, das über 6.400 Bestände nachweist und in dem man auch gezielt nach „Kunst" suchen kann, konnte übrigens nur mit reger Unterstützung der KOOP-LITERA-Community realisiert werden.
8 Nachlassmaterialien, die genuin und ausschließlich in digitaler Form vorliegen.
9 Vgl. http://cerl.epc.ub.uu.se/sportal/ (Stand Juli 2018).

Edith Oellers-Teuber, Porträtfoto um 1960.
Fotograf unbekannt. NL Edith Oellers-Teuber, RAK



Thomas Gaehtgens, Direktor des Getty Research Centers, Los Angeles, USA. Foto Milan Chlumsky

Das Getty Research Institute

Thomas Gaehtgens
Getty Research Institute, Los Angeles, USA

Herzlichen Dank, für die freundliche Einführung, herzlichen Dank, Herr Schütz für die Einladung. Am Ende des Tages wird sich manches wiederholen, aber ich glaube, es wird sich auch zeigen, wie gut es ist, dass wir diese Tagung machen. Herr Schütz, es ist ein Kompliment an Sie, denn es zeigt sich vor allen Dingen, dass es eine Menge Gesprächsmöglichkeiten zwischen diesen Instituten gibt. Wie Sie sehen werden, machen wir alles ganz anders und manches ist dann ziemlich ähnlich, aber es ist auch vieles ein bisschen anders.
Die Nachlässe von Künstlern, aber auch von Kuratoren, Kunstkritikern, Galeristen sind wichtige Quellen für die kunsthistorische Forschung. Sie bilden daher einen zentralen Sammlungsschwerpunkt des Getty Research Institute. Das GRI wie wir abgekürzt sagen, ist eines der vier Programme des Getty Trusts und neben dem Getty Conservation Institute, der Getty Foundation und dem Getty Museum auf dem Main Campus in Brentwood in Los Angeles gelegen. Als kunsthistorisches Forschungsinstitut verfügt das Research Institute nicht nur über eine umfangreiche Bibliothek, es hat zudem ein Scholar Programm, ein Programm, in dessen Rahmen jedes Jahr eine Gruppe von 50 bis 60 Forschern ausgewählt wird, zu einem bestimmten jährlich neu formulierten Thema in Los Angeles zusammenzukommen. Die meisten dieser Scholars nutzen während ihres Aufenthaltes drei, sechs oder neun Monate die Sammlungen des Getty Research Institutes. Sowohl die Bibliothek, die mit über eine Millionen Büchern eine der umfangreichsten kunsthistorischen Bibliotheken der Welt ist, als auch unsere Special Collections. Ich will hier nicht ausführlicher auf die weiteren Departments des Getty Research Institute eingehen, über die sie alles auf unserer Website finden können.

Die Special Collections setzen sich aus einzigartigem Material zusammen, wie seltene Bücher vom 16. Jahrhundert an, Druckgrafiken, Zeichnungen, Architekturmodelle, Skizzenbücher und eben Archive, von denen wir über 22000 lfeet, also knapp 8 km, verfügen. Wir haben etwas über 2000 Nachlässe, aber nicht nur von Künstlern. Einen Schwerpunkt darin bilden Künstlernachlässe, auf die ich mich heute konzentrieren werde. Zunächst ein Wort zur Klärung: Wir haben also Archive von Künstlern, Architekten, Kunstkritikern, Kunsthändlern, Versteigerungshäusern, Kunsthistorikern – international. Und ein Wort zur Klärung der Begriffe. Wenn ich von Nachlass oder Archiv rede, meine ich den schriftlichen, nicht etwa den künstlerischen Nachlass, etwa Gemälde oder Skulpturen. In unseren Archiven befinden sich aber auch Zeichnungen, Skizzenbücher oder Negative und Polaroids bei Fotografen, wie Sie gleich sehen werden.
Das Getty Research Institute sammelt den für die Forschung wichtigen schriftlichen Nachlass, nicht die Kunstwerke selbst. Keine Frage, die Begriffe sind hier unscharf, auch ist eine Besonderheit unseres Sammelgebietes oder unserer Sammelgebiete, dass wir Architekturmodelle aufnehmen, wenn sie wie eine Zeichnung, aber auch nur dann, den architektonischen Gestaltungsprozess repräsentieren.

Unsere Sammlungspolitik unterscheidet sich daher von den Initiativen in den deutschen Bundesländern, die ganze Künstlernachlässe betreuen. Wir sind daher am ehesten mit dem Literaturarchiv in Marbach zu vergleichen. Aber auch nur in gewisser Hinsicht, denn unser Archiv erweitert die Bibliothek. Wir sammeln und erhalten die Quellen, die für die Forschung in der Zukunft unerlässlich sind.

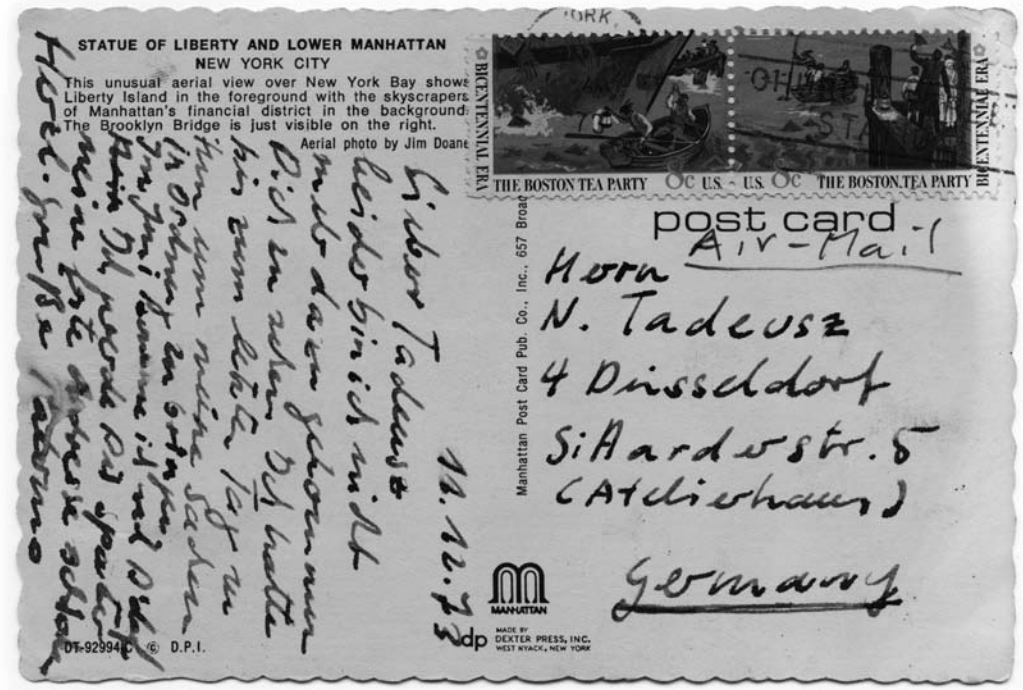
Was findet sich in unseren Lagern: Hier im Bild finden Sie eine Liste, welche allerdings auch nur eine Auswahl der Archive in unserem Besitz darstellt. Unter den Künstlerarchiven des Getty Research Institute sind die Nachlässe sowohl bildender Künstler oder Kunsttheoretiker, wie Marinetti, Kaprow, Szeemann, Sam Francis, aber auch einflussreicher Fotografen wie Mapplethorpe, Balz oder auch Julius Shulman zu finden. Ein besonderer Schwerpunkt sind die Archive oder Teilarchive von Architekten wie Pierre Koenig, Peter Eisenman, John Lautner, Bernard Rudofsky, Coop Himmelblau, Rossi, Meier, Libeskind und vielen anderen, in denen sich oft neben Skizzen, Korrespondenzen und Geschäftspapieren die schönsten Modelle befinden. Da es sich beim Research Institute um ein verhältnismäßig junges Institut handelt, dessen Sammlungstätigkeit gerade erst einmal bis in die frühen 1980er Jahre zurückreicht, liegt der Schwerpunkt des Archivmaterials auf dem 20. und 21. Jahrhundert. Wir haben aber auch umfangreiche Archive aus den früheren Jahrhunderten, selten allerdings ganze Künstlernachlässe. Geographisch gesehen sind es dabei die USA und insbesondere Kalifornien sowie Südamerika und Europa, welche den Groß-

teil der Bestände stellen. Wir verfolgen allerdings in den letzten Jahren eine mehr internationale, ja globale Ausrichtung, sowohl in den Sammlungen wie auch in unseren Forschungsinitiativen. Wir gehen auch nach China, Japan, Indien, Afrika, usw.

Angefangen hat die Sammlungstätigkeit im Bereich der Künstlernachlässe am Getty Research Institute mit dem Erwerb von Künstlerbriefen und anderen Materialien wie Skizzenbüchern und Notizbüchern. Künstlerbriefe stellen eine einzigartige Ressource für Wissenschaftler dar, da sie Einsicht in die Denkweise eines Künstlers geben. Oft in einer intimeren Form als in Veröffentlichungen oder offiziellen Ansprachen oder Verlautbarungen. Sie vermitteln darüber hinaus die Umstände der Entstehung von Kunstwerken, legen etwa Zeugnis über die Beziehung zu einem Auftraggeber ab. Die Korrespondenzen in den Special Collections gehen zurück bis ins 16. Jahrhundert, mit frühen Exemplaren von Michelangelo, Turner oder Reynolds. Doch sind unsere Bestände besonders stark im 19. und 20. Jahrhundert. Das 19. Jahrhundert ist unter anderem mit Briefen von Delacroix, Monet, Manet, Renoir, Signac und Ensor vertreten. Als Beispiel zeige ich Ihnen hier u.a. einen Briefumschlag von 1891, adressiert an Signacs Freund, den Kritiker Finions, welcher auf der Rückseite eine wunderbare Silhouettenzeichnung des Kritikers trägt.

Die Bestände der Künstlerbriefe aus dem 20. Jahrhundert umfassen Briefe unter vielen anderen von Kollwitz, Klinger, Liebermann, Klee, Max Ernst, Arp, Kandinsky, El Lissitzky, Mendelson, Richter, Rothko, Beuys und vielen anderen. Einige dieser Briefe bezeugen lange Freundschaften und intensive berufliche Verbindungen, wie etwa im Fall der Briefe René Magrittes an Colinet von 1934 bis 1955 – wir haben etwa 250 Briefe von Magritte. Magritte übermittelte seinem Freund immer wieder Ideen für Bilder, die er in ihrem Entwurf mit seinem Briefpartner regelmäßig diskutierte. Hier einen besonders hübscher Brief von Magritte, in dem er seinem Freund erklärt, wie man eigentlich die „bar aux Folies-Bergère" [von Édouard Manet] betrachten müsste, wo man stehen müsste, um das Bild richtig zu verstehen – natürlich auch sehr charakteristisch für Magritte.

Eine wichtige und umfangreiche Sammlung an Briefen existiert von André Marty, einem französischen Verleger und Herausgeber von Druckgrafik und Künstlerbüchern. Die Sammlung umfasst den Zeitraum von 1886 bis 1911 und enthält Briefe von Künstlern wie Vallotton, Pissarro, Monet oder Signac. Die Briefe illustrieren die Spannung und Entwicklung am Schnittpunkt zwischen der neuartigen künstlerischen Ausdrucksform der Jahrhundertwende und der Kommerzialisierung durch die Printproduktion. In einem Brief Monets an Marty etwa äußert sich der Künstler unsicher über sein Vermögen im Medium Lithographie arbeiten zu können. Ein Brief Félix Vallottons hingegen enthüllt Besorgnis darüber, in wie fern der individuelle Künstler Kontrolle über Auflagen seiner graphischen Arbeiten haben könnte. Also eine Sammlung über ein ganz bestimmtes künstlerisches Problem von verschiedenen Künstlern beschrieben. Das ist ein Sammlungsthema, das das Research Institute besonders fasziniert. Besonders in der Zeit vor 1900 sind Briefe und andere Objekte wie Skizzenbücher oft die einzige Primärquelle zum Leben und Schaffen eines Künstlers. Das GRI versucht jedoch das Material über einen Künstler so umfassend wie möglich zu sammeln und zugänglich zu machen. Das sogar, wenn das Material physisch auf unterschiedliche Institute verteilt ist. Dies ist der Fall mit der Korrespondenz des Architekten Erich Mendelsohn und seiner Frau Luise von welcher sich ein Teil im GRI, ein anderer jedoch in der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin befindet. Um die Forschung zu Mendelsohn zu fördern, haben beide Institute ein Projekt entwickelt, die Briefe in den jeweiligen Beständen zu digitalisieren, zu transkribieren und

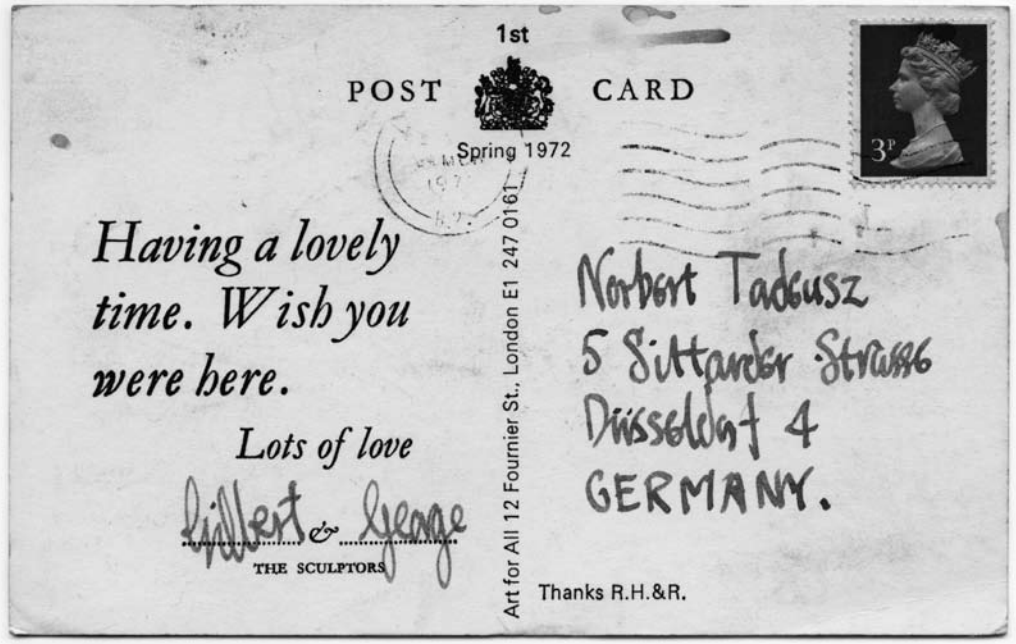


Blinky Palermo an Norbert Tadeusz, 1973. Palermo ließ sich im Dezember 1973 für fast drei Jahre in New York nieder. Gleich nach seiner Ankunft meldete er sich bei Tadeusz. NL Norbert Tadeusz, RAK

in einer Art „Digital Cabinet" auf einer allgemein zugänglichen Seite online zusammen zu bringen. Bislang wurden über 11000 Seiten bearbeitet – man muss dazu wissen, wenn Mendelson nicht zu Hause war, hat er etwa vier bis fünf Briefe an seine Frau pro Tag geschrieben und sie auch an ihn. Also es gibt ziemlich viele. Sie geben uns einen vollständigen Einblick in das berufliche und private Leben des Paares, unter anderem während ihrer Flucht aus Deutschland 1933.

Im Idealfall versuchen wir vollständige Archive zu erwerben oder als Schenkung zu erhalten und der Forschung zugänglich zu machen, was eines der Hauptkriterien beim Ankauf bildet. Immer mehr Künstlerarchive werden auseinandergerissen oder im Falle besonders erfolgreicher oder einflussreicher Künstler auch ausgeweidet. Briefe, Zeichnungen oder anderes visuell attraktives Material daraus verkauft. Dies erschwert die wissenschaftliche Aufarbeitung und auch umfassende Erforschung eines Künstlers. Solches Zerfleddern von Nachlässen entspricht den Raubgrabungen in der Archäologie!

Wir sammeln Künstlernachlässe aus allen Epochen und allen Kulturen. Die meisten Nachlässe erhalten wir als Stiftung. Bei der Annahme oder dem Ankauf eines Nachlasses müssen einige Gesichtspunkte erfüllt werden, mit denen wir unsere Erwerbungspolitik definiert haben: Wir prüfen erstens, inwiefern der Nachlass Forschungspotenzial enthält. Sie können sich vorstellen, wie schwierig das zu definieren ist. Zweitens, auf welche Weise er eine Ergänzung zu unseren bereits vorhandenen Beständen darstellt. Drittens, ob der Nachlass vollständig ist. Viertens, ob wir die Rechte zur Nutzung und Reproduktion erhalten. Fünftens, ob Res-



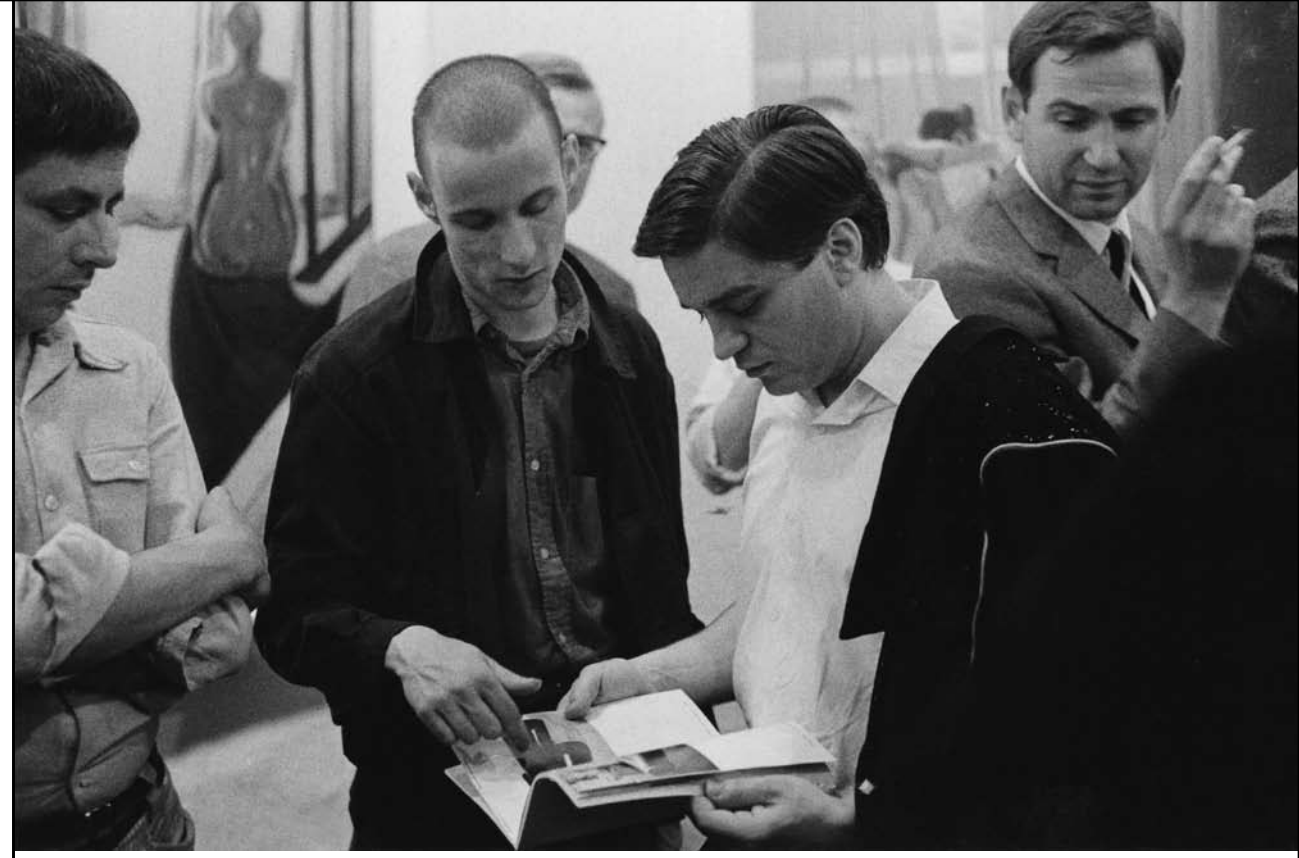
„Gentlemen…", Gilbert & George an Norbert Tadeusz, 1972. NL Norbert Tadeusz, RAK

taurierungsmaßnahmen erforderlich sind, und sechstens, wenn wir ankaufen, ob der ausgehandelte Preis dem Marktwert entspricht. Die Annahme eines Nachlasses erfolgt nach einem sehr langen Evaluierungsprozess, der in einer Art Seminar endet, in dem der wissenschaftliche Stab des Research Institutes alle diese Fragen mit großer Ausführlichkeit gelegentlich über Stunden hinweg und gelegentlich sehr kontrovers diskutiert. Wir haben neulich den Nachlass von Otto Muehl erworben. Sie können sich vorstellen, wie kontrovers die Diskussion war. Bei der Diskussion über den Forschungswert des Archivs wird berücksichtigt, welche Forschungsmöglichkeiten sich durch Überschneidungen mit anderen Beständen in den Special Collections und unserer Bibliothek bei uns und auch in anderen Institutionen ergeben. So sind in den Sammlungen des Research Institutes keineswegs lediglich die Archive wichtiger Künstler oder Fotografen, wie etwa Shulman, von dem wir den ganzen Nachlass von Tausenden Fotografien besitzen, Architekten oder Musiker vertreten. Diese Bestände werden ergänzt durch Archive, welche Aufschluss über Rezeption, Marktwert oder künstlerische Entwicklung geben, wie etwa die von Kuratoren, wie Marshall Tucker, Harald Szeemann oder Kirk Arnold oder Kritikern wie Lawrence Alloway, Clement Greenberg, Harald Rosenberg oder Ada Louise Huxtable. Wir besitzen auch Nachlässe von Sammlern wie Fritz Panzer, Gene Brown oder von Galerien, wie die Galerie Schmela, die Margo Leavin Gallery oder die Dokumente der Knoedler Gallery.
Der Knoedler Nachlass enthält eine Vielzahl an Künstlerbriefen etwa von Bugarro, Corot, Monet, Cézanne. Dieser vollständige Nachlass erweist sich insbesondere in Verbindung mit dem Getty Provenance Index als eine einzigartige Quelle für Forschung über Kunstmarktbewegungen, Geschmacksgeschichte, Sammlertätigkeit, Provenienz und Mäzenatentum auf dem internationalen und vor allem

auch auf dem amerikanischen Kunstmarkt des späten 19. und des 20. Jahrhunderts. Einen der umfangreichsten Nachlässe, den wir vor einigen Jahren erworben haben, ist das Archiv von Harald Szeemann, dessen Katalogisierung wir bereits weitgehend abgeschlossen haben. Auch in diesem Archiv befindet sich natürlich eine Vielzahl von Korrespondenzen mit Künstlern, Kritikern und Museumskuratoren von außerordentlichem Quellenwert. Ich kann auch hier nur Beispiele geben wie etwa die Korrespondenz von Tinguely, Niki de Saint Phalle oder von Chisto an Szeemann, in welcher er Anweisungen zur Verpackung der Kunsthalle Bern skizziert, aber auch Serras Vorstellungen zu seinem Beitrag zur documenta 5. Die Künstlerbriefe im Archiv Szeemann wären einen eigenen Vortrag wert.

Das Getty Research Institute befindet sich in der privilegierten Situation, die räumlichen und logistischen Voraussetzungen sowie die Expertise von Fachleuten zu haben, um Künstlernachlässe in ihrer Gesamtheit aufzunehmen, professionell zu katalogisieren, bei Bedarf auf Anfrage zu digitalisieren und zugänglich zu machen. Der Ankauf eines Archivs, seine Einspeisung in den Katalog der Special Collections des Getty Research Institutes und seine Öffnung für die Forschung, sind ein aufwändiger und langwieriger Prozess. So werden alle Elemente eines Nachlasses zunächst erfasst, katalogisiert und in spezielle Archivboxen chronologisch und thematisch einsortiert. Parallel dazu wird eine sogenannte "Finding Aid" erstellt. Diese Finding Aid, welche online im Suchsystem der Bibliothek für jeden zugänglich ist, listet alle Dokumente eines Archiv komplett mit Nummer der Box und des Ordners auf, in welchen sie sich befinden. So kann der Forscher gezielt die Boxen, welche von Interesse für seine Arbeit sind, bestellen und im Readingroom der Special Collections einsehen oder er kann online bei uns anfragen, ob bestimmte Korrespondenzen digitalisiert sind und ihm zugesandt werden können. Ein wichtiger Punkt in der Verarbeitung von Archiven ist die Digitalisierung von Material. Das Getty Research Institute versucht der Forschung so viel Material wie möglich digital zur Verfügung zu stellen, um den Zugriff zu erleichtern. Dabei stellt sich jedoch häufig das Problem des Copyrights, das nicht immer mit dem Ankauf des Nachlasses an das Institut übergeht, sondern bis 70 Jahre nach dem Tod des Künstlers bei den Estate Holders verbleibt.

Aus den Nachlässen von Künstlern, Fotografen und Architekten, welche sich im Getty Research Institute befinden, entwickeln wir oft in Kooperation mit anderen Instituten und Wissenschaftlern weltweit langjährige Forschungs- und Ausstellungsprojekte, Workshops und Publikationen, in welchen wir in der Forschung oder dem Ausstellungswesen neue Themen beleuchten, welche sich häufig aus dem Kontext eines Archivs mit verwandten Material entweder bei uns, im GRI oder einem Partnerinstitut ergeben. Die Ausstellung Allan Kaprows „Art as Life", zum Beispiel, mit Stationen u.a. im Haus der Kunst in München, dem Van Abbemuseum in Eindhoven, dem Museo d'Arte Contemporanea in Genua, enthielt umfangreiches und davor noch nie gezeigtes Material aus dem Nachlass des Künstlers, der sich im Getty Research Institute befindet. Wir erhielten das Archiv 1998 direkt vom Künstler. Das ist natürlich ein idealer Fall. Bei solchen Gelegenheiten suchen wir den Künstler auch direkt in die Ordnung des Archivs und die Legacy seines Lebenswerkes einzubeziehen. Insbesondere durch ein Programm von Oral History. Diese Aufnahmen und die entsprechenden Abschriften, werden dem Archiv dann hinzugefügt. Das Archiv von Kaprow, bestehend aus 120 Boxen und 16 sogenannter „Flatfiles" enthält u.a. Skizzenbücher, Korrespondenzen, persönliche und projektbezogene Notizen, Filme und Audioaufzeichnungen. Einige der faszinierendsten Elemente des Archivs hat das Research Institute in einem Buch im Zusammenhang



Blinky Palermo und Norbert Tadeusz während der Eröffnung einer Ausstellung mit Arbeiten von Norbert Tadeusz in der Galerie Gunnar, Düsseldorf 1966. Foto: Werner Raeune. NL Norbert Tadeusz, RAK

mit der Ausstellung publiziert. Als die Ausstellung 2008 das Museum of Contemporary Art in Los Angeles erreichte, initiierte das GRI außerdem eine Kooperation mit dem Los Angeles County Museum of Art und dem Museum of Contemporary Art, um Kaprows Happening „Fluids" erstmals seit 1967 neu zu interpretieren. Das Institut beauftragte die Künstlergruppe Los Angeles Art Girls mit dem Projekt „Overflow", welches zugleich als Hommage wie auch als Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Themen wie Umweltschutz und Künstlerinnenkonzepten wie Partizipationen diente. Wir haben also ein Projekt von Kaprow wieder errichtet.

Ein anderer interessanter Fall ist der kalifornische Künstler George Herms. Sein Archiv, das für die Geschichte der amerikanischen und besonders der kalifornische Assemblage und Konzeptkunst von großer Bedeutung ist, kam in 300 Orangenkisten bei uns an. Das Archiv stellte sich als ein totales Chaos heraus, das zudem erst einmal gesäubert werden musste. Briefe, Zeichnungen, Korrespondenzen, Gedichte waren mehr oder weniger ohne zeitliche Ordnung oder inhaltliche Systematik in die Kisten hineingeworfen worden. Wir haben George Herms dann für ein Jahr an das GRI eingeladen, und er hat mit einem Research Assistent Blatt für Blatt sortiert und die oft nicht datierten Papiere in eine Ordnung gebracht. Die Gespräche haben mit einem Recorder stattgefunden. Das Archiv ist dadurch eine einmalige Fundgrube für Informationen über die kalifornische Kunst geworden. Es hat intensiv für die Ausstellung „Crosscurrents in L.A. Painting and Sculpture, 1950–1970", die wir im Rahmen der Forschungsinitiative „Pacific Standard Time"

im Jahre 2012 veranstaltet haben, gedient. Sie können sich nicht vorstellen, wie glücklich George Herms ist, dass jetzt sein Nachlass geordnet ist. Er kommt immer wieder zu uns und bedankt sich dafür.

Yvonne Rainer, „Dances and Films", war 2014 eine monographische Ausstellung im Research Institute über eine der wichtigsten Performance Künstlerinnen und Choreographinnen des letzten Jahrhunderts. Wir konnten die Ausstellung im Kunsthaus Bregenz und im Museum Ludwig Köln zeigen. Das mit ihr verbundene Research Projekt war nur auszuführen, weil wir das Archiv der Künstlerin in unseren Special Collections bewahren. Anhand einer Auswahl von Fotografien, Tagebüchern, Notizen sowie Filmaufzeichnungen gab die Ausstellung einen Überblick über Rainers wichtigsten Tanz- und Performancearbeiten. Auch in diesem Fall war die Zusammenarbeit mit Yvonne Rainer von großer Bedeutung. Sie begleitete unser Projekt Schritt für Schritt, trat sogar in der Ausstellung nochmals als Tänzerin auf und erklärte die Zusammenhänge zu früheren Veranstaltungen.

Die Zusammenarbeit mit den Künstlern selbst ist natürlich die ideale Form, ein Archiv aufzubauen. Diese Chance haben wir auch mit Ed Ruscha. Ed's Archiv der „Streets of Los Angeles" ist ein weiteres Beispiel für die Aufnahme, Katalogisierung und Auswertung eines Nachlasses in enger Abstimmung mit dem Künstler. „Streets of Los Angeles" enthält eine Million Bilder, Hunderte von Contact Sheets, Notizbücher und das gesamte Produktionsarchiv von Ruschas berühmter Reihe „Every Building on the Sunset Strip". Das Archiv zeigt das systematische Vorgehen des Künstlers bei seinem Vorhaben, die Straßen und die Architektur der Stadt mit seiner Kamera einzufangen. Ein mehrjähriges Forschungsprojekt untersucht und interpretiert das bislang weitgehend unbekannte Material durch eine Ausstellung, Workshops und eine Publikation. Besonders wichtig ist auch die groß angelegte Digitalisierungsinitiative mit welcher das Material der Forschung zugänglich gemacht wird. Die bereits seit längerer Zeit im Getty Research Institute befindliche Serie von Künstlerbüchern Ruschas und die einzig bekannte, vollständige Auflage des vom Künstler edierten Journals „Orb" ergänzen das Archiv und führen zu neuen Fragestellungen und Einsichten in die Erforschung eines der wichtigsten zeitgenössischen Künstlers.

Eines der jüngsten Beispiele an Projekten, welches aus den in den Special Collections befindlichen Nachlässen entwickelt wurde, beschäftigt sich mit dem Nachlass von Robert Mapplethorpe. Die Fotografien haben das Getty Museum und das Los Angeles County Museum of Art im Jahr 2011 gemeinsam erworben und das GRI erhielt von der Mapplethorpe Foundation das persönliche Archiv von Mapplethorpe als Stiftung. Es enthält Zeichnungen, handbemalte Collagen, Assemblagen, Schmuck, Interviews, Portfolios, Polaroids und auch Vintage Prints. Das Archiv ergänzt die im Getty Museum vorhandene Sammlung an Mapplethorpe Fotografien und war natürlich einer der wichtigsten Quellen für die Vorbereitungen der umfangreichen Retrospektiven, die derzeit am Getty Museum und am LAGMA [Lake Arrowhead Gallery and Museum of Art] zu sehen sind. Ohne das Archiv hätten die beiden aus diesem Anlass gemachten Publikationen über sein fotografisches Werk und über sein Archiv natürlich nicht erstellt werden können.
Patti Smith hat uns bei den Vorbereitungen immer geholfen und kam regelmäßig zu Besprechungen – übrigens auch an diesem Wochenende. Am Getty Research Institute steht das Archiv im Dialog mit dem Nachlass von Sam Wagstaff, dem bekannten Kurator, Sammler und Mentor von Robert Mapplethorpe. Eine Ausstellung mit einer Auswahl von Meisterwerken der fotografischen Sammlung Wagstaffs ist für die Dauer der Mapplethorpe-Ausstellung ebenfalls am Getty Museum zu sehen. Sie sehen, Museum und Research Institut arbeiten zusammen und wir suchen Archive, die sich ergänzen, auf denen wir dann Research-Projekts aufbauen können.

Eine ganz besondere Herausforderung stellen die Archive von Künstlern dar, die mit neuen Medien und Technologien arbeiten. Das GRI besitzt mittlerweile vor allem nach dem jüngsten Erwerb des Archivs des New Yorker Performancezentrums „The Kitchen" vor einem Jahr die umfangreichste Videothek in den Vereinigten Staaten. Der Erhalt dieser Sammlung erfordert besondere, ziemlich umfangreiche und kostspielige Maßnahmen. Die Bearbeitung der Videos durch Forscher ist oft gar nicht mehr möglich, da die technischen Voraussetzungen kaum noch vorhanden sind. Ferner stellt die Frage nach dem Erhalt dieser Werke eine Institution vor große Herausforderungen, da nur Code Storage hoffentlich die ausreichende Konservierung gewährleistet. Wir digitalisieren daher unsere gesamte Videothek. Wir führen ein umfangreiches, auch an Forschung außerordentlich elaboriertes Programm durch, um diese Videos zu restaurieren und zu digitalisieren. Um dieses überhaupt zu ermöglichen, benötigt man allerdings die technischen Ausstattung, die die Künstler benutzt haben. Glücklicherweise lassen sich diese immer wieder mit Hilfe von eBay und Amazon finden. Wir nutzen diese Initiativen aber auch zur wissenschaftlichen und kunsthistorischen Bearbeitung der Archive. Eine umfangreiche Ausstellung über Video Art in Kalifornien mit Begleitpublikation durch unser Getty Research Journal sind das Resultat dieser Forschungen, mit denen wir zeigen wollen, das der Besitz dieser Archive eine große Verantwortung bedeutet.

Wie mit allen seinen Beständen verfolgt das Getty Research Institute auch mit seiner Sammlung an Künstlernachlässen die Absicht wichtige Ressourcen für die kunstgeschichtliche Forschung zusammen zu tragen und sie der Forschung zugänglich zu machen. Künstlerarchive sind mit Sicherheit eine einzigartige Quelle, da sie unmittelbaren Einblick, nicht nur in die künstlerischen Ideen und den Schaffensprozess geben, sondern zugleich die Persönlichkeit des Künstlers begreifbar machen. Künstlerarchive sind unverzichtbare Quellen für die Forschung. Ihre Bewahrung stellt alle Institutionen, die sich damit beschäftigen, in denen diese Quellen betreut werden, vor große Herausforderungen. Diesen müssen wir uns aber stellen, sonst wird ein erheblicher Teil unseres Wissens über die künstlerische Kreativität unserer Kultur verloren gehen. Archive zu sammeln und zu bewahren ist gut, aber nicht genug. Sie zugänglich zu machen, lebendig zu erhalten und zu erforschen, ist die eigentliche verantwortliche Aufgabe mit der wir konfrontiert sind. Es ist aber auch diese Aufgabe, die dem Forscher am meisten Spaß bietet. Herzlichen Dank.

Der Nachlass Alberto Moretti / Galleria Schema in Carmignano (Prato, Toskana) – eine Fallstudie

Desdemona Ventroni
IMT Institute for Advanced Studies, Lucca, Italien

Das Alberto Moretti Archiv / Galleria Schema[1]

Dieser Vortrag nimmt den Umgang mit Künstlerarchiven in der italienischen Toskana in den Blick und basiert auf der von mir 2010 im IMT vorgelegten Doktorarbeit über Technologien und Management künstlerischen Erbes, einer Fallstudie über den Nachlass des toskanischen Künstlers Alberto Moretti (1922–2012) und der *Galleria Schema*, die Moretti selbst gegründet und zusammen mit seinem engen Mitarbeiter Raul Dominguez von 1972 bis 1994 geleitet hatte.

Der Nachlass besteht eigentlich aus zwei Beständen (dem des Künstlers und dem der Galerie), die beide sowohl Dokumente als auch Kunstwerke enthalten und durch die Künstlerpersönlichkeit Morettis und seine künstlerische Vielseitigkeit deutlich in Bezug zueinander stehen. Das reicht von abstrakt-geometrischen und informellen Gemälden bis hin zu Konzeptstudien. Im Laufe ihrer künstlerischen Aktivitäten, die mit der Ausstellung der radikalen Architekten des *Superstudio* begannen, organisierte die *Galleria Schema* zahlreiche Ausstellungen berühmter Künstlerinnen und Künstler der internationalen Neo-Avantgarde: Art & Language, Vito Acconci, Mel Bochner, Terry Fox, Joan Jonas, Urs Lüthi, Dorothea Rockburne, um nur einige zu nennen. Darunter waren auch deutsche Künstlerinnen und Künstler, die Gäste der Villa Romana in Florenz (der 1905 gegründeten Künstlerresidenz) waren: darunter Dorothee von Windheim, Anna Oppermann und Deva Wolfram (eine Künstlerin aus Bonn). Die nur zum Teil inventarisierten Werke und Dokumente in den beiden Nachlässen Morettis und der *Galleria Schema* umfassen Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen, Installationen, Filme, Photographien, Künstlergaben und Kunst-Multiples sowie zahlreiche Dokumentation der von Moretti und der *Galleria Schema* organisierten Ausstellungen; außerdem noch Materialien der Galerie wie Einladungen, Poster, Publikationen, Schriftwechsel, Designzeichnungen, Photodokumentationen, Tonaufnahmen und eine umfassende Bibliothek. Insgesamt vermitteln die Bestände ein breites Panorama aus Italien und dem Ausland für die Zeit zwischen den 1940er Jahren bis ins erste Jahrzehnt des 21. Jahrhundert.

Seit 1994 befinden sich diese Nachlässe in Morettis Atelier in seinem Haus in Carmignano (25 km außerhalb von Florenz), in seiner Heimatstadt, wohin er nach der Schließung der Galerie zurückkehrte, um dort weiter zu arbeiten. Hier verfolgte er die Idee, eine Stiftung mit seinem Namen zu gründen. 2003 begannen die Region Toskana, die Gemeinde Carmignano und die Provinz Prato – gemeinsam mit dem *Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci* (Zentrum Luigi Pecci für zeitgenössische Kunst) mit dem Projekt *Cantiere d'Arte Alberto Moretti* (Kunstbaustelle Alberto Moretti); sie förderten bis 2008 eine Reihe von Ausstellungen in Zusammenarbeit mit dem Archiv Alberto Moretti / Galleria Schema, um so die Aktivitäten der *Galleria Schema* fortzusetzen und die verschiedenen Schaffensperioden Morettis zu dokumentieren. Ausgehend von diesen Ereignissen, deckten meine Studien auf der Grundlage des Archivmaterials einen signifikanten Teil der Geschichte der *Galleria Schema* ab, wobei ich auch die potentielle Rolle der Moretti-Stiftung für die Region Toskana untersuchte.

Die Rolle des Pecci-Zentrums in Prato

Morettis Vorhaben, in Carmignano eine Stiftung zu gründen, ging auf den Anfang der 1990er Jahre zurück; seinerzeit gab es schon andere bedeutende Stiftungen in Italien mit Kollektionen von Werken und Dokumentationen, die sich der Bewahrung und Stärkung der Wirkung zeitgenössischer Künstler und Künstlerinnen widmeten, wie beispielsweise die in Città di Castello (Umbrien) gegründete Stiftung Alberto Burri und die Stiftung Lucio Fontana in Mailand. Auch in der Toskana gab es seit den 1980er Jahren Stiftungen; z. B. die des Malers Primo Conti in Fiesole bei Florenz und die des Bildhauers Marino Marini in seiner Heimatstadt Pistoia.

Ebenfalls in der Toskana wurde 1988 in Prato das *Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci*[2] (Zentrum für zeitgenössische Kunst Luigi Pecci) gegründet; dazu gehörte auch das *CID / Centro di Informazione e Documentazione sulle Arti Visive* (Informations- und Dokumentationszentrum für visuelle Kunst), das 1985 von der Stadt Prato als Experimentalprojekt für die Dokumentation zeitgenössischer Kunst gegründet wurde. Dieses erste Archiv war sozusagen der Brennpunkt des Kulturprojekts des *Centro Pecci* und diente fortan als Modell dank der computergestützten Verwaltung seines Archivmaterials, das im wesentlichen vom Kulturamt der Stadt Prato in den 1980er Jahren zusammengetragen bzw. erworben worden war. Hierzu gehörten: der *Fondo Centro Di*, der Fundus des Herausgebers zeitgenössischer Kunst Ferruccio Marchi, der mit seinen Katalogen bedeutende internationale Ausstellungen dokumentiert hatte, wie z. B. die Ausstellung *Italy the New Domestic Landscape* (hrsg. von Emilio Ambasz, MoMA, New York, 1972) und *Identité italienne* (hrsg. von Germano Celant, Centre Georges Pompidou, Paris 1981). Heute besitzt die Bibliothek des CID über 60.000 Bände und einen beeindruckenden Fundus an Unterlagen zur zeitgenössischen Kunst und Architektur, die im Laufe der Zeit vor allem mit Hilfe von Schenkungen von Kunstkritikern und Galeristen und Dank eines Netzwerks zusammengetragen werden konnten; dieses Netzwerk wurde vom CID mit Privatsammlern, Galerien, Kunstmessen und anderen bedeutenden italienischen und internationalen Museen aufgebaut, von denen viele ihrerseits über bedeutende Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern mit deren Kunstwerken und entsprechenden Dokumentationen verfügen. Dazu gehören: die historischen italienischen Einrichtungen wie die *Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma* (Nationalgalerie für moderne Kunst) in Rom (GNAM), die *Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea in Turin* (Stadtgalerie für moderne und zeitgenössische Kunst) in Turin (GAM), das *Museo d'arte Moderna e Contemporanea of Trento and Rovereto* (Museum für moderne Kunst von Trient und Rovereto (MART) und das CSAC – *Centro Studi e Archivio della Comunicazione* (Zentrum für kommunikative Studien und Archive) in Parma als Forschungszentrum der Universität Parma.

Ab 1998 begann das *Centro Pecci*, seine eigene Kunstsammlung aufzubauen; mittlerweile besitzt es heute mehr als 1.000 Kunstwerke von über 300 italienischen und internationalen Künstlerinnen und Künstlern, u. a. auch von Alberto Moretti. 2010 beauftragte die Region Toskana das *Centro Pecci* mit der Koordinierung eines Netzwerks für zeitgenössische Kunst; es soll die vorhandenen Künstlernachlässe erfassen und fördern und die zeitgenössische Kunst in der Region und darüber hinaus fördern und verbreiten. Dazu gehören auch der Ankauf und die Neuorganisation der Kunstwerke und Dokumente des Florentiner Künstlers Mario Mariotti (aktiv in der toskanischen Kunstszene zwischen 1970 und den frühen 1990er Jahren; er hatte auch mehrfach in der *Galleria Schema* ausgestellt), des Architekten Leonardo Savioli und seiner Gattin, der Künstlerin Flora Wiechmann, die Erforschung und der Erwerb von Werken des Florentiner Künstlers Paolo Scheggi (Vertreter der sogenannten italienischen und europäischen „Neuen Trends") und der radikalen Künstler und Architekten des *Superstudio* Gianni Pettena und Lapo Binazzi / UFO (die alle genau wie Mariotti in der *Galleria Schema* mitgearbeitet hatten).

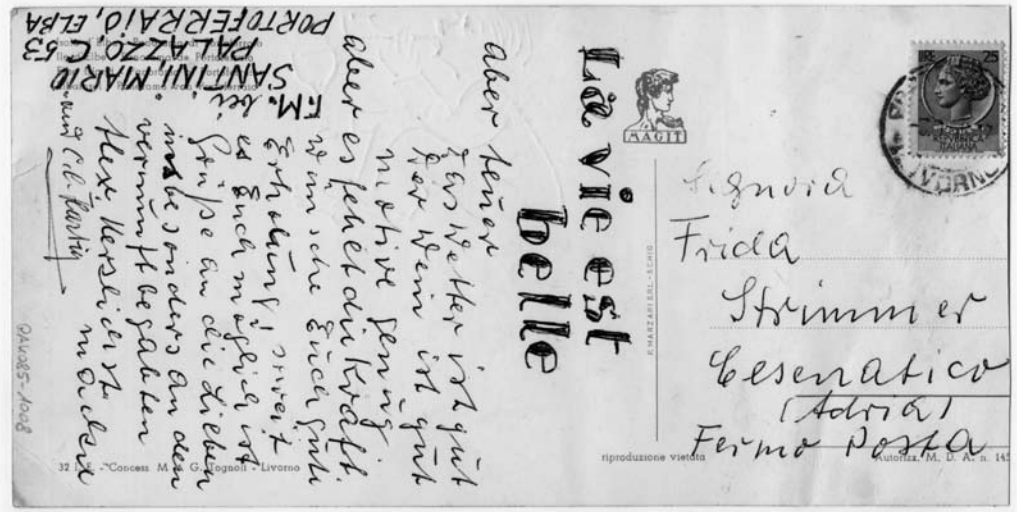
Das *Centro Pecci* veranstaltete Ausstellungen dieser Künstlerinnen und Künstler, die es auch in entsprechenden Veröffentlichungen dokumentierte, die der Forschung und Verbreitung gesammelter Erfahrungen dienten.

Die Situation in der Toskana: ein Erfolgsbeispiel

In den letzten Jahren stiegen das Interesse in Italien an Archiven zeitgenössischer Kunst und die Anerkennung der Bedeutung dieses Erbes für die Geschichts- und Kunstforschung. In der Toskana gilt das nicht nur für das *Centro Pecci*, sondern auch für die Rolle der Universitäten und Forschungszentren, die durch die Förderung spezifischer Forschung zu Künstlernachlässen (besonders zu Künstlerinnen und Künstlern und Ausstellungsorten) dazu beigetragen haben, bedeutende Kunstwerke und Persönlichkeiten der regionalen und nationalen Kunstgeschichte wiederzuentdecken, von denen bisher nur recht wenig bekannt war. Junge Studenten und Studentinnen und Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler wie ich beschäftigen sich mit den Nachlässen zeitgenössischer Kunst in der Toskana, engagieren sich für die Erforschung zeitgenössischer Kunst und die in Florenz von dem Verein *Senzacornice* organisierten Workshops. Sie beteiligten sich auch 2015 an dem Projekt *A city in perspective. Art in Florence between recent past and next future* (Perspektive Florenz. Kunst in Florenz zwischen jüngster Vergangenheit und naher Zukunft). Für die Künstlernachlässe in der Toskana spielt auch das Staatsarchiv von Florenz eine herausragende Rolle; denn es gründete Ende der 1990er Jahre eine Abteilung für zeitgenössische Architektur, Kunst und Kulturen; dort befindet sich seit 2003 der Künstlernachlass der Künstlerin und Galeristin Fiamma Vigo (mit der Moretti gemeinsam ausstellte und zusammenarbeitete). Und dann sei auch noch die Arbeit des Archivs der Superintendanz der Toskana erwähnt, das 2013 zusammen mit der *Scuola Normale* in Pisa eine Vereinbarung mit der Region Toskana unterzeichnete, um „Künstlernachlässe zu fördern, Archivarbeiten zu koordinieren und ein regionales Portal für Archive in der Toskana einzurichten". In der Zwischenzeit wurde aus dem *Centro Pecci* im Februar 2016 die *Fondazione per le Arti Contemporanee in Toscana* (Stiftung für zeitgenössische Kunst in der Toskana); dadurch festigte es seine Rolle als Referenzzentrum für die Nachlässe zeitgenössischer Kunst in der Toskana. Zusammen mit weiteren Einrichtungen (die ebenfalls Mitglieder der *AMACI - Associazione Musei d'Arte Contemporanea Italiani* (Verband der italienischen Museen für zeitgenössische Kunst) sind, wie z. B. das *Museo del Novecento* in Mailand und die *Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea*[3] in Turin sowie verschiedene Künstlernachlässe (z. B. die von Filippo De Pisis, Pinot Gallizio und Michelangelo Pistoletto) ist es nun Teil der im Dezember 2016 gegründeten *Associazione Italiana Archivi d'Artista*[4] (Italienischer Verband für Künstlerarchive). Zu den Hauptzielen dieses Verbandes gehört u. a. der Austausch vorbildlicher Berufspraktiken (*good practices*), und er betreibt eigene Forschungen und Studien zur „Bewahrung bestehender und Förderung neuer Künstlernachlässe unter Berücksichtigung der Schwierigkeiten bei der Bewahrung komplexer Kunstpraktiken in der zeitgenössischen Kunst". Darüber hinaus wurde 2014 auch das *Comitato Fondazioni Italiane Arte Contemporanea*[5] (Ausschuss der italienischen Stiftungen für zeitgenössische Kunst) gegründet, dem sich alle bedeutenden Stiftungen für zeitgenössische Kunst anschlossen (wie die vorgenannte Stiftung Cittadellarte – Pistoletto Foundation, Biella (TO).

Schlussfolgerungen

Alberto Moretti starb zwar 2012, aber sein Stiftungsprojekt wird von Raul Dominguez in Carmignano fortgeführt, der das Interesse an Morettis Schaffen und den Aktivitäten der *Galleria Schema* weiter lebendig hält und mit den Nachlässen und Aktivitäten des *Spazio d'arte Alberto Moretti / Schema Polis* verbindet. Das ist ein 2008 von der



„La vie est belle aber teuer". Ferdinand Macketanz an seine zukünftige Ehefrau Frida (Lucia) Strimmer, 1958. Ferdinand Macketanz bereiste mit seinen Kollegen Carl Christoph Hartig, Rose-Marie Schnorrenberg und dem Industriellen Walter Maurmann für einen Monat Italien. Maurmann war Mitbegründer des Singener Kunstvereins und ein Förderer von Ferdinand Macketanz. NL Ferdinand Macketanz, RAK

Gemeinde Carmignano eingerichteter Ausstellungsraum, der speziell Alberto Moretti gewidmet ist. Er liegt gleich neben der Kirche San Michele in Carmignano, in der sich die berühmte *Heimsuchung* Pontormos befindet, und unweit des Ateliers und Hauses von Moretti, woher sein Nachlass stammt; und er liegt 15 km vom *Centro Pecci* in Prato entfernt, dem die Kunsthistorikerin und -kritikerin Lara Vinca Masini (eine weitere prominente Persönlichkeit der zeitgenössischen Kunstszene der Toskana, die sehr wichtig für Morettis Arbeiten und die Aktivitäten der *Galleria Schema* war) ihren eigenen Künstlernachlass *post mortem* hinterließ. Die Verbindung und Zusammenarbeit mit Morettis Nachlass, der

Galleria Schema, dem *Centro Pecci* und anderen Künstlerinnen und Künstlern sowie Kunsteinrichtungen in der Toskana, in Italien und weltweit werden entscheidend dazu beitragen, dass die Moretti Stiftung ihre Aufgaben erfolgreich bewältigen und die Bezüge zur Region Toskana festigen wird.

Zur Beantwortung der ersten Frage dieses Symposiums „Wo sollte Kunst aufbewahrt werden?" und angesichts der Entwicklung des Nachlasses von Alberto Moretti und der *Galleria Schema* kann man sagen, dass es in Italien für Nachlässe zeitgenössischer Kunst nicht den einen Ort gibt, sondern eine Vielzahl von Referenzorten: Künstlerstiftungen, Künstlernachlässe, öffentliche und private Einrichtungen, die selbst archivieren und mehr und mehr ermutigt werden, den Dialog miteinander zu pflegen und als Schnittstellen füreinander zu dienen. Angesichts dessen meine ich persönlich, dass Künstlernachlässe (so nah wie möglich) an dem Ort aufbewahrt werden sollten, wo sie entstanden sind bzw. wo sie am besten zum Ausdruck kommen. Es gibt einzelne weit verstreut liegende Stiftungen bzw. Künstlernachlassverwalter, die sich sehr effizient um ihre Nachlässe kümmern; aber für Künstlernachlässe, für die das nicht zutrifft, wäre zu überlegen, sie institutionellen Archiven zuzuführen (wie in der Toskana beispielsweise dem *Centro Pecci* in Prato), um somit zu verhindern, dass sie zerstört oder auseinandergerissen werden. So könnte man sie zugleich hervorragend bewahren und ausstellen und für die Forschung und Lehre Studentinnen und Studenten und Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern zugänglich machen.

Das führt uns zu dem anderen wichtigen Thema: „Wie können Nachlässe zeitgenössischer Kunst, insbesondere Künstlernachlässe in naher Zukunft genutzt werden?" Denn dieses Erbe an Kunstwerken und dazugehörigen Dokumenten wird immer wichtiger; nicht nur für die kunstgeschichtliche Forschung, für die sie eine unerschöpfliche Quelle an Informationen und Kenntnissen darstellen, sondern auch – zusammen mit Bibliotheken und Museen – für das, was der Philosoph, Kritiker und Schriftsteller Umberto Eco einst „die Kontinuität der Erinnerung" nannte.[6] Die Gründung des Italienischen Verbands für Künstlernachlässe mit seinem Netzwerk verschiedener Künstlernachlässe, die alle in einem institutionellen Rahmen mit gemeinsamen Grundsätzen und Zielen arbeiten, ist ein wichtiger Beitrag, auf diese Fragen eine Antwort zu finden. Dabei bleibt zu hoffen, dass sich dieses Netzwerk auch für die internationale Szene öffnen wird.

Anmerkungen

1 Alberto Moretti und die *Galleria Schema:*
http://turismo.comune.carmignano.po.it/en/?act=i&fid=6988&id=20150910112817052
http://www.maxxi.art/wp-content/uploads/2012/12/VENTRONI–Desdemona_Lucca.pdf
https://www.rivisteweb.it/doi/10.7374/71509
2 Centro Pecci, Prato – Stiftung für zeitgenössische Kunst in der Toskana: www.centropecci.it
3 Amaci – Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiani: www.amaci.org
4 Ait Art – Associazione Italiana Archivi d'Artista: www.aitart.it
5 Comitato Fondazioni Italiane Arte Contemporanea: www.comitatofondazioni.it
6 Umberto Eco, *Sulla memoria / Über die Erinnerung. Eine Unterhaltung in drei Teilen. Geführt mit* Davide Ferrario. Diese Unterhaltung wurde im italienischen Pavillion, *Codice Italia*, geführt und von Vincenzo Trione für die 56. Biennale 2015 in Venedig mit dem Titel: *All the World's Future* unter Leitung von Okwui Enwezor geführt.

Fedinand Macketanz in Ascona, um 1956. Fotograf unbekannt. NL Fedinand Macketanz, RAK

„Ich bitte […] sich der Arbeiten meiner Schwester liebevoll anzunehmen und ihrem grossen Talent zur verdienten Anerkennung zu verhelfen."[1]

Monika Mayer
Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Österreich

Im Februar 2016 erwarb die Republik Österreich den Nachlass des 2014 verstorbenen Architekten und Designers Hans Hollein, der in Kooperation des Architekturzentrum Wien (Az W) mit dem MAK – Museum für angewandte Kunst – wissenschaftlich aufgearbeitet wird. Nicht nur in Bezug auf die unter anderem für die Digitalisierung zur Verfügung gestellten Mittel ein Referenzmodell: „Hollein hat ein Jahrhundertwerk geschaffen, also wird auch die Aufarbeitung eine Jahrhundertaufgabe sein."[2] Angesichts des umfassenden Bestandes von 400 Paletten, der die Erweiterung des Az W-Depots notwendig machte, sprach der damalige Direktor Dietmar Steiner von einem „materiellen Schock". Eine Problematik, mit der sich viele Institutionen auch bei der Übernahme kleinerer Vor- und Nachlässe konfrontiert sehen.
Institutionen in Wien wie das 1996 an der Universität für angewandte Kunst gegründete Oskar Kokoschka-Zentrum, die Friedrich und Lillian Kiesler-Stiftung oder das Arnold Schönberg Center sind Belege für das zunehmende Bewusstsein auch in Österreich, Künstlervor- bzw. nachlässe zu erwerben, zu bewahren und der Forschung und dem interessierten Publikum zugänglich zu machen. Dabei ist die „Rückholung" von Nachlässen jener Künstlerinnen und Künstlern, die von den Nationalsozialisten vertrieben wurden, ein nicht zu unterschätzender Aspekt einer auch offiziell forcierten Gedächtniskultur.
Ergänzend widmen sich diverse Privatstiftungen der Erhaltung, Betreuung und Vermittlung der Nachlässe renommierter österreichischen KünstlerInnen wie Maria Lassnig, Franz West oder Fritz Wotruba.
Zuletzt sorgte die Einrichtung des VALIE EXPORT Center Linz_ Forschungszentrum für Medien- und Performancekunst im November 2017 für mediales Interesse. Aufbauend auf dem VALIE EXPORT Archiv soll der künstlerische Vorlass wissenschaftlich aufgearbeitet und Forschungsvorhaben im Bereich Medien- und Performancekunst angeregt werden.[3]
Das 2008 als Sammlungsteil der Neuen Galerie in Graz eröffnete BRUSEUM, das dem Werk des steirischen Künstlers Günter Brus gewidmet ist und über einen permanenten Ausstellungsbereich verfügt, ist ein prominentes Beispiel für die „Musealisierung" von Künstlervor- bzw. nachlässen.[4]

Die Erwerbung von Vor- bzw. Nachlässen österreichischer Künstlerinnen und Künstler durch das Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere ist ein wesentlicher Aspekt der Sammlungs- und Ankaufspolitik des Museums. Exemplarisch seien die (Teil)-Nachlässe von Gustinus Ambrosi, Franz Barwig, Johann Peter Krafft, Emilie Mediz-Pelikan, August Schaeffer von Wienwald, Trude Waehner oder Alfred Zoff angeführt.[5] Ergänzend werden Nachlassbestände von KunsthistorikerInnen und KunsthändlerInnen (bzw. Geschäftsarchive von Galerien) aktiv akquiriert. Die Künstlerdokumentation des Belvedere umfasst umfangreiches Material zu mehr als 20.000 überwiegend österreichischen Künstlerinnen und Künstlern.[6] Grundlage sind ein in den 1960er Jahren gewidmeter Teilnachlass des Kunsthistorikers Hans Ankwicz-Kleehoven (1883-1962) und der 1981 übernommene Teilnachlass des Bildhauers Rudolf Schmidt (1894-1980); Ankwicz-Kleehovens dokumentarische Sammlung zu mehr als 6.000 KünstlerInnen und Kunstinstitutionen bzw. Schmidts rund 15.000 Einträge umfassendes Typoskript für ein geplantes österreichisches Künstlerlexikon sind eine unschätzbare Quelle für biografische Recherchen.[7]

Die Erwerbungen der Teilnachlässe von Georg Mayer-Marton und des Künstlerpaares Georg und Bettina Ehrlich belegen die Bemühungen, neben Kunstwerken auch dokumentarisches Material zu den durch das NS-Regime Vertriebenen „zurückzuholen" und im Sinne einer Erinnerungskultur für die Forschung verfügbar zu machen. Mit der 2017 erfolgten großzügigen Widmung von Dokumenten aus den Nachlässen von Emile bzw. Therese und Robert Zuckerkandl kehrten zumindest einige der von der Familie Zuckerkandl in das Exil geretteten Stücke als rare Zeugnisse der von den Nationalsozialisten in Wien vernichteten jüdischen Sammlerkultur nach Österreich zurück.[8] Als ein besonderer Glücksfall für die kunsthistorische Forschung erwies sich die Übernahme des Geschäftsarchivs der Neuen Galerie im Jahr 1976. Der Kunsthistoriker Otto Kallir-Nirenstein (1894–1978) hatte 1923 die Neue Galerie in Wien gegründet. Mit seinem ambitionierten Ausstellungsprogramm gilt er als bedeutender Förderer österreichischer Kunst in der Zwischenkriegszeit (u.a. Egon Schiele oder Richard Gerstl). 1938 mit seiner Familie von den Nazis aus Wien vertrieben, emigrierte er über die Schweiz und Frankreich in die USA, wo er in New York die Galerie St. Etienne eröffnete.[9]
Der kostbare Geschäftsaktenbestand, der unter anderem Korrespondenzen, Ausstellungsunterlagen, Zeitungsausschnitte und Kataloge umfasst, ist eine unschätzbare Quelle insbesondere für die Kunstmarkt- und Provenienzforschung.[10]
Ausdruck der Wertschätzung der im Archiv überlieferten Vor- bzw. Nachlässe ist die Miteinbeziehung in interne und externe Forschungs- und Ausstellungsprojekte. Teilbestände und wertvolle Einzelobjekte werden für temporäre Präsentationen didaktisch aufbereitet und können dadurch einem interessierten Publikum zugänglich gemacht werden.
Im Zuge der Aufarbeitung von Nachlassbeständen ergeben sich auch wissenschaftliche Synergien mit der Forschungsarbeit an diversen Werkverzeichnissen: so basiert das rezent erschienene Werkverzeichnis des österreichischen Malers Alfred Wickenburg wesentlich auf dokumentarischem Material, das sich als Schenkung der Familie im Archiv des Belvedere befindet.[11]

Abschließend soll exemplarisch die Erwerbungsgeschichte des Nachlasses der Malerin Johanna Kampmann-Freund näher vorgestellt werden. Ergänzende Dokumente zur Verfolgung der Künstlerin in der NS-Zeit finden sich in dem bereits genannten Nachlass von Hans Ankwicz-Kleehoven.
„Sämtliche Bilder, Pastelle, Graphiken und Radierungen auch die Kupferplatten von diesen Radierungen meiner Schwester der verstorbenen Malerin Johanna Kampmann-Freund[12] […] vermache ich laut Willen meiner Schwester der Albertina, Kunstsammlung in Wien. Soweit die Albertina für Ölgemälde oder grosse Bilder anderer Ausführung kein Interesse hat, vermache ich diese der Österreichischen Galerie im Belvedere, dessen derzeitiger Leiter mir die Annahme bereits zugesagt hat […]. Ich bitte […] sich der Arbeiten meiner Schwester liebevoll anzunehmen und ihrem grossen Talent zur verdienten Anerkennung zu verhelfen. Herr Prof. Grimschitz hatte mir seinerzeit Hoffnung auf eine Kollektivausstellung"[13] gemacht.

In ihrem Testament vom 14. März 1946 bestimmte Pauline Lange-Freund die Schenkung des künstlerischen Nachlasses ihrer Schwester Johanna Kampmann-Freund an die Albertina und die Österreichische Galerie. Die bereits 1940 verstorbene Malerin hatte „letztwillig verfügt, dass ihr Nachlass der Albertina zu fliessen solle."[14] In Beantwortung einer Anfrage des damaligen Albertina-Direktors Anton Reichel untersagte Leopold Blauensteiner, der NS-Landesleiter für bildende Künste in Wien, im Juni 1941 die Annahme des Legates:
„Johanna Kampmann war Mischling 1. Grades. Nach den Bestimmungen des Reichskulturkammergesetzes können Mischlinge 1. Grades nicht Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste finden. Eine öffentliche Betätigung auf künstlerischem Gebiete,

daher auch die Verbreitung ihrer Arbeiten in irgend einer Form ist Ihnen daher untersagt. Ob dies zu Lebzeiten geschen [sic!] soll, oder – durch letztwillige Verfügung – nach dem Ableben, ist unerheblich."[15]

Entsprechend der testamentarischen Widmung von Pauline Lange-Freund wurden 1950 insgesamt zehn Gemälde und neun Zeichnungen von Johanna Kampmann-Freund offiziell in den Bestand des Museums übernommen und 1956 inventarisiert.[16] Damit konnte 16 Jahre nach deren Tod, das künstlerische Werk einer von den Nationalsozialisten aus rassistischen Gründen verfolgten Malerin, bewahrt werden.

Anmerkungen

1 Archiv des Belvedere Wien, Zl. 560/1948; Testament von Pauline Lange-Freund, 14. März 1946.
2 Dietmar Steiner, Aussendung der Austria Presse Agentur, APA 0244 5 KI 0530, 12. Februar 2016: Aufarbeitung, Stipendien, Preise: Republik erwirbt Hollein-Nachlass. Vgl. https://www.azw.at/de/artikel/forschung/. (12.7.2018).
3 Vgl. https://www.ufg.at/VALIE-EXPORT-Center-Linz.13920.0.html. (12.7.2018).
4 Vgl. https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/bruseum (12.7.2018).
5 Vgl.https://www.belvedere.at/de/forschung/research-center/archiv-kuenstlerdokumentation/(10.7.2018).
6 Der Bestand ist über eine Online-Datenbank recherchierbar. Vgl. http://archiv.belvedere.at/?spr=de (10.7.2018).
7 Vor Schmidts Tod konnte nur der erste Band veröffentlicht werden: Rudolf Schmidt, Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 1, A-D, Wien 1980.
8 Siehe dazu Monika Mayer, Nicht nur Klimt. Die Zuckerkandls als Förderer und Sammler der Wiener Moderne, in: Bernhard Fetz (Hg.), Berg, Wittgenstein, Zuckerkandl: Zentralfiguren der Wiener Moderne, Wien 2018, S. 251-266.
9 Siehe dazu Jane Kallir, Saved from Europe. Otto Kallir and the History of the Galerie St. Etienne, New York 1999.
10 Der Bestand ist in der Digitalen Bibliothek des Belvedere online zugänglich und recherchierbar.Vgl. http://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/browse/ (10.7.2018).
11 Lucia Beck, Alfred Wickenburg. Monografie und Werkverzeichnis, Wien 2018. Verfügbar auch als Online-Version: https://werkverzeichnisse.belvedere.at/online/279064/alfred-wickenburg/content (10.7.2018).
12 Die Malerin und Graphikerin Johanna Kampmann-Freund (Wien 1888–1940 Wien) hatte ihre Ausbildung an der Wiener Frauenakademie und in München erhalten. Per Schreiben vom 12. Juni 1939 war Johanna Kampmann die Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste abgelehnt und „jede weitere Berufsausübung auf den Gebieten der bildenden Künste, auch Unterrichtserteilung, mit sofortiger Wirkung untersagt" worden. Siehe Archiv des Belvedere Wien, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, Mappe Johanna Kampmann-Freund.
13 Archiv des Belvedere Wien, Zl. 560/1948; Schreiben Notar Anton Klasarek an die Österreichische Galerie vom 4. November 1948.
14 Archiv des Belvedere Wien, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, Mappe Johanna Kampmann-Freund; Schreiben Direktor Anton Reichel, Albertina, an Leopold Blauensteiner, Landesleiter für bildende Künste, vom 11. Juni 1941.
15 Archiv des Belvedere Wien, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, Mappe Johanna Kampmann-Freund; Schreiben Leopold Blauensteiner, Landesleiter für bildende Künste, an Direktor Anton Reichel, Albertina, vom 16. Juni 1941. Dennoch wurden im August 1942 drei Kisten mit Arbeiten von Johanna Kampmann-Freund durch die Österreichische Galerie zur Aufbewahrung übernommen. Vgl. Archiv des Belvedere Wien, Zl. 379/1942.
16 Siehe Archiv des Belvedere Wien, Zl. 574/1950. Gleichzeitig übernahm die Albertina zahlreiche Papierarbeiten der Künstlerin. Vgl. http://sammlungenonline.albertina.at/#a6e18774-eabd-4d30-8607-3a915e0ab047 (10.12.2018).

Walter Petersen, Bildnis Frau von B., Fotogravure aus dem Sonderdruck: Walter Petersen. Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens, XXIII/7, Franz Hanfstaengl, München. NL Walter Petersen, RAK

Das Schweizerische Kunstarchiv von SIK-ISEA. Kulturelles Erbe und Forschungsinfrastruktur

Michael Schmid
Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich, Schweiz

„Die Kunsthistoriker-Vereinigung Zürich ist auf Grund langjähriger Beschäftigung (…) zur Auffassung gelangt, dass mit einer planvollen Erweiterung des kunstgeschichtlichen Studiums nach der praktischen Seite hin, und mit der systematischen Erfassung des gesamten schweizerischen Kunstgutes, das von Bedeutung ist, (…) nicht mehr länger zugewartet werden darf."[1] In einer Projektskizze für die Gründung eines ‚Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft' führten am 10. Dezember 1946 die Initianten eine Analyse der aktuellen Situation der Kunstforschung und -dokumentation in der Schweiz durch und umrissen zugleich die Tätigkeitsbereiche der neu zu gründenden Institution. Trotz der monierten Dringlichkeit vergingen aber doch noch einmal fünf Jahre, bis am 14. Juni 1951 das Institut in Zürich als Verein gegründet[2] wurde mit dem Ziel, Kunstsammlungen in der Schweiz zu dokumentieren und zu erforschen sowie praktisches kunsthistorisches und kunsttechnologisches Wissen zu vermitteln.[3] Damit positionierte sich das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (seit 2008 mit dem offiziellen Kürzel ‚SIK-ISEA') in Ergänzung zur Tätigkeit der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (GSK), die bereits seit 1880 das baugeschichtliche Kulturerbe der Schweiz dokumentierte. Die Gründung des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft stand unter dem Eindruck der Zerstörungen des 2. Weltkriegs und folgte der Einsicht, dass das kulturelle Erbe der Schweiz ungenügend gesichert und dokumentiert sei. Bei einer irrtümlichen Bombardierung der Stadt Schaffhausen durch die Alliierten verbrannten 1944 beispielsweise Teile der Sammlung des Museums Allerheiligen. Und nach dem Krieg fürchtete man nicht nur, dass die Schweiz weiterhin als Drehscheibe für Raubkunst genutzt, sondern dass umgekehrt auch Schweizer Kulturgut ins Ausland verschleppt werden könnte.[4]

Seit den 1950er-Jahren baute das Institut deshalb eine Bibliothek, ein Handschriftennachlass-Archiv und eine Abteilung für Werkinventarisierung auf. Zugleich profilierte es sich auch als kunsttechnologisches Kompetenzzentrum mit einem eigenen Restaurierungsatelier und mit einem Labor für physikalische und chemische Analysen von Kunstwerken. Darüber hinaus wurden die Forschungsergebnisse von Kunstwissenschaft und Kunsttechnologie regelmässig in Werk- und Sammlungskatalogen, Tagungsberichten und auch in Fachzeitschriften veröffentlicht. In den 1980er-Jahren wurde eine sogenannte Antenne Romande in Lausanne etabliert, die sich verstärkt der kunsthistorischen Dokumentation und Forschung in der Westschweiz annahm. Anfang der 1990er-Jahre wurde das Institut neu als autonome, gemeinnützige Stiftung organisiert, vom Bund als Forschungseinrichtung von nationaler Bedeutung anerkannt und mit Forschungskrediten für die Erbringung nicht-kommerzieller Infrastrukturleistungen unterstützt. Dazu gehören seit 2006 das Online-Lexikon und die Datenbank SIKART, die Bibliothek und seit 2012 das Schweizerische Kunstarchiv.
Seit der Institutsgründung wurden regelmässig Œuvrekataloge zu Schweizer Kunstschaffenden erarbeitet. In jüngster Zeit abgeschlossen wurden die Kataloge zum malerischen Werk von Felix Vallotton, zu Eva Aeppli oder zum Frühwerk von Cuno Amiet. Vor Abschluss stehen diejenigen von Ferdinand Hodler und Niklaus Manuel, soeben begonnen wurden die Werkkataloge zu Plastiken, Objekten und Installationen von Markus Raetz und zu den Illustrationen Felix Vallottons. Publikationsprojekte, wissenschaftliche Tagungen, aber auch Expertisen und Schätzungen, Fotografie- oder Restaurierungsaufträge gehören ebenso zur täglichen Arbeit am Institut und tragen mit ihren Erträgen zur Unterstützung des gesamten Instituts bei. Ausserdem pflegt das Institut einen regen Austausch mit der Fachgemeinschaft.[5]

Gruppenfoto aus Collioure/Südfrankreich, Foto: Otto Abt, 1932. V.l.n.r.: Walter Bodmer, Kurt Wiemken, Oswald Petersen, Serge Brignoni. NL Oswald Petersen, RAK

Das 2012 gegründete *Schweizerische Kunstarchiv*[6] steht sammlungsgeschichtlich ebenfalls auf den Schultern des über 60-jährigen Bestehens von SIK-ISEA. Zu den Beständen, die in eine vor die Gründung von SIK-ISEA zurückgehende Zeit reichen, gehören die Arbeitsarchive der Schweizer Kunstlexikographie. Von der Arbeit am Schweizerischen Künstler-Lexikon, das der Schweizerische Kunstverein unter der Herausgeberschaft von Carl Brun 1905–1917 publizierte, sind zwar nur wenige Dokumente erhalten. Dafür ist das gesamte, seit den 1920er-Jahren vom Zürcher Kunsthausdirektor Wilhelm Wartmann aufgebaute Dokumente-Archiv für das 1958–1967 erschienene „Künstlerlexikon der Schweiz XX. Jahrhundert" gesamthaft überliefert und in SIK-ISEA integriert. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die von den Kunstschaffenden ausgefüllten Fragebogen und ihre Angaben über Ausstellungen, Kataloge und Standorte der verkauften Kunstwerke in privaten und öffentlichen Sammlungen. Sie bilden das Rückgrat der bis heute auf rund 19.000 Dossiers angewachsenen Dokumentation zu Kunstschaffenden und Kunstinstitutionen in der Schweiz mit einer in ihrer Dichte einzigartigen Sammlung von Zeitungsartikeln, Einladungskarten, Pressetexten, Vernissagenreden sowie von weiteren biografischen und bibliografischen Informationen. Seit den 1980er-Jahren wurden alle Lexika zur Schweizer Kunst von SIK-ISEA herausgegeben, weshalb der seit 1976 unterhaltene Sammlungsbereich *Dokumentation*[7] auf über eine Million Dokumente angewachsen ist. Jeden Tag werten die Mitarbeitenden des Kunstarchivs in Zürich, in der Antenne Ro-

Jean Matisse, Otto Abt in Coullioure/Südfrankreich, Fotograf unbekannt, 1932. NL Oswald Petersen, RAK
Zwischen 1926 und 1933 lebte Oswald Petersen in Paris. In den Sommermonaten 1931 und 1932 reiste er mit seinen Freunden, den schweizer Malern Walter Bodmer, Kurt Wiemken, Otto Abt und Serge Brignoni, die zu dieser Zeit ebenfalls in Paris lebten, nach Coullioure an der südfranzösischen Mittelmeerküste. Dort lernten sie den Bildhauer Jean Matisse kennen, mit dem die jungen Künstler in Coullioure freundschaftlich verbunden waren. Die schweizer Maler gründeten wenig später in Basel die Gruppe 33. NL Oswald Petersen, RAK

mande in Lausanne und im Ufficio di contatto in Ligornetto die Schweizer Tagespresse, Einladungskarten, E-Mails und Newsletter von Galerien und Museen aus, sie erschliessen die von den Kunstschaffenden eingesandten Ausstellungs- und Werkdokumentationen, sie recherchieren amtlich gesicherte Personendaten und füllen damit nicht nur die physischen Speicher des Archivs sondern zugleich auch die online zugänglichen Datenbanken von SIKART und Kunstarchiv.

Nicht nur die *Dokumentation* ist Teil des Schweizerischen Kunstarchivs, auch das bereits kurz vor der Institutsgründung konzipierte Handschriftenarchiv[8] hat im Laufe seines über 60-jährigen Bestehens bedeutende Dokumente von Ernst Stückelberg, Rudolf Koller, Giovanni Segantini, Ferdinand Hodler, Giovanni und Augusto Giacometti, Otto Meyer-Amden oder Aldo Walker sowie von weit mehr als 200 weiteren Schweizer Kunstschaffenden und Institutionen gesammelt: Tagebücher, Skizzenbücher, Korrespondenz, Dokumentarfotos und Dokumente zur Kunstproduktion und -distribution. Die meisten Bestände befinden sich in den Depots des Schweizerischen Kunstarchivs in Zürich, beinahe 20 Fonds von Kunstschaffenden und Institutionen aus der Westschweiz werden in den Archives Suisses de l'art in Lausanne betreut. Jedes Jahr kommen neue Bestände hinzu, die bewertet, erschlossen, archiviert und zum Teil online publiziert werden. Manche Fonds beinhalten nur schmale Konvolute, andere füllen mehrere Regalmeter. Da es sich dabei in der Regel um Schenkungen aus Nachlässen von Kunstschaffenden handelt, hat sich die Bezeichnung *Nachlassarchiv* durchgesetzt.

Hauptaufgabe eines Archivs ist das Sammeln, Erschliessen, Erhalten und Vermitteln von Beständen: Neben der bereits umrissenen Sammlungs- und Bewertungstätigkeit des Schweizerischen Kunstarchivs kommt dem Verzeichnen der Bestände eine zentrale Aufgabe zu. Fast alle Nachlässe sind in den letzten Jahren, dem ISAD (G)-Anwendungsstandard [International Standard Archival Description (General)] und den Regeln zur Erschliessung von Nachlässen und Autographen [RNA] folgend, teilweise bis auf Dokumentenebene erschlossen worden. Auf Bestandesstufe sind die Nachlässe auf der Website von SIK-ISEA[9] seit Ende der 1990er-Jahre abrufbar, nachdem bereits in den 1970er-Jahren die Bestände des Kunstarchivs im Repertorium der handschriftlichen Nachlässe in den Bibliotheken und Archiven der Schweiz veröffentlicht worden waren. Die Bestände können ausserdem über das Portal Helvetic Archives[10] der Nationalbibliothek abgerufen werden.

Neben der fachgerechten Sicherung und Konservierung der physischen und digitalen Bestände liegt die wichtigste Aufgabe des Schweizerischen Kunstarchivs in der Vermittlung der gesammelten Dokumente und Informationen. Ohne Wissen um die in den Depots des Kunstarchivs oder in den Depots von anderen Archiven, Bibliotheken oder Kunstmuseen schlummernden Schätze können Wissenschaftler, Journalisten und Sammler keine neuen Erkenntnisse gewinnen.

Im Jahre 2008 begann SIK-ISEA deshalb, bedeutende Nachlässe in Online-Ausstellungen, sogenannten *Virtuellen Vitrinen*, auf der Website von SIK-ISEA zu veröffentlichen. In kurzen einleitenden Texten werden die schriftlichen Nachlässe vorgestellt, indem das Werk der Kunstschaffenden kurz gewürdigt, der Inhalt des Bestandes umrissen und das Forschungspotenzial skizziert wird. Ausserdem werden ausgewählte Dokumente digitalisiert, in einer Slideshow präsentiert und zugleich auf der Online-Datenbank des Kunstarchivs frei zugänglich angeboten.[11] Dabei ist es möglich, sowohl mit Schlagworten als auch mit einer Volltext-Suche nach Dokumenten zu suchen.[12]

Bereits 2007 wurde ausserdem das Projekt *Interview-Dokumentation* initiiert, um die zum

Teil dürftige Quellenlage zu jungen Schweizer Kunstschaffenden durch Interviews zu verbessern. In drei Staffeln wurden bisher 20 einstündige Interviews zu den Themen Biografie, Werk und Kunstbetrieb geführt, transkribiert und mit einem ausführlichen Anmerkungsapparat versehen. Der Fokus der Befragung liegt auf den Produktionsbedingungen, auf den Bezügen der Kunstschaffenden untereinander, auf den Strukturen des Kunstmarkts und den Möglichkeiten der Distribution. Das Projekt Interview-Dokumentation bietet einen unmittelbaren Einblick in den Schaffensprozess von Kunstschaffenden und liefert eine Fülle von Kontextinformationen, die Produktion und Distribution eines Kunstwerks begleiten, in der Regel jedoch selten öffentlich gemacht werden. Aus historischer Perspektive dokumentieren die Interviews die künstlerische Entwicklung und ermöglichen es, Fragen zu beantworten oder Forschungshypothesen zu bilden.[13]

Seit 2012 ergänzt das Schweizerische Kunstarchiv seine Vermittlungstätigkeit durch zwei Veranstaltungsreihen: Zum einen werden Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler zur Veranstaltung *Archives on Stage* eingeladen, in der sie von ihren Forschungsergebnissen berichten, die sie aufgrund ihrer Arbeit mit Dokumenten des Schweizerischen Kunstarchivs gewonnen haben. In den vergangenen vier Jahren fanden regelmässig Veranstaltungen statt: In Vorträgen wurde beispielsweise über die Arbeit mit Dokumenten von Giovanni Segantini, Otto Meyer-Amden, Sophie Taeuber-Arp, Aldo Walker oder Max Hunziker gesprochen. Auch thematische Ansätze wie die Erforschung der Kunstszene in Zürich unter soziologischem Gesichtspunkt, die Schweizer Kunstförderung seit 1950 oder Strategien der Informationsvisualisierung wurden auf der Basis von Beständen des Kunstarchivs verfolgt und in Referaten präsentiert. Zum anderen präsentierten Mitarbeitende des Kunstarchivs in der Veranstaltungsreihe *Archivist's Choice* selber Dokumente und richteten das Augenmerk auf die Nachlässe von Rudolf Koller, Ernst Stückelberg, Giovanni und Alberto Giacometti, Petra Petitpierre, Walter Kern, Alfred Heinrich Pellegrini, Fritz Pauli oder Augusto Giacometti.

Ein drittes Vermittlungsgefäss wurde ebenfalls mit der Eröffnung des Schweizerischen Kunstarchivs geschaffen: Unter dem Titel *Touch the Archives* wurden in der Eingangshalle der Villa die digitalisierten «Registri dei quadri» (Registerhefte der Gemälde) von Giovanni Giacometti auf einem Touchscreen präsentiert. Die Hefte, in denen Giacometti jedes von ihm gemalte und verkaufte Bild skizzierte und mit den wichtigsten Angaben wie Titel und Datierung versah, können seither mit einer hohen Auflösung angesehen und mit den Reproduktionen der originalen Bilder verglichen werden. Zur Eröffnung wurde ausserdem eine Informationsbroschüre in Deutsch, Französisch, Englisch und eine Postkartenserie gedruckt, die als weiteres Schaufenster zum Archiv dienen. Die Website des Instituts gibt in vier Sprachen Auskunft über die Arbeitsbereiche des Kunstarchivs.

Vermittlung bedeutet aber auch, die Archivalien einer grösseren Öffentlichkeit durch Leihgaben an Ausstellungen in Kunstmuseen und Kunsträumen bekannt zu machen. In jüngster Zeit ist deshalb die Präsenz auch ausserhalb der Räumlichkeiten von SIK-ISEA verstärkt worden, um auf die Gesamtbestände des Kunstarchivs aufmerksam zu machen. So waren in den letzten Jahren Archivalien im Museum Langmatt in Baden, im Zentrum für Gegenwartskunst NAIRS in Scuol, im Musée historique de Lausanne, im Kunsthaus Zürich, im Kunstmuseum Bern, im Art Dock in Zürich, in der Galerie l'elac in Renens, im Kunstmuseum Winterthur, im Centre culturel suisse in Paris, im Schlossmuseum Murnau und an der Kunstmesse ‚artgenève' zu sehen.[14]

Das Schweizerische Kunstarchiv ist in nationale und internationale Netzwerke eingebunden: In der Schweiz steht es in regelmässigem Austausch mit unterschiedlichen Archiven, Sammlungen, Kunstmuseen, Hochschulen und Verbänden und natürlich auch mit Institutionen die ausschliesslich Künstlernachlässe verwalten. Zu erwähnen ist dabei der Kontakt mit anderen Spezialarchiven wie dem Schweizerischen Sozialarchiv, dem Schweizerischen Literaturarchiv, dem Archiv der Hochschule der Künste in Zürich, dem Archiv des Instituts für Geschichte und Architektur an der ETH Zürich und den Archiven der ETH-Bibliothek, der Burgerbibliothek Bern oder dem Bundesarchiv. Seit kurzem ist das Schweizerische Kunstarchiv Mitglied von Koop-Litera, eines Kompetenz-Netzwerks nachlasshaltender Institutionen in Österreich, Deutschland und in der Schweiz. Auch mit Kunstmuseen und graphischen Sammlungen findet ein regelmässiger Erfahrungsaustausch statt, so mit der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek in Zürich, der Graphischen Sammlung der Nationalbibliothek in Bern oder derjenigen des Kunsthauses Zürich. Auf Verbandsebene nutzt das Kunstarchiv die Weiterbildungsangebote und Workshops des Verbands der Schweizerischen Archivarinnen und Archivare (VSA) und des Verbands der Museen der Schweiz (VMS).

Auf internationaler Ebene pflegt das Kunstarchiv seit langen Jahren den Austausch mit Kunstarchiven vor allem im deutschsprachigen Raum, insbesondere mit dem Deutschen Kunstarchiv in Nürnberg, dessen Vermittlungsaktivitäten wichtiger Impulsgeber für die Lancierung der Veranstaltungen des Schweizerischen Kunstarchivs waren. Besonders wichtig sind überdies die regelmässigen Weiterbildungsangebote der Arbeitsgemeinschaft Kunst- und Museumsbibliotheken (AKMB) und die Jahrestreffen von European Artnet (www.european-art.net), an denen Mitarbeitende des Kunstarchivs sowohl als Referierende als auch als Teilnehmende regelmässig anwesend sind, um den kollegialen Austausch mit den Sammlungsverantwortlichen in Kunstbibliotheken und Kunstarchiven zu pflegen. Seit 2016 ist das Schweizerische Kunstarchiv ausserdem Partner des kürzlich gegründeten Arbeitskreises Kunstarchive.

Aufgrund intensiver Auseinandersetzung mit schriftlichen Nachlässen von Kunstschaffenden ist das Schweizerische Kunstarchiv seit Jahren an der Diskussion zum Umgang mit Künstlernachlässen beteiligt. 2007 fand in der Schweiz auf Initiative der schweizerischen Künstlerverbände VISARTE und SGBK ein grosses Symposion zum Thema Künstlernachlässe statt. Als Folge davon bildeten die Künstlerverbände und SIK-ISEA eine Taskforce und erarbeiteten den Leitfaden „Was will ich mit meinem Werk?". In der Folge wurden verschiedene Institutionen gegründet, die Künstlernachlässe in der Schweiz sammeln und vermitteln. Zu erwähnen sind die Nachlass-Sammlungen ArchivArte und ART-Nachlassstiftung in Bern, die Galleria il Tesoro in Altendorf oder das Art-Dock in Zürich. 2012 schrieb Deborah Favre, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Schweizerischen Kunstarchiv, an der Universität Zürich eine Lizenziatsarbeit mit dem Titel „Sieben Mulden und ein Pantheon. Chancen und Schwierigkeiten im Umgang mit Künstlernachlässen in der Schweiz".[15] Ausserdem publizierte Franz-Josef Sladeczek Bücher und Zeitschriftenartikel zur Betreuung und Nachsorge von Kunstnachlässen mit besonderem Augenmerk auf die Situation in der Schweiz. Zu erwähnen ist dabei insbesondere die Publikation „After Collecting. Leitfaden für den Kunstnachlass" aus dem Jahr 2013.[16] Erst 2014 fanden sich jedoch auf Initiative von Remo Galli und des Bundesamtes für Kultur wieder die wichtigsten Initiativen und Einzelpersonen zum Thema Künstlernachlässe in der Schweiz zusammen. Ebenfalls 2014 wurde SIK-ISEA von der Stadt Zürich beauftragt, eine Studie zum „Umgang mit Künstlernachlässen in der Schweiz"[17] zu verfassen. In den Empfehlungen von Deborah Favre und Roger Fayet wurde die Schaffung einer Informationsstelle zum Umgang mit Künstlernachlässen angeregt. Vor wenigen Monaten nun hat SIK-ISEA

von mehreren grösseren Schweizer Kulturstiftungen den Auftrag erhalten, die formulierte Idee in die Tat umzusetzen.

Unter dem Titel *Schweizerische Beratungsstelle für Künstlernachlässe* wird zur Zeit eine Plattform eingerichtet, um insbesondere Kunstschaffende und Kunstnachlasshaltende mit Informationen bei einem eigenverantwortlichen Umgang mit Kunstnachlässen zu unterstützen. Das Projekt verfolgt das Ziel, einen überschaubaren, praxisorientierten Handweiser zusammenzustellen, wie ein Kunstnachlass unter Berücksichtigung der Inventarisation, Dokumentation, Archivierung sowie juristischer und fiskalischer Aspekte in der Schweiz professionell aufbereitet und verwaltet werden kann. Ab 2017 führt SIK-ISEA zudem Veranstaltungen an verschiedenen Standorten in der Schweiz durch. Zweck ist nicht zuletzt, verstärkt auf das Thema Kunstnachlässe aufmerksam zu machen und einen Austausch unter den – mit verschiedenen Interessen – an Nachlassfragen Beteiligten anzuregen.
Die Beratungsstelle bemüht sich um Kooperationen mit kulturellen und künstlerischen Vereinigungen, Institutionen und weiteren Akteuren in der Schweiz sowie um das Erkunden und Bekanntmachen von nützlichen körperschaftlichen, privaten, aber auch technischen Einrichtungen, deren Funktionen und Engagement im Bereich des Umgangs mit Kunstnachlässen. Dagegen erbringt sie keine direkten Bewertungsleistungen oder spezifischen Platzzuweisungen von Nachlässen oder Teilen davon.

Das Schweizerische Kunstarchiv seinerseits erhofft sich dadurch, von koordinierenden Arbeiten innerhalb der nachlassverwaltenden Institutionen in der Schweiz entlastet zu werden und sich vollauf auf seinen Auftrag konzentrieren zu können: Dokumente von Schweizer Kunstschaffenden zu sichern und diese der kunstwissenschaftlichen Forschung ebenso wie der breiten Öffentlichkeit frei zugänglich zur Verfügung zu stellen. Damit folgt es der bereits 1946 von den Initianten des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft skizzierten Vision eines „Arbeitszentrums für die Dokumentation der schweizerischen Kunst", das neben einer Fotothek und einer Bibliothek ein Archiv vorsah, das „Briefe" und „Notizen" von Schweizer Kunstschaffenden sammelt.[18]

Anmerkungen

1 *Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Ein Projekt*, Typoskript, 18 Seiten, Zürich, 10.12.1946, S.9 (SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, HNA 73.2.5).
2 *Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Gründungsurkunde*, Typoskript, 3 Seiten, Zürich, 14.6.1951 (SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, HNA 73.2.5).
3 *Verein für das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft. Statuten*, Typoskript, 5 Seiten, Zürich, 14.6.1951, S.1–2 (SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, HNA 73.2.5).
4 Siehe Anmerkung 1, S.4.
5 Vgl. Regula Krähenbühl unter Mitarbeit von Tapan Bhattacharya, „Chronik", in: *Kunst und Wissenschaft. Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft 1951–2010*, Zürich 2010, S. 279–320.
6 Vgl. Michael Schmid, „Das Schweizerische Kunstarchiv", in: *SIK-ISEA. Jahresbericht 2012*, Zürich 2013, S.16–21.
7 Ursprünglich hiess der Sammlungsbereich „Dokumentationszentrum für die zeitgenössische Schweizer Kunst" und wurde ab 1976/77 als eigenständige Abteilung der Sparte „Kunstgeschichte" neben der Bibliothek, dem Fotoarchiv und der Redaktion geführt (vgl. *Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Jahresbericht 1976*, S.9–10. Siehe auch: Hans-Jörg Heusser, „Documentation Center for Contemporary Swiss Art", in: AICARC Bulletin. Organ for Contact and Collaboration in the Field of the Documentation of Modern and Contemporary Art 9 (1978), S.1–7.
8 Vgl. Anm.1, S.10.
9 http://www.sik-isea.ch/de-ch/Kunstarchiv-Bibliothek/Kunstarchiv/Nachlassarchiv/Beständeübersicht (abgerufen am 13.10.2016).
10 https://www.helveticarchives.ch (abgerufen am 13.10.2016).
11 Vgl. http://www.sikart.ch/kunstarchiv (abgerufen am 13.10.2016).
12 Vgl. http://www.sik-isea.ch/de-ch/Kunstarchiv-Bibliothek/Kunstarchiv/Nachlassarchiv/Virtuelle-Vitrine (abgerufen am 13.10.2016).
13 Vgl. Michael Schmid, „Interview-Dokumentation: Gespräche mit jungen Kunstschaffenden in der Schweiz", in: *SIK-ISEA. Jahresbericht 2015*, S.24–27. Siehe auch: http://www.sik-isea.ch/de-ch/Kunstarchiv-Bibliothek/Kunstarchiv/Dokumentation/Interviews (abgerufen am 13.10.2016).
14 Vgl. Michael Schmid, „SIK-ISEA als Leihgeber von Originalen", in: *SIK-ISEA. Jahresbericht 2015*, Zürich 2016, S.16–19.
15 Deborah Favre, Sieben Mulden und ein Pantheon. Chancen und Schwierigkeiten im Umgang mit Künstlernachlässen in der Schweiz, Liz.-Arbeit, Zürich 2012.
16 Franz-Josef Sladeczek, After Collecting. Leitfaden für den Kunstnachlass, Zürich 2013.
17 Roger Fayet / Deborah Favre, *Umgang mit Künstlernachlässen in der Schweiz*, Studie im Auftrag des Präsidialdepartements der Stadt Zürich, Abteilung Kultur, Ressort Bildende Kunst, Zürich 2014. Siehe auch: http://www.sik-isea.ch/de-ch/Aktuell/Aktuell/Veranstaltungen/Wohin-mit-dem-Kunstnachlass, abgerufen am 13.10.2016.
18 Siehe Anm.1, S.10.

Walter Petersen in seinem Atelier in Düsseldorf, um 1892. Fotograf unbekannt. Der Vater von Oswald Petersen besaß einen glänzenden Ruf als Porträtmaler, der ihm ein Leben als Malerfürst gestattete. NL Walter Petersen, RAK

Künstlernachlässe im Archiv der Tate – dem nationalen Aufbewahrungsort für britische Kunstarchive – in einem Umfeld zunehmender Pflege und Bewahrung im Vereinigten Königreich

Adrian Glew
Tate, London, Vereinigtes Königreich

Das Tate Archiv wurde 1970 gegründet, um britische Archive von Künstlern und Institutionen vor dem Ausverkauf ins Ausland zu bewahren.

Von vornherein war das Tate Archiv für die Öffentlichkeit und die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Tate Gallery frei zugänglich, wie auch die umfangreiche Bibliothek. Es begann ganz klein und entwickelte sich schnell zum größten Kunstarchiv in Großbritannien und dem zweitgrößten Aufbewahrungsort mit über 800 Kunstsammlungen. Diese enthalten mehr als eine Million Gegenstände, 20 Millionen Belege oder Blätter aus Kunstsammlungen, mehr als 100.000 Dokumentarfotos von Künstlerinnen und Künstlern, deren Ateliers, Installationen sowie 3.500 audio-visuelle Artefakte, 2.500 von Künstlerinnen und Künstlern entworfene Poster, Tausende von Einzelstücken und Hunderte von Dokumenten in Mikroform.
Mit ihren unveröffentlichten Originalmaterialien mit Bezug zur nationalen Sammlung britischer Kunst bieten die Sammlungen des Tate Archivs einen einzigartigen Einblick in das Leben und Wirken von Künstlerinnen und Künstlern, die (obschon dort nicht unbedingt geboren) in Großbritannien ab dem Ende des 19. Jahrhunderts gelebt und gearbeitet haben: Francis Bacon, Henri Gaudier Brzeska, Barbara Hepworth, L.S. Lowry, Henry Moore, Stanley Spencer und Paule Vézelay, um nur einige zu nennen. Die besondere Stärke unseres Tate Archivs besteht in den Beständen emigrierter Künstler wie z.B. Jankel Adler, Josef Herman, Naum Gabo, Klaus Hinrichsen und Kurt Schwitters.

Es finden sich dort auch Aufzeichnungen bedeutender Galerien wie Lefevre, Goupil und Tooths und von Künstlern betriebener kuratorischer Räume wie die Artist Placement Group (die auch Workshops in Deutschland durchführte), BANK und City Racing. Unterlagen anderer Kultureinrichtungen wie dem British Council, dem Commonwealth Institute und dem Institute of Contemporary Arts (ICA) werden ebenfalls archiviert. Dokumente von Kunsthistorikern wie Sir Kenneth Clark und Peter Fuller, Grafikern wie S. W. Hayter und Stanley Jones sowie die Exemplare von Kunstmagazinen wie *Art Monthly* and *Studio International* vervollständigen das Bild der Praktiken in der bildenden Kunst in Großbritannien.

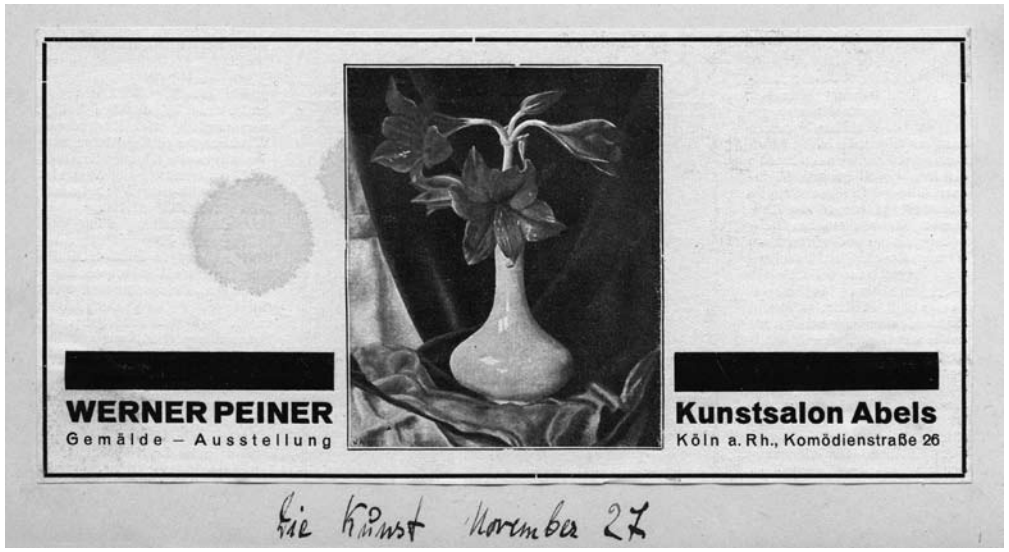
Unsere Sammlungen enthalten alle möglichen Arten von Artefakten: persönliche Manuskripte wie Tage- oder Notizbücher, Korrespondenzen, Skizzenbücher, Zeichnungen, Modelle, Materialien und persönliche Gegenstände von Künstlerinnen und Künstlern, Fotos, Presseausschnitte, gedruckte Ephemera, Veröffentlichungen und die Bibliotheken einzelner Künstlerinnen und Künstler. Das Tate Archiv enthält auch die öffentlichen Archivalien der Tate, die die Geschichte der Tate Gallery in aller ihrer Breite seit 1897 dokumentieren.

Erst kürzlich konnten dank der Finanzierung des UK Heritage Lottery Fonds 52.000 Stücke und Gegenstände auf der Homepage der Tate veröffentlicht werden,[1] so dass unsere Sammlung auch einem breiteren Publikum zugänglich ist und eine Infrastruktur bietet, mit der in Zukunft auch die Nachlässe anderer Künstlerinnen und Künstler wie beispielsweise der emigrierten Künstlerin Marie-Louise von Motesiczky digital aufbereitet werden können. Dank der Finanzierung des HLF konnte auch das Gebäude der Tate Britain erweitert werden, wo es eine spezielle Galerie mit unseren Schätzen zu sehen gibt: die *Site Timeline Gallery* und ein digitaler Korridor, wo Besucherinnen und Besucher in den digitalisierten Inhalten des Archivs blättern können.[2] Über diese physischen Manifestationen hinaus konnte dank der finanziellen Unterstützung des HLF auch ein Team von freiwilligen Konservatorinnen und Konservatoren beschäftigt werden. Diese sogenannten Archivforscher und -entdecker (*Archive Explorer*) bieten sehr beliebte Archivführungen an und stellen Lehrmaterial zu fünf Regionen / Nationen Großbritanniens her;[3] u.a. eine wunderbare Filmserie mit dem Titel „Animation der Archive" (*Animating the Archives*).[4]

Einladungskarte zur Ausstellung von Oswald Petersen in der Storran Gallery in London, 1935.
NL Oswald Petersen, RAK

Die Archivare des Tate Archivs arbeiten eng mit ihren Kolleginnen und Kollegen aus der kuratorischen Abteilung zusammen, so dass Künstlernachlässe (sowohl Kunstwerke als auch Archive) nahtlos für die Entwicklung der Sammlungen der Tate berücksichtigt werden. Auf der Grundlage von Strategieplänen und Prioritätenlisten besuchen die Archivare und Kuratoren regelmäßig Künstlerinnen und Künstler, deren Familien und Bestände, um sicherzustellen, dass das Tate Archiv auch in Zukunft der Aufbewahrungsort schlechthin bleibt für die Geschichte der Praktiken der bildenden Künste in Großbritannien. Diese Arbeit wird großartig von unseren Kolleginnen und Kollegen aus den Abteilungen Entwicklung und Außenbeziehungen unterstützt, die die Beziehungen mit den Künstlerinnen und Künstlern und deren Familien und Beständen managen. Sie laden wichtige Persönlichkeiten regelmäßig zu Eröffnungen und anderen Veranstaltungen der Tate ein, kümmern sich um Schenkungen, Ankäufe und Nachlässe unter Berücksichtigung auch aller steuerlichen Aspekte.

Dank des monatlichen Programms „Show and Tell" nehmen die Öffentlichkeit, das Personal und bedeutende Persönlichkeiten auch an den Sonderveranstaltungen in den Leseräumen *Hyman Kreitman Reading Rooms* teil, wo die Schätze der Bibliothek



Anzeige der Galerie Abels in Köln für eine Ausstellung mit Werken von Werner Peiner. „Die Kunst", November 1927. Hermann Abels und Peiner arbeiteten eng zusammen. NL Werner Peiner, RAK

und des Archivs aufbewahrt werden. Hier wird verdeutlicht, wie Künstlernachlässe katalogisiert, genutzt und verbreitet werden. Zu den weiteren Initiativen zählt auch die Nutzung der Rückseite unseres internen Tate-Magazins: Dort können Autorinnen und Autoren bzw. Künstlerinnen und Künstler etwas zu Einzelaspekten unserer Bestände schreiben. Zusätzlich zu den Ausstellungen in der Galerie unseres Archivs erhalten wir auch mehr und mehr Bitten um Archivmaterial für zeitgenössische Ausstellungen in der Tate und externe Ausstellungen. Mit Führungen, Lernveranstaltungen, Blogs, Presseveröffentlichungen und der Tatsache, dass 75 % unserer Sammlungen katalogisiert sind, erreichen wir, dass die Künstlernachlässe und Archivbestände nie lange in ihren Kisten lagern.

Das Archiv der Tate arbeitet auch mit anderen Archiven in Großbritannien in einem Klima großen Interesses für Künstlernachlässe zusammen wie dem *Art and Design Archive* des V&A Museums in London und dem *Henry Moore Institute* in Leeds sowie neuen Initiativen wie Art360.

Anmerkungen

1 http://www.tate.org.uk/art/archive
2 http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/archives-access-project-archive-gallery-digital-life-and-back-again
3 http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/talks-and-lectures/archive-gallery-tours
4 http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/archives-access-project-animating-archives-new-video-series

Abbildung zu einem Artikel von Luise Straus-Ernst über Werner Peiner in der Zeitschrift „Die Kunst" von November 1928. Straus-Ernst schreibt: Die ersten Bilder, in denen Peiner ganz zu sich selbst kam, waren Stilleben, zarte Kompositionen mit Blüten, Gräsern, Früchten und Stoffen, mit der Zeit hat er hier eine Leuchtkraft der Farbe, eine bezwingende Realität in der Behandlung des Stofflichen erreicht, die von großem Reiz ist. Frauenbildnisse haben ihn dann zu künstlerischer Gestaltung verlockt; in die Verschlossenheit ihrer Züge dringt sein Blick ein, so dass uns ein geheimes Leben oft genug aus diesen Antlitzen anrührt, die auf den ersten Blick so kühl und glatt scheinen möchten […] Es ist schön, wenn man am Werk eines Künstlers so klar den Weg verfolgen kann, der ihn zu sich selbst führt und er in allen seinen Phasen die tiefste, selbstverständliche Verbundenheit des Künstlers mit der Welt und ihren Erscheinungen erkennen lässt." NL Werner Peiner, RAK. VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Künstlernachlässe in den Niederlanden

Frank van de Schoor
Kurator für Moderne Kunst,
Nimwegen, Niederlande

In meinem Beitrag geht es um eine Bestandsaufnahme, wie die Praxis in der Behandlung von Künstlernachlässen in den Niederlanden heute aussieht.
Was ist die operative Praxis, womit Nachkommen der Künstler konfrontiert werden, wenn die Bewahrung und Sicherung der Nachlässe ansteht? Museen und Archive bieten dazu in den Niederlanden auf Dauer keine guten Lösungen.
Zweifellos ist die Aufbewahrung von Bildhauer-Nachlässen räumlich problematischer als die der Maler und Grafiker.
Welchen Zweck soll überhaupt das Speichern und Verwalten von Nachlässen haben? Wie lange soll der Kern eines künstlerischen Gesamtwerks erhalten bleiben? Welche Zukunft kann ein Künstlernachlass haben? Wird eine Institution oder ein Zentrum für Künstlernachlässe auf Dauer nicht auch ein Museum, allerdings ohne künstlerischen Fokus und Identität?
Die zentrale Frage in allen Fällen ist, welche Nachlässe künstlerisch und qualitativ interessant genug sind, um aufbewahrt zu werden.

Was sind die schwierigen Faktoren im Umgang mit Nachlässen?
– Die Erbschaftssteuer in den Niederlanden ist oft eine unerwartet hohe Summe und eine schwere Last für die Familie und Erben. Damit fängt es erst einmal an. Müssen wir Arbeiten verkaufen? Und zu welchem Preis? Die Steuerbehörde berechnet den Totalwert aufgrund des gesamten Inventars des Ateliers. Über den Gesamtnachlass wird die Erbschaftssteuer requiriert.
– Der Nationale Dienst für Kunsthistorische Dokumentation (RKD) im Haag übernimmt nur Dokumentation und Papierarchive, *keine* Sammlungen und *keine* Kunstwerke.
– Museen haben meistens keinen Platz und in der Regel kein Interesse.
– Der professionelle Umkreis, die Freunde und Familie eines Künstlers in den Niederlanden zeigen sich traurig und betroffen, wenn der hochkarätige Artist nicht mehr unter uns weilt. Sein Leben und seine Schaffenskraft und sein soziales Engagement werden hoch gelobt, aber die "verwaisten", im Atelier gelagerten Arbeiten bleiben meistens unbeachtet.
– In den großen Städten sind Künstlerateliers heutzutage fast nicht mehr erschwinglich und nicht mehr bezahlbar. Deshalb sind Künstler schon zu Lebzeiten oft gezwungen, ihre Sammlungen zu reduzieren und in Ordnung zu bringen.
Im Atelier eines älteren Künstlers befinden sich im besten Fall eine Kernsammlung, eine Übersicht aus allen wichtigen Perioden des künstlerischen Schaffens und ganz konkret wahrscheinlich oft ziemlich viele unverkäufliche Einzelstücke. Die Beschränkung auf ein endgültiges Oeuvre ist ein prekärer Prozess, der kunsthistorisches Wissen, Vernunft und viel Geduld verlangt.

Vier Beispiele von Bildhauer-Nachlässen:
1. Klaus van de Locht (1942-2003) Beuys Schüler, viel zu früh verstorben und ein sehr umfangreicher Ateliernachlass.
2. Paul de Swaaf (1934-2008) Akademischer figürlicher Bildhauer. Unerwartet früh gestorben. Er hinterließ eine Sammlung monumentaler Skulpturen und Hunderte von Skizzen und Studien.
3. Gerrit van Bakel (1943-1984) war als Künstler international bekannt. Documenta-Leiter Rudi Fuchs hat ihn in der Documenta 1982 mit vier großen Skulpturen präsentiert. Unerwartet stirbt Gerrit van Bakel und hinterlässt einen großen Werkkomplex. Um die Erbschaftssteuer zu bewältigen, entschließt sich die Familie, eine Stiftung zu gründen und die Sammlung im Haus zu behalten. Gerrit van Bakel hat in seinem Atelier unendlich viele Materialien und Prototypen gesammelt und gelagert. Sein Atelier war für Außenseiter ein unüberschaubares Chaos. Die Familie ergriff in der ersten Zeit die Möglichkeit zur Sicherung des Bestands der Dinge und als Dokument. Mehrere lokale Museen und Einzelpersonen haben nach einiger Zeit Interesse gezeigt, eine Arbeit zu kaufen. Die Familie hat gezögert. Sie wollte am liebsten, dass die Gesamtarbeit als ein Ensemble zusammen bleibt und in eine repräsentative, öffentlich zugängliche Museumssammlung gelangt. Die bekanntesten Werke, eine Regenbogen-Maschine und Tarim Machine wurden von der TU Eindhoven erworben. Das Kröller-Müller Museum und Centre Pompidou haben auch Einzelwerke gekauft. Mit dem Erlös konnte die Stiftung die Sammlung archivieren, dokumentieren und Ausstellungen organisieren.
4. Shinkichi Tajiri (1937-2009)
Los Angeles, Chicago, Paris, Amsterdam, Berlin, Kasteel Baarlo (NL).
Tajiri ist in Los Angeles (Kalifornien) geboren; er stammt von japanischen Eltern. Sein Leben lang kämpfte er mit seiner japanisch-amerikanischen Identität.
Als Künstler hat Tajiri sich vielseitig in verschiedenen Disziplinen entwickelt, in erster Linie als Bildhauer. Sein umfangreiches Oeuvre stammt aus einer lang anhaltenden Auseinandersetzung mit dem Wahnsinn des Zweiten Weltkriegs, den er aus erster Hand als amerikanischer Soldat an der Front in Italien erfahren hat.
Nach dem Krieg lebte er zehn Jahre lang in Paris. Er bewegte sich in einem Studio im Pariser Künstlerviertel Montparnasse inmitten vieler, später berühmt gewordener Künstler. Als Bildhauer war er ein bedeutender Vertreter der internationalen Cobra-Gruppe. Seit 1962 lebte er in Schloss Scheres in Baarlo. Tajiri, unter anderem befreundet mit Friedensreich Hundertwasser und Karel Appel, war eine angesehene Persönlichkeit in der internationalen Kunstwelt. Seine Skulpturen sind in großen Sammlungen vertreten, im Rijksmuseum Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam, Kröller Müller Museum, etc. Im Schloss der Familie in Baarlo (Tajiri Foundation) ist noch immer eine sehr große Anzahl von Arbeiten ausgestellt und gelagert, die auf eine Endbestimmung mit Perspektiven warten.

Der Nationale Dienst für Kunsthistorische Dokumentation (RKD)
Aus Gründen der Klarheit für viele potenziell Interessierten ist der RKD ganz klar in seiner Mitteilung, dass nur dokumentarische Nachlässe angenommen werden, keine Kunstsammlungen. Eine Ausnahme bilden Studien und Skizzen von wichtigen Künstlern. Der RKD konzentriert sich auf die Dokumentation und Forschung. Der Dienst verwaltet sechshundert Nachlässe. Hier kommen jährlich ungefähr dreißig dazu. Die Stiftung hat nur zwei Archivare beschäftigt. Daher ist es wichtig, dass neue Nachlässe fertig und geordnet angeliefert werden. Solche Nachlässe können als Schenkung gegeben werden oder als langfristige Leihgabe angeboten werden. Für Ankäufe gibt es keine Mittel.
Der angebotene Nachlass sollte von nationaler Bedeutung sein. Spenden und Vermächtnisse werden vorzugsweise sofort in einem Museum angelegt. Nachlässe für die Platzierung in den Depots der RKD werden nur dann akzeptiert, was ich noch einmal betonen möchte, wenn der angebotene Nachlass von nationalem Interesse ist und wenn es weiterhin kein museales Interesse gibt. Das RKD bemüht sich allerdings ständig dokumentarische Nachlass-Komplexe im Laufe der Zeit doch noch bei einem Museum unterzubringen.

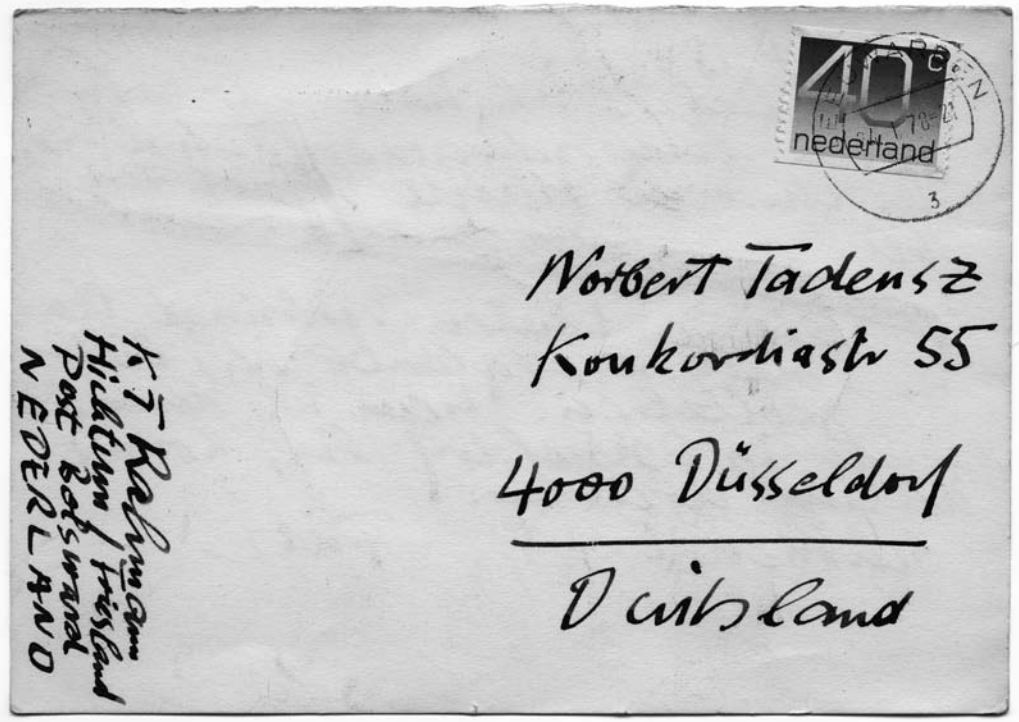
Museen
Museen werden regelmäßig von Verwandten eines Künstlers kontaktiert mit der Bitte, die Sammlung in ihrer Gesamtheit aufzunehmen. Museen in den Niederlanden haben meistens nicht genügend Kapazität, vollständige Sammlungen unterzubringen.
Dies gilt sowohl für die Lagerung als auch für die unzureichende Arbeitskraft; es bestehen erhebliche Probleme, Sammlungen zu verwalten und zu erschließen. Fremde

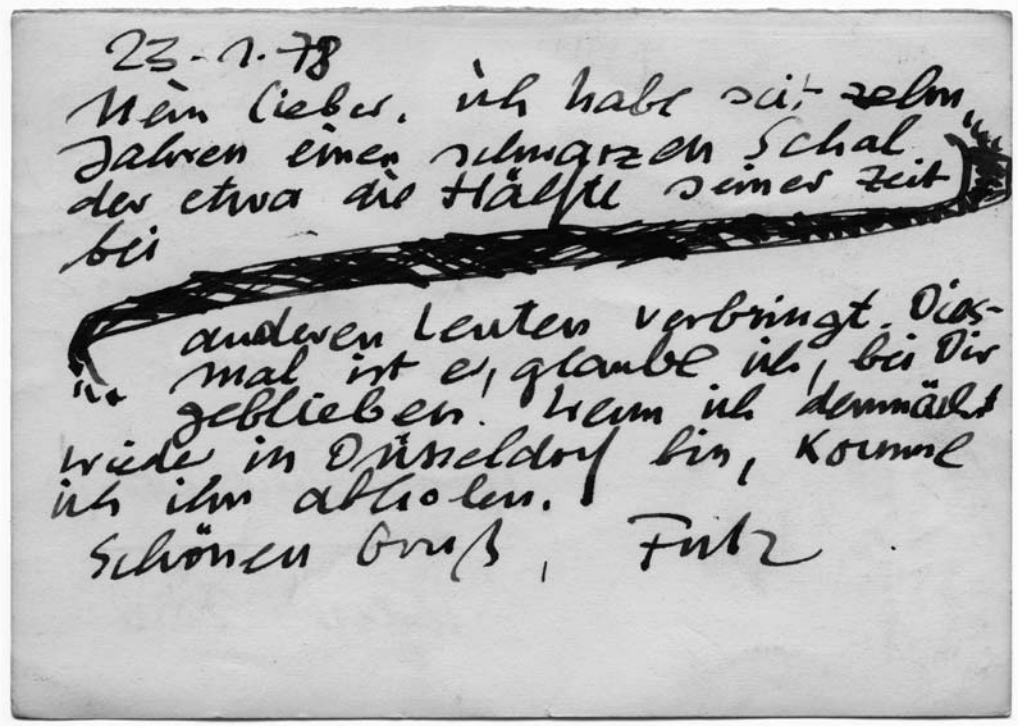
Künstler, neue Sammlungen passen meistens auch nicht gut in das Erwerbungs- bzw. Ankaufs-Profil eines Museums. Das Werk eines Künstlers muss schließlich der Sammlungspolitik eines Museums entsprechen. Es geht um Kapazität und Qualität.
Museen müssen sicher selektiv sein. Mit jedem Kunstwerk, das sie erwerben, stellt sich die Frage, ob es repräsentativ ist für die Arbeit des jeweiligen Künstlers. Bestimmt ist es besser, möglichst viele Werke eines Künstlers zu erhalten und davon einige in der Museumsammlung unterzubringen. So ist es möglich, relevante Daten über den Künstler zu erwerben. Für zukünftige Ausstellungen sind das ganz wichtige Informationen.
Es gibt eine Menge von Kunstwerken, national und international. Es gibt nur wenige öffentliche Sammlungen der Kunst, um alles zutreffend als gute Ergänzungen museal zu zeigen.

Zwei positive Beispiele
Das neue Kunstdepot von Rotterdam. Museum Boijmans Van Beuningen baut ein neues Schaulager, das seine Türen 2018 öffnen wird. Architekt ist Winy Maas. Das Gebäude wird eine Fläche von 15.000 Quadratmetern bieten, davon sollen zwanzig bis vierzig Prozent der Raume öffentlich zugänglich sein. Kosten: 52 Millionen Euro.

Friesland. Vier Museen für Kunst und Kultur und eine historische Institution in der Provinz Friesland im Norden der Niederlande bauen ein gemeinschaftliches Lager für ihre Sammlungen. Kosten: 7,4 Millionen Euro. Hoffentlich ist diese Initiative ein Vorbild für ähnliche Zusammenarbeit und neue Sammlungsbauten in den übrigen niederländischen Provinzen.

Betreuung von Künstlernachlässe
in der Region Nimwegen
Seit Anfang 2016 gibt es eine neue Initiativgruppe in der Region Nimwegen, die sich um „verwaiste" Kunst kümmert. Kunstwerke und Ateliernachlässe, die keine Unterkunft mehr haben. Selbstverständlich ist es auch hier wichtig, Qualität und Konsistenz der Werke hoch zu halten.
Nach dem Tod eines Künstlers ist seine Arbeit meistens „verwaist", ohne sachkundige Verwaltung. Es gibt nur noch das Anwesen der Familie, Erben oder Eigentum einer Stiftung. Oft gibt es ein umfangreiches Oeuvre, das Betreuung und Sachverstand braucht.
Die Zielsetzung der neuen Initiative in meiner Region, in Nimwegen, bedeutet in engster Zusammenarbeit mit der Familie alles zu tun, um die übriggebliebenen Arbeiten in einem speziellen Mehrzweckraum unterzubringen. Das Motto heißt: ‚Inspiration für die Gegenwart und die Zukunft'. Die Initiative will Kunstwerke vor dem Dornröschenschlaf bewahren. Die Erben der Künstler bleiben einbezogen und werden aufgefordert, durch die Arbeiten weiterhin eine prägnante Rolle im kreativen Leben der Stadt zu spielen. Kunst als eine Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft.
Unsere Initiative sucht einen Mehrzweckraum. Nicht nur für funktionale Nutzung, sondern auch als einen Treffpunkt für Kunstliebhaber im weitesten Sinne des Wortes. Neben der Aufgabe Kunst zu speichern, gibt es dann auch einen Raum, um die Kunstwerke aus- zu- stellen, zu verwalten und zu verkaufen. Dieser Raum kann darüber hinaus für Konzerte, Vorträge und Sonderveranstaltungen eine verbindende Rolle im kulturellen Leben der Kunstgemeinschaft spielen.




23.1.78
Mein Lieber, ich habe seit zehn Jahren einen schwarzen Schal der etwa die Hälfte seiner Zeit bei
anderen Leuten verbringt. Diesmal ist er, glaube ich, bei Dir geblieben. Wenn ich demnächst wieder in Düsseldorf bin, komme ich ihn abholen.
Schönen Gruß, Fritz

Fritz Rahmann an Norbert Tadeusz. Rahmann lebte von 1962 bis 1979 in Hichtum/Niederlande. NL Norbert Tadeusz, RAK

Zweifacher Tod, Künstler-Nachlässe in Frankreich

Jeanette Zwingenberger
Kunstkritikerin und unabhängige Kuratorin

Ein Künstler stirbt zweimal: einen physischen und einen symbolischen Tod. Dabei geht es um den Nachlass – und auch den Nachruf. Wie kann man sie sichern? Anhand von zwei Fallbeispielen, dem Künstler Daniel Buren (*1938) und Alina Szapocznikow (1926–1973), möchte ich unterschiedliche Umgänge mit Künstler-Nachlässen in Frankreich vorstellen.

Daniel Buren

Die viersprachige Internetseite von Daniel Buren (www.danielburen.com), einer der bedeutendsten französischen Künstler der Gegenwart, präsentiert eine geografische Karte, auf der alle Ausstellungsorte – sowohl öffentliche Institutionen als auch private Sammlungen – aufgeführt sind. Auf seiner Homepage befinden sich sowohl seine Ausstellungen mit detaillierten Werklisten als auch das Werkverzeichnis und das Archivmaterial sowie seine Konferenzen. Für den Konzept-Künstler und gleichermaßen Kunsttheoretiker haben Text- und Bildkorpus die gleiche Wichtigkeit.

Burens Markenzeichen sind exakt 8,7 cm breite Vertikalstreifen, weiß und farbig alternierend, in Anlehnung an den klassischen Markisenstoff. Sie bestehen aus unterschiedlichsten Größenmaßstäben und Materialien; seit 1980 gehören ebenfalls Spiegel, Plexiglas und Transparentfolien zu seinen Arbeitsmitteln.

Seine bewusst „sinnentleerten" und neutralen Werke sind nicht signiert, da seine konzeptuelle Kunst auch den Verkauf und ein Ausstellungsprotokoll mit einbezieht.

Sein ab 1972 eingeführter Verkaufsvertrag namens „L'Avertissement" (Warnung) besteht aus einem sowohl vom Verkäufer als auch vom Käufer signierten Echtheitszertifikat. Dieses *Tapuscrit* beinhaltet eine detaillierte Beschreibung des Werkes sowie ein Protokoll, in dem festgelegt wird, wie das Werk auszustellen sei. Eine weitere Klausel legt fest, dass der Künstler über jedwede Ausstellungsleihgabe sowie Publikation und den Verkauf zu informieren sei.

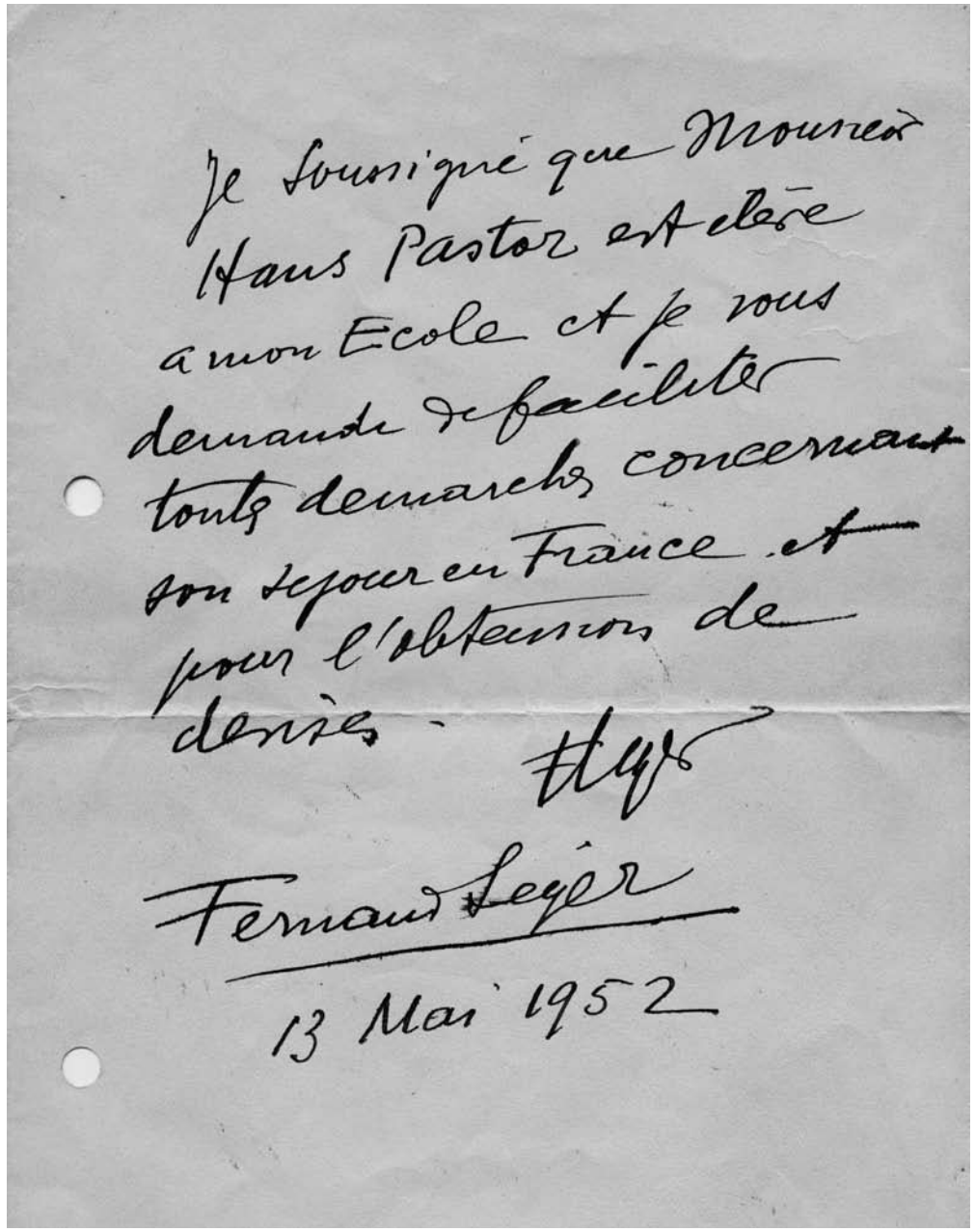
Im Sinne von Marcel Duchamp ist hier das Werk Teil der Prozedur des Kaufvertrages, zwischen dem „Künstlerunternehmer" und dem Sammler. Der Künstler versucht auf diese Weise die Übersicht über den zukünftigen Werdegang seiner Werke außerhalb des Ateliers zu behalten.

Die Haltung von Buren, der seinen Nachlass schon zu Lebzeiten digital organisiert und ein Netzwerk erstellt hat, ist symptomatisch für unser multimediales Zeitalter. Die Teilnehmer dieses Netzwerks sind die Protagonisten, mit denen Buren arbeitet: öffentliche wie auch private Institutionen, Galeristen, Künstlerkollegen, Sammler und Kunstkritiker.

Burens Atelier ist sein Computer, und die räumliche Umsetzung seiner Installationen findet im öffentlichen Raum „in situ" statt. Seine Werke sind vergänglich – was bleibt sind die Bilddokumente; denen verschafft er über seine Internet-Plattform eine „digitale Zeitlosigkeit." Burens geometrisch gestaltetes Universum mit seinen Variationen kommt auch in seinem Werkkorpus zum Ausdruck – sowie in der akribisch genauen Archivierung.

Sein Künstlerkollege Michel Parmentier (*1938) handhabt ein ähnliches Protokoll. 1965 gründete Daniel Buren gemeinsam mit Olivier Mosset, Michel Parmentier und Niele Toroni eine Künstlergemeinschaft „BMPT". Ihre visuelle Bildsprache basierte auf immer wiederkehrenden geometrischen Grundformen, die sich jeglicher individuellen Künstlerhandschrift verweigern. Das Statement: "Keine Malerei von Buren" verwahrt sich gegen den Illusionsgehalt von figurativer Kunst. In einem Flugblatt distanzierte sich die Künstlergemeinschaft von jeglicher institutionellen Zugehörigkeit.

Heute ist der vierfache documenta-Teilnehmer Daniel Buren eine lebende Institution.


Je soussigné que Monsieur Hans Pastor est élève a mon Ecole et je vous demande de faciliter toutes demarches concernant son sejour en France et pour l'obtention de denis.
Fernand Léger
13 Mai 1952

Fernand Léger an Hanns Pastor, 1952. Léger bescheinigt Pastor, an seiner Kunstschule in Paris studiert zu haben. NL Hanns Pastor, RAK

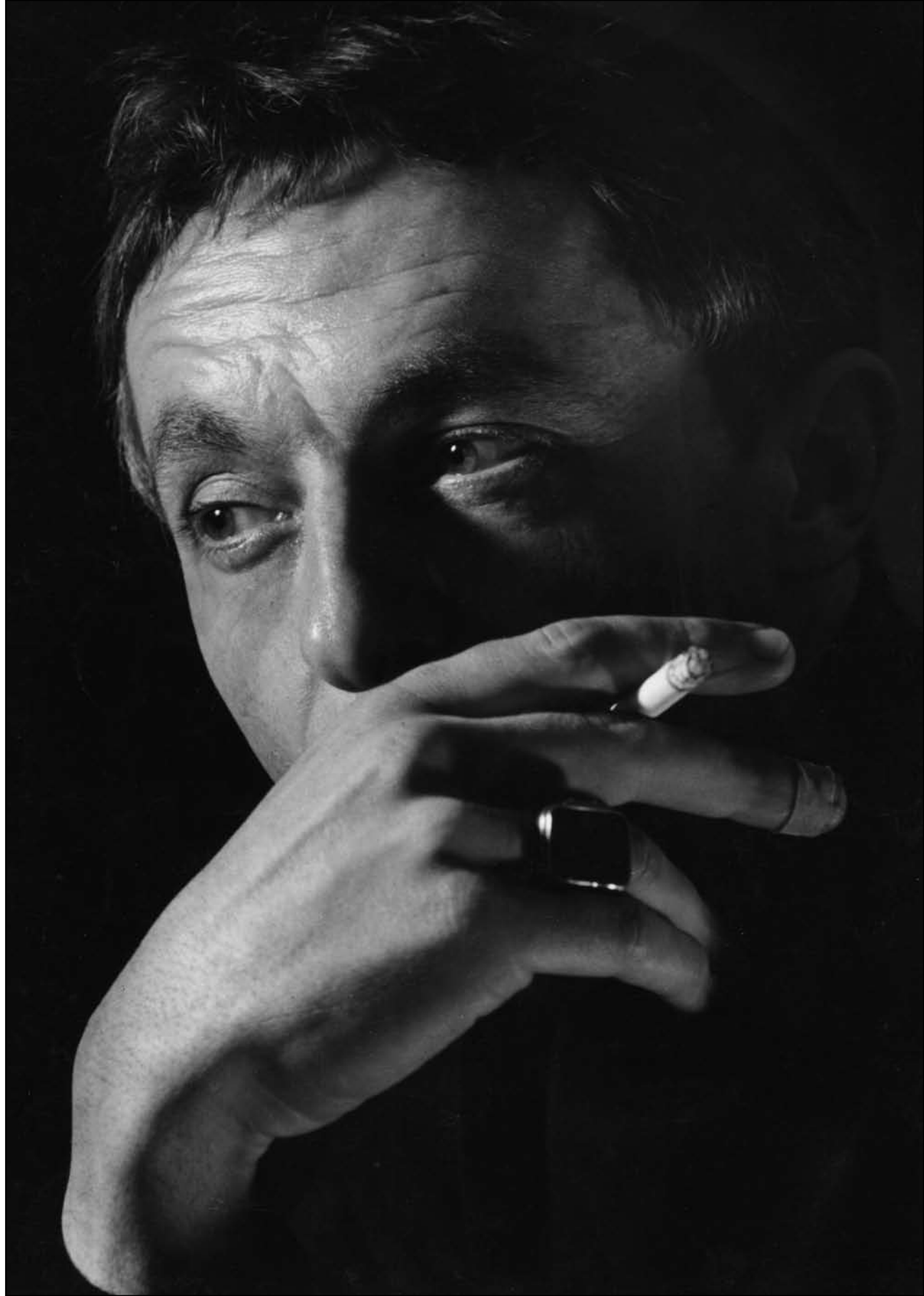
1986 mit dem „Goldenen Löwen" bei der Biennale von Venedig ausgezeichnet, ist er in unzähligen internationalen Museen zu einer Dauerpräsenz geworden. Ein weiteres Beispiel ist der Minimal-Artist und spätere Konzeptkünstler Sol LeWitt, der noch zu Lebzeiten Assistenten ausbildete, die heute nach seinem Tod seine farbigen „Wall Drawings" weltweit in Ausstellungen weiter ausführen.

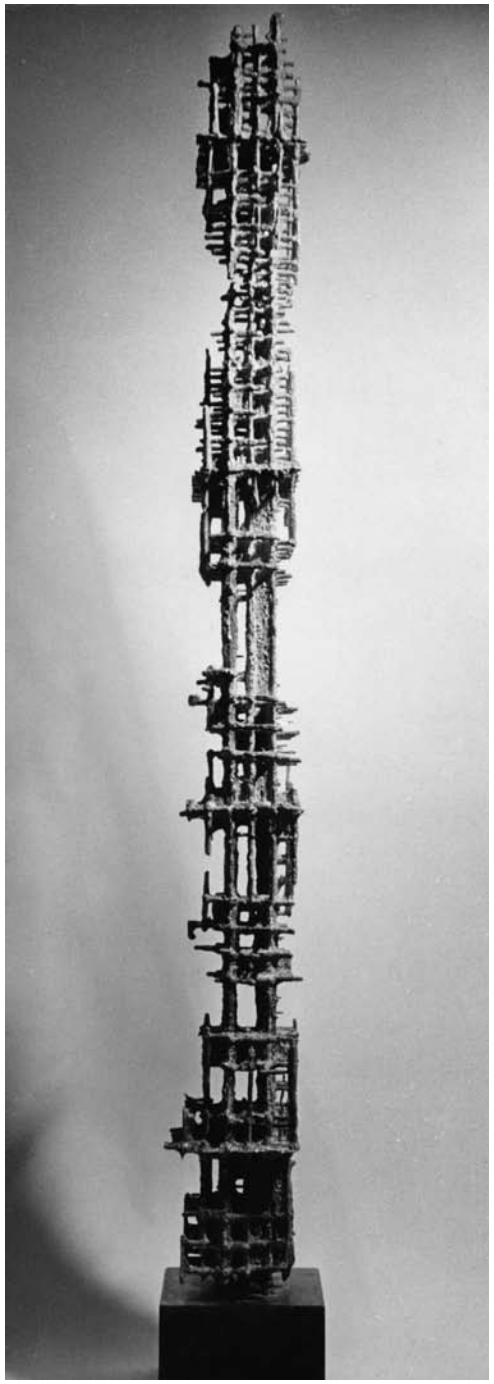
Alina Szapocznikow
Ein ganz anderes Schicksal widerfuhr der 1973 in Frankreich verstorbenen polnischen Künstlerin Alina Szapocznikow (1926–1973). In ihrem figurativen Werk, das Skulpturen, Zeichnungen, Gemälde und Grafiken umfasst, geht es um Identität, Sexualität, Grenzerfahrungen des menschlichen Körpers. Nach ihrem Tod geriet ihr Werk jedoch in Vergessenheit. Der Nachlass liegt heute in der Hand ihres Adoptivsohnes Piotr Stanislawski und wird seit 2010 von der Galerie Loevenbruck in Paris verwaltet, die ebenfalls das Werkverzeichnis erstellt. In New York wird die Künstlerin von Andrea Rosen Gallery vertreten.
Zurzeit verzeichnet die Pariser Galerie Loevenbruck um die 600 noch erwerbbare Werke. Die Wiederentdeckung auf dem internationalen Kunstmarkt hatte ihren Ursprung in einer internationalen Wanderausstellung, die 2011 im Wiels in Brüssel begann und danach im Hammer Museum LA, Wexner Center for the Arts, Ohio, MOMA NY und 2013 im Pariser Centre Pompidou, zu sehen war. Die Ausstellungen sowie die Kataloge fanden die Aufmerksamkeit der internationalen Presse und sind auf große Resonanz getroffen.

Die Wiederentdeckung von Alina Szapocznikow basiert auf der kunstwissenschaftlichen Arbeit mehrerer Kuratorinnen und Kunstkritikerinnen wie Joanna Mytkowska (Musée d'Art Moderne in Warschau), Elena Filipovic, Corenelia Butler, Jola Gola, Allegra Pressenti. Zu dem Erfolg dieser gelungenen Nachlass- sowie der Ausstellungsrezeptionen trugen Museen, Kunsthistoriker, Galerien, Sammler und Auktionshäuser sowie die internationale Presse bei. Eine deutliche Wertsteigerung ihrer Kunstwerke ist im Kunstmarkt nunmehr festzustellen. Die französische Künstlerin Annette Messager produziert zurzeit einen Film über ihre vor 43 Jahren verstorbene Künstlerfreundin Alina Szapocznikow.

Wie wird der posthume Wert eines Künstlers geschaffen?
Einzelausstellungen sowie die Platzierung der Werke in renommierten Gruppenausstellungen in Museen oder Galerien schaffen Sichtbarkeit. Die Galerien und deren Teilnahme an internationalen Kunstmessen spielen dabei eine maßgebende Rolle bei der Neuentdeckung von vergessenen Künstlern und dem Aufbau einer das Werk unterstützenden Sammlerschaft.
Die Auktionshäuser kümmern sich um die Bewertung der Werke im Kunstmarkt und der Platzierung im Künstlerindex. Wichtig ist dabei, den Markt erstmals von gefälschten Werken zu säubern. Öffentliche Auktionen schaffen insofern den Markt, doch ist der Verkaufswert relativ. Er ist von der jeweiligen internationalen Marktlage sowie der wechselnden Käuferschicht abhängig und dem variablen Bekanntheitsgrad des Künstlers. Die Ergebnisse können der Spekulation unterliegen, die zum Teil sogar von den Auktionshäusern gesteuert werden und unreale Werteinschätzung auslösen.

Wie wird mit Künstlernachlässen in Frankreich umgegangen?
Die ADAGP (La Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques / Die Gesellschaft für Künstler von Grafik und Kunstwerken) wurde 1953 gegründet. Diese gemeinnützige Gesellschaft verwaltet das Urheberrecht, Privatrecht und das Folgerecht, 3 Prozent, und betreut solchermaßen um die 100.000 Künstler.
Die Kunstwerke unterliegen einem droit moral (Urheberrecht). Künstlerinnen und Künstler haben einen Anspruch auf Öffentlichkeitsrecht, das darüber bestimmt, wie ihr Werk und Name genutzt und verbreitet werden darf. Das Eigentumsrecht des Künstlers regelt urheberrechtliche Fragen, diesem obliegt es die Nutzung seines Werkes gegen eine angemessene Vergütung zu erlauben. Diese Rechte sind auf einen Zeitraum von 70 Jahren nach dem Tod des Urhebers begrenzt.





Benno Werth, Bronze, Höhe: 105 cm, 1963. Foto: Benno Werth. NL Benno Werth, RAK

Seite 103: Porträtfoto Hanns Pastor, undatiert. Fotograf: Frans Driessens. NL Hanns Pastor, RAK

Was passiert nach dem Tod eines Künstlers?
Welche Institutionen kümmern sich in Frankreich um künstlerische Nachlässe? Dazu gehören:
Bibliothèque Kandinsky im Centre Pompidou, L'IMEC – Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Associaton sowie die BNF – Bibliothèque nationale de France.
Anwälte, Kunstexperten, Kunstsachverständige, Auktionshäuser und die Erben, oftmals auch die Familie erstellen ein Inventar. Aus den bisherigen Verkäufen wird der Marktwert des Nachlasses errechnet. Dieser wiederum ist für die Erbschaftssteuer relevant und ergibt gleichzeitig die testamentarisch festgelegte Verteilung des Nachlasses auf die Erben.
Bei dem 1998 verstorbenen Bildhauer César, (César Baldaccini) sind angeblich 230 Werke des Künstlers in der Erbmasse nicht deklariert worden. Die Steuer verlangte im Jahr 2000 daher massive Nachzahlungen. Der Erbstreit konfrontierte die direkten Erben: Césars Tochter und Ehefrau, mit der letzten Freundin des Künstlers, Stephanie Busuttil, die letztendlich das moralische Recht der Authentifikation der Werke erhielt. Als das Gerichtsverfahren 2006 eingestellt wurde, verzichtete der Fiskus auf die Steuernachzahlungen.

DATION
In Frankreich gibt es eine außergewöhnliche Zahlungsmethode, die DATION, dank derer die Steuerschuld des Vermögens für die nicht vorhandenen Finanzen mit Kunstwerken von hohem künstlerischen und historischen Wert beglichen werden kann. Die DATION erlaubt den Erben, ihre Schulden an den Staat zu tilgen und gleichzeitig öffentliche Sammlungen zu bereichern. Es trifft sich hier das private mit dem öffentlichen Recht. Das Gesetz über die DATION wurde am 31. Dezember 1968 von General de Gaulle und seinem Kulturminister André Malraux unterzeichnet. Wie funktioniert diese staatliche Prozedur, die zwei bis drei Jahre dauern kann? Das Finanzministerium schickt das Angebot der Erben an ein Komitee, das aus zwei Vertretern des Finanzministeriums, zwei Vertretern des Kulturministerium sowie seines Präsidenten, derzeit Jean-Pierre Changeux, besteht. Diese interministerielle Kommission überprüft sowohl den künstlerischen Wert als auch den Marktwert der angebotenen Kunstwerke.
Aus dem „Dation"-Gesetz entstanden bspw. das Picasso- sowie das Marc Chagall Museum. Die Einzigartigkeit der Werke schuf dabei die finanzielle Basis, die die Folgekosten des nationalen Museums, die Ausstellungen, das Personal und Gebäudekosten decken kann. Der Louvre bekam auf diese Weise einen zweiten Vermeer, das Centre Georges Pompidou das Büro-Ensemble von André Breton und das Musée d'Orsay „*L'Origine du monde*" (Der Ursprung der Welt) von Gustave Courbet aus dem Besitz des 1981 verstorbenen Psychoanalytikers Jacques Lacan.
Dank dem „Dation"-Gesetz konnten mehr als 10.000 Kunstwerke, Bücher und verschiedene Kulturgüter in den nationalen Kulturbesitz übergehen. In der Tat betrifft die Dation jedoch nur Werke von hohem künstlerischen Wert, also von sehr prominenten Künstlern. Nur ein Prozent der Künstlernachlässe wird vom Staat dieses Verfahrens für würdig erachtet. Wo verbleiben die übrigen 99% der Künstlernachlässe?

Welche Institutionen öffentlicher oder privater Art gibt es in Frankreich, die sich um Nachlässe mehr oder weniger bekannter Künstler kümmern? Die häufigste Form sind Assoziationen – gemeinnützige Vereine, bei denen kein finanzieller Gewinn erzielt werden darf.
Die Fondation d'art ist eine gemeinnützige, nicht profitorientierte Stiftung. Hierfür ist eine finanzielle Grundlage von oftmals mehr als 1 Million Euros notwendig. Sie unterliegt der Kontrolle von staatlichen Inspektoren, der Ministerien und des Staatsrates. Sechs bis 24 Monate dauert oftmals die staatliche Zulassung für die rechtliche Institutionalisierung. Die Stiftung Giacometti ist ein Beispiel. Die Venet Foundation hat ihren Sitz in den USA, obwohl die Sammlung in Südfrankreich zu sehen ist.

„Fondation de France"
Heute gehen viele Stiftungen mit einer kleineren Basis oder Stiftungen mit geringem Kapital in der Fondation de France auf. Diese vereinigt 808 Stiftungen und 100.000 Organisationen unter ihrem Dach. Die Bereiche Umwelt und Gesundheitswesen umfassen rund 150.000 Projekte. Diese Organisation ist typisch für das immer noch sehr zentralistische Frankreich.

Fonds de dotation
Seit 2008 existiert der Fonds de dotation. Dieser Stiftungsfonds befreit die Erben unter bestimmten Bedingungen von der Erbschaftssteuer und ähnelt einer Assoziation mit eigener Verwaltung. Der Künstler Jean-Jacques Lebel etwa, Sohn des Sammlers Robert Lebel, gründete 2013 seinen Fonds de dotation. Der Verwaltungsrat des Fonds besteht aus dem Künstler und seinem Sohn sowie sechs Verwaltern: Laurence Bertrand Dorléac, Blandine Chavanne, Philippe Dagen, Laurent Le Bon, Jean de Loisy, Alfred Pacquement. Seit 2014 ist der Fonds de dotation Jean-Jacques Lebel im Musée des Beaux-Arts de Nantes für fünf Jahre untergebracht.
Die digitale Aufbereitung eines Nachlasses, die Transparenz und Zugänglichkeit für kunsthistorische Forschung sind die Konditionen für eine gelungene Nachlassverwaltung. Heutzutage sichern sich Künstler durch Schenkungen und Dauerleihgaben an Institutionen ihren Nachruf. Die institutionelle Sichtbarkeit betrifft jedoch nur ein Prozent der prominentesten Künstler, die auf dem Markt als auch im Ausstellungswesen einen Namen haben.
Der heutige spekulative Markt basiert auf einer Käuferschicht, deren Hauptaugenmerk auf werterhaltenden Anlagen beruht. Im Hintergrund spielt insbesondere der interna-

tionale Kapitalmarkt eine große Rolle, der Anlagen sucht, bei denen nicht nur ein Gegenwert sondern Hoffnung auf Zuwachs besteht.

Kunstmarkt
Warum gibt es heute immer mehr Galerien, die sich um Nachlässe kümmern? Wie ist die wachsende Hinwendung des zeitgenössischen Marktes zu historischen Künstler-Positionen zu erklären? Seit 2008 unterliegt der französische Kunstmarkt einer Krise, die bewirkt, dass man den sekundären Markt von öffentlich anerkannten Künstlern bevorzugt, die einen relativ sicheren Marktwert darstellen.
Die Galerie als Schaufenster nach außen ist eine Schnittstelle zwischen Künstlern, Erben, Institutionen und Sammlern. Sie verkörpert eine marktwirtschaftliche Dynamik mit dem Ziel, dank einer strategisch gezielten Positionierung des Werkes in wichtigen privaten und öffentlichen Sammlungen und internationalen Ausstellung sowie Auktionen, dessen Sichtbarkeit zu steigern. Galerie und Künstler vertreten dabei das gleiche Interesse: den Wert und den Verkauf eines Werkes zu optimieren. Die Neubewertung und Gewichtung von historischen Positionen ist jedoch ein kostspieliges Langzeitprojekt, das Finanzkapital des Künstlers voraussetzt. Die öffentlichen Kassen sind in der heutigen Zeit leer, der Staat als Kunde fällt damit zunehmend weg. Der Markt – insbesondere die Megagalerien als Blockbuster – übernimmt heute oftmals die früher dem Staat vorbehaltenen Initiativen.

Der Deal mit dem Tod
Seit wenigen Jahren filmen vier fest installierte Webkameras bei Tag und Nacht bis zu seinem Lebensende den Künstler Christian Boltanski in seinem Atelier bei Paris. Die Aufnahmen werden im „Museum of Modern Art" (MoMA) in Tasmanien direkt in eine Grotte übertragen und auf DVD gespeichert. Der australische Sammler, Multimillionär und Zocker David Walsh zahlt Boltanski dafür eine monatliche Leibrente (Summe ungenannt). Christian Boltanskis „letztes" Kunstwerk findet aber erst nach seinem Ableben einen marktwirtschaftlichen Wert, da es erst dann ausgestellt oder vermarktet werden kann. Boltanskis Obsession von Tod und Erinnerung, das Verfließen der Zeit und damit die Endlichkeit des Lebens thematisiert er hier, indem er einen Lebensausschnitt von sich selbst zum Kunstwerk erhebt.
Der Nachlass hat einerseits einen geistigen Mehrwert, der auf der persönlichen Ebene in der Erinnerung der Lebensgefährten, den Zeugen des Künstlers, seiner Erben weiterlebt. Die symbolische Ebene wird von Museen, Kunsthistorikern, Galerien, Sammlern und Auktionshäusern sowie Publikationen getragen, die im Falle von Alina Szapocznikow zu einer Wiederentdeckung führte. Doch sie ist ein Ausnahmefall. Die Neuentdeckung vergessener Künstler, deren Aufarbeitung und Erinnerung, ist begrüßenswert. Das betrifft jedoch nur eine geringe Anzahl von Künstlern und setzt voraus, dass kommende Zeiten neue zeithistorische Schwerpunkte, Interpretationen, Bewertungen und wissenschaftliche Erkenntnisse zulassen.

Daniel Buren sowie Christian Boltanski stehen beispielhaft für unser multimediales Zeitalter, das einerseits eine immaterielle Dimension charakterisiert und anderseits eine digitale Ewigkeit birgt. Hier liegt eine Chance, um kostengünstig und auf breiter Ebene Künstlernachlässen eine neue Sichtbarkeit zu geben.

Benno Werth, Landschaftsplastik, Eisen, Bronze, 1967.
NL Benno Werth, RAK

Bibliothèque Kandinsky

Didier Schulmann
Centre Pompidou, Paris, Frankreich

Will man die Beschaffenheit, die Herkunft, den Status und die Bedeutung der Künstlerarchive der Kandinsky Bibliothek gut verstehen, so gilt es, zuerst einen kleinen Umweg über die Geschichte und Geographie der Archive und Einrichtungen zu nehmen.

Das französische Archivwesen wurde vom öffentlichen Dienst aufgebaut, um die von der öffentlichen Verwaltung und den öffentlichen Einrichtungen errichteten Archive zu bewahren, zu verwalten und öffentlich zugänglich zu machen. Nun gibt es aber bei den Nationalarchiven und in den Beständen der Gebietskörperschaften eine bewährte Tradition, auch private Archive aufzunehmen, ja sogar zu sammeln, die vor allem aus schriftlichen Unterlagen von Politikern, Diplomaten oder Soldaten bestehen.

In jüngster Zeit fanden auch die Archive von Privatunternehmen, Vereinen, Gewerkschaften und anderen aktivistischen bzw. engagierten Akteuren der Zivilgesellschaft Eingang in eine Nebenstelle des Nationalarchivs in Roubaix. Sie werden AMT genannt (*les archives du monde du travail* = die Archive der Welt der Arbeit). Einige große nationale Einrichtungen, vornehmlich aus dem Kultur- und Bildungswesen, brachten ihre Verwaltungsarchive ebenfalls in das Nationalarchiv ein, behielten allerdings ihre „*archives patrimoniales*"; das sind wichtige und intellektuell bzw. wissenschaftlich sehr bedeutende Unterlagen, zu denen auch die Privatunterlagen einiger ihrer Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen, Angestellten oder ehemaligen Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen gehören. Das ist der Fall bei der *Ecole nationale supérieure*, dem *Institut de France* und dem *Collège de France*. Im Nationalarchiv gibt es extra eine ganze Serie, F[21], die den „Schönen Künsten" gewidmet ist, und die Unterlagen von Institutionen (Museen, Schulen und Hochschulen, Manufakturen) enthält, wie auch die mit dem Ankauf von Künstlerarchiven verbundenen Bestell- bzw. Kaufunterlagen der jeweils zuständigen Ministerien. Hierin finden sich unzählige Dossiers und Entwürfe von Künstlerinnen und Künstlern.

Die französische Nationalbibliothek (BnF) besitzt bemerkenswerte Manuskripte wichtiger Autorinnen und Autoren (z. B. von Victor Hugo, Emile Zola, Gustave Flaubert, Marcel Proust) sowie private und / oder berufliche Dokumente prominenter Persönlichkeiten (z. B. von Louis Pasteur, Jules Isaac). Für die BnF sind demnach eher Schriftstellerinnen und Schriftsteller interessant; bildende Künstler sind eher die Ausnahme wie beispielsweise im „*Fonds Robert et Sonia Delaunay*", der von Sonia Delaunay gestiftet wurde. Ein Teil dieses Nachlasses wird von der Abteilung für Manuskripte verwahrt und konserviert, ein anderer in der *Bibliothèque Kandinsky*. Der erst kürzlich erfolgte, teure Ankauf der Archive des Theoretikers, Schriftstellers und bildenden Künstlers Guy Debord offenbart indes einen neuen Trend hinsichtlich der Aufgaben und Traditionen der BnF.

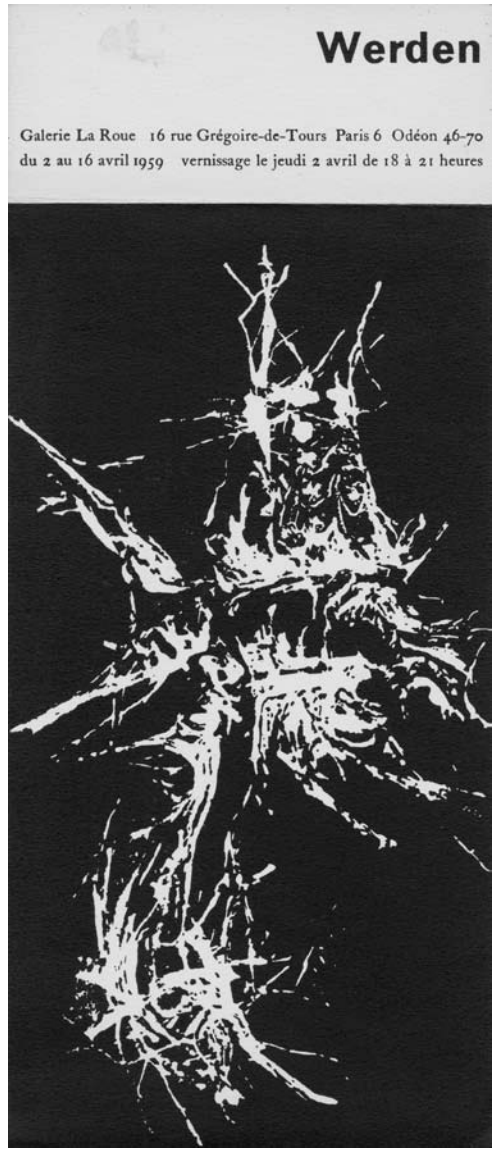
Im Hinblick auf die Geschichte der Kunst und der des XX. Jahrhunderts finden sich die Künstlerarchive eher in privaten monographischen Strukturen (Archives Matisse, Archives Yves Klein, Fondation Jean Dubuffet), denen dann Kunstsammlungen angeschlossen sein können aber nicht müssen. Bei den staatlichen Museen ist das grundsätzlich der Fall (Musée Picasso, Musée Zadkine, Musée Bourdelle). Aber es sind vor allem vier Einrichtungen, deren Kernaufgabe in der wissenschaftlichen Aufarbeitung und der Bestandspflege von Künstlerarchiven besteht:

– die *Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet* hat ganze Bestände und verstreute Einzelstücke von dadaistischen und surrealistischen Künstlerinnen und Künstlern und Schriftstellerinnen und Schriftstellern gesammelt und tut das auch heute noch.

– das *Institut Mémoire de l'Edition contemporaine* (eine private Einrichtung) besitzt einige Künstlernachlässe (unter anderem das Archiv von Otto Freundlich).
– die Fonds der *Archives de la Critique d'art* (ein Verein) ist und bleibt eine unverzichtbare Quelle für all die Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die in einer wie immer gearteten Verbindung zur Kunst standen und stehen (Kritiker, Journalisten, Chronisten, Kunsttheoretiker, Kunsthistoriker, Dozenten), wie beispielsweise auch die Herausgeberinnen und Herausgeber von Kunstbüchern und Zeitschriften, Galerien, Kunsteinrichtungen und … Künstlern.
– und nicht zuletzt die *Bibliothèque Kandinsky*.

Die BK ist das einzige Ressourcenzentrum für moderne und zeitgenössische Kunst, dessen Angebot an Dokumentationen von Künstlernachlässen die Möglichkeit eröffnet, sich die schöpferische Privatsphäre von Künstlerinnen und Künstlern zu erschließen. Wie konnte sich eine solche Funktion inmitten des *Centre Pompidou* entwickeln?

Die Bibliothèque Kandinsky trägt diesen Namen erst seit Oktober 2002. Anläßlich der Neueröffnung der Dokumentationsabteilung des *Musée national d'art moderne*, nach zweijährigen Renovierungsarbeiten, mit denen die Kapazität des Lesesaals und seiner Regale (mittlerweile bis auf den letzten Regalmeter gefüllt) verdoppelt wurden, wünschte sich der Direktor des Museums MNAM einen Namen für die Abteilung. Es sollte der Name eines Künstlers sein, der durch Schenkungen und Werkssammlungen sowie Dokumentationen sehr präsent war; der eines Künstlers der Avantgarde, der zugleich selbst auch als Kunsttheoretiker gearbeitet hatte. Man wählte also Vassily Kandinsky, dessen Archiv schon 1981 in das *Centre Pompidou* integriert worden war, und zwar mit dem Großteil seines Atelierbestands: 1.600 Werke, davon 150 Gemälde, hatte seine Witwe Nina dem Museum geschenkt. Diese Schenkung ergänzte die langjährigen Bestände des *Musée national d'art moderne*



Einladungskarte der Galerie La Roue, Paris zur Einzelausstellung von Hubert Werden, 1959. NL Hubert Werden, RAK

(von denen viele schon dort waren, bevor Kandinskys Werke in das *Centre Pompidou* überführt wurden), insbesondere die von Robert und Sonia Delaunay, Jacques Lipchitz, Michel Larionov, Albert Gleizes, Jacques Villon und Raymond Duchamp-Villon. Hinzu kamen nach und nach erst 1986 das Archiv Victor Brauners und 2001 das

Einladungskarte der Galerie La Roue, Paris zur Ausstellung mit Werken von Karl Fred Dahmen, Hanns Pastor und Hubert Werden, 1959. NL Hubert Werden, RAK

von Brancusi. 2003 wurde dann nach den vielen fragmentarischen Einzelverkäufen der Atelierbestände von André Breton ein Fonds gegründet, mit dem alle bereits verkauften Einzelstücke und die sich im Besitz des allgemeinen Fonds der Bibliothek (*Fonds Général de la bibliothèque*) befindlichen Gegenstände zusammengeführt werden konnten.

All diese Künstler (außer Victor Brauner) sind im XIX. Jahrhundert geboren (zwischen 1866 und 1896), und das hatte Einfluss auf Form und Beschaffenheit ihrer Archive, wie auch die Tatsache, dass sie alle Einwanderer waren, die den Sitz ihres Lebens und Wirkens in Frankreich gewählt hatten. Vier gemeinsame Punkte charakterisieren das Beieinander dieser vier Fonds in der BK:

– ein großer Fundus an Kunstwerken steht mit ihren Kunstwerken in den Sammlungen des Museums in einem Kontext
– ihre Integration wurde dank großzügiger Zuwendungen (Schenkungen oder Legate) erst möglich, denen die Künstler bzw. ihre Familien zugestimmt hatten
– keiner der Fonds ist „alleinstehend" (*célibataire*): alle kommunizieren dank ausgetauschter Korrespondenzen untereinander, mindestens in einer „Zweierbeziehung"
– zu all den archivierten Manuskripten (Korrespondenzen, Terminkalender, theoretische Texte, Tage- und Notizbücher und Entwürfe) gibt es Dokumentations- und Familienfotos, Bibliotheken und Zeitschriften, die Zeugnis ablegen von der Privatsphäre und dem intellektuellen Umfeld der Künstlerinnen und Künstler

Soweit zu den Fonds, soweit zu den Künstlerinnen und Künstlern (und ihre Netzwerken), deren Primärquellen nur vollständig erforscht werden können, wenn man ins Centre Pompidou kommt, in den Lesesaal der Kandinsky Bibliothek.

Aber als diese bedeutenden und umfangreichen Primärquellen im *Musée national d'art moderne* zwischen 1970 und 1980 eintrafen, stellte sich die Frage nach den Sammlungen, des Umgangs mit ihnen und ihrer öffentliche Zugänglichkeit nicht: diese Bestände wurden als reine Dokumentation betrachtet, die allenfalls als Referenz für punktuelle oder chronologische Überprüfungen und für die Authentifizierung von Kunstwerken genutzt wurden. Viele Künstlerbibliotheken gingen im allgemeinen Fundus der Druckerzeugnisse unter und verloren ihre Identität (z. B. die von Survage und Larionov): als Zeitzeugnis oder wegen ihrer Widmungen erlangen diese Bücher heute ihren ursprünglichen Sinn zurück.

Eine zweifache Bewegung begründet seit den Jahren 1995–2000 einen Paradigmenwechsel, der darauf hinausläuft, diese Bestände unter archivarischen Gesichtspunkten stärker zu bewerten als wegen ihres reinen Dokumentationswertes:

– die Entwicklung einer internationalen universitären Forschung, die auf wissenschaftlichen Methoden der Recherche und der von der Historiographie und anderen gesellschaftswissenschaftlichen Disziplinen inspirierten Erforschung der Bestände basiert; hierzu gehören auch Verfahren der Neubewertung und wissenschaftliche Gutachten, die in entsprechenden Publikationen und auf Kolloquien vorgestellt werden

– der zunehmende Rückgriff auf archivierte Gegenstände im öffentlichen musealen Raum zur Erläuterung von Kunstwerken und zur Vergegenwärtigung ihrer jeweiligen Kontextbezüge

Dieser neue Kontext erleichterte die archivarische Berücksichtigung der Bestände einer jüngeren Generation von Künstlerinnen und Künstlern, von denen einige noch leben. Seit fünf Jahren tragen diese Bestände, deren Beschaffenheit den Nachlässen ihrer Vorgänger nahe kommt und sehr ähnlich ist, massiv zur Forschung beispielsweise der Gestaltung von Kunstausstellungen (*expographie*) bei. Sie sind wertvolle Quellen, die die künstlerische Produktion der Avantgarde zwischen 1960 und 2000 erläutern: z. B. das Archiv von Guy de Cointet (1934–1983, einer der – französischen – Erfinder der kalifornischen Performancekunst), das von Jean Dewasne (1921–1999, einer der Erfinder der abstrakten Op-art, die aus dem stark rationalisierenden Bruch mit der „lyrischen Abstraktion" hervorging), das von Hervé Fischer (geb. 1941, Erfinder der soziologischen Kunst und einer der ganz großen Aktivisten der *mail art*), das von Isidore Isou (1925–2007, Erfinder der lettristischen Bewegung), das von Aurélie Nemours (1910–2005, Pionierin der geometrischen Abstraktion, die das *all-over* und eine Farbrecherche synthetisierte) und das von Philippe Thomas (1951–1995, ein französischer Konzeptkünstler und Erfinder des Fiktionalismus und der Agentur des „*readymades belong to everyone*").

Aber die BK nimmt auch die Archive von anderen Kreativschaffenden auf: von Architekten und Designern, Kunsthändlern und Galeristen, Autoren von Zeitschriften, Kunstverlegern und -buchhändlern und vor allem Kunstfotografien. Dazu gehören die 250.000 Glastafeln aus dem *Fonds Marc Vaux*, der *Fonds Jacqueline Hyde* und seit kurzem das Fotoarchiv von Harry Shunk & Janos Kender, der *Fonds Véra Cardot-Pierre Joly*, der *Fonds Sottsass*; all dies mehrt gleichermaßen die Bedeutung der Werke und der Künstlerinnen und Künstler selbst. Für die Kunstkritik sind solche Fotosammlungen ein serielles Instrument der Analyse, Erläuterung und Verbreitung von Werken, vor allem, wenn man nicht nur die Abzüge sondern auch die Negative und Kontakte aufbewahrt. Sie offenbaren den unverzichtbaren Dialog zwischen Architektur, Designern und bildenden Künstlern mit dem Fotografen, der die Werke fotografiert, um sie weiter zu verbreiten.

Aussichten – die Nachlassversorgung aus Künstlersicht

Frank Michael Zeidler
Deutscher Künstlerbund, Berlin

Sehr geehrter Herr Schütz, meine sehr verehrten Damen und Herren, werte Vorredner, zunächst ich darf mich bedanken, hier sprechen zu dürfen. Normalerweise äußern sich Künstlerinnen und Künstler in ihren Arbeiten und weniger zu konservatorischen oder gar archivarischen Belangen. Doch im Fall der Nachlassversorgung, – und darum dreht es sich hier und heute in diesem Symposium – sieht es doch etwas anders aus. Und ich will versuchen in wenigen Worten zu skizzieren, welche Probleme auf uns Künstler zukommen, oder anders formuliert, welchen Themen wir nun einmal nicht ausweichen können.

2012 habe ich ein Symposium zum Thema Künstlernachlässe in Berlin initiiert im Namen des Deutschen Künstlerbundes, und diese Veranstaltung in der Berlinischen Galerie war voll belegt, mehr als 250 Personen, zumeist Kolleginnen und Kollegen und deren Angehörige saßen dicht gedrängt im Saal und mehrere Hundert hatten versucht sich anzumelden. Ich erwähne dies deswegen, weil es mir scheint, dass diese Veranstaltung zu dem Thema ‚Künstlernachlass' einen wichtigen und auch aufrüttelnden Hinweis gegeben hat auf ein Problem, dass uns Künstlerinnen und Künstler betrifft und welches mit großen Schritten unweigerlich auf uns zukommt, welches aber in der Vergangenheit, und von vielen leider all zu oft ignoriert worden ist.

Ich sage nicht zuviel, wenn ich behaupte, dass in den nächsten Jahren Unmengen an Künstlernachlässen auf uns kommen werden, weil die Ateliers, der Beruf und die Ausbildung weitaus professioneller gehandhabt werden, als noch zu Zeiten der fünfziger und sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Allein die Bestände in den Ateliers sind heute riesig und zum großen Teil hervorragend organisiert. Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, dass allein statistisch gesehen die Zahl der Nachlässe in naher Zukunft enorm ansteigen wird. Zu groß der Andrang an den Akademien, der ungebrochen über Jahrzehnte hinweg uns jährlich mehrere hundert Absolventen beschert. Das sind Kolleginnen und Kollegen, die alle in dem ‚Ausstellungszirkus' und damit an der Produktion von Kunst teilnehmen. Dazu nur ein kleiner Hinweis, die Zahlen der Künstlersozialkasse KSK im Bereich der bildenden Kunst verzeichnet allein einen Anstieg von 1991 von 18700 bis 2014 von 63000 Versicherten im Bereich der bildenden Kunst. Die Zahlen der KSK bilden nicht unbedingt rein professionelles Arbeiten ab, aber allein der Zuwachs ist doch ein sehr deutlicher Verweis auf einen signifikanten Anstieg. Ähnliches erzählen die steigenden Zahlen über die Studierenden an den Akademien der Bundesrepublik Deutschland in unserem föderalen Bildungssystem und die enorme Zahl an Ausstellungen in Galerien, Instituten und Museen. Hinzu kommt die Tatsache, dass der Aufbruch in künstlerisch neue Medien das Spektrum und die Arbeitsweisen und den großzügigen Umgang mit Materialien jedweder Art noch beschleunigt und potenziert hat. Und damit verbunden stellt sich unmittelbar die Platzfrage für Nachlässe. Nachlässe brauchen Raum. Sie brauchen nicht nur privaten Raum, sondern auch in Folge öffentlichen bestellten Raum.

Für den Umgang mit Nachlässen ist es wichtig darauf zu verweisen, dass es ein weiterverbreiteter Irrglaube ist, die Nachlässe all derer, die sich auf dem Kunstmarkt und in dem Ausstellungskarussell halbwegs erfolgreich gezeigt haben, seien schon gesichert. Es ist mir wichtig darauf zu verweisen, dass dies vollkommen falsch ist und von vielen, die sich zu dem Problemen von Künstlernachlässen äußern vollkommen verkehrt eingeschätzt wird. Als Kollege kenne ich unzählige Beispiele und Umstände von Künstlerinnen und

Theo Lambertin mit seinem Kollegen Peter Pick und Dietmar Schneider (v.l.n.r.) 2010 in Köln. Schneider war Herausgeber der Kölner Skizzen, Kunstvermittler wie Freund und Förderer von Theo Lambertin. Foto: Christiane Schneider. NL Theo Lambertin, RAK

Künstlern und ich kann Ihnen sagen, dass viele der Betroffenen keinen Platz und keine Rücklagen für ihre Nachlässe haben. So ehrenhaft und richtig es ist Nachlässe sichern zu wollen, dürfen wir doch nicht vergessen, Nachlässe kosten Zeit, Energie und Geld. Viele Angehörige können es sich aber gar nicht leisten einen Nachlass eines verstorben Künstlers zu verwahren, wiewohl sie es aus unterschiedlichen Beweggründen vielleicht auch gerne tun wollen. Der Verweis auf die Wertigkeit der Arbeiten am Kunstmarkt allein ist kein zuverlässiger Garant dafür, dass ausreichend Geld für eine Versorgung eines Nachlasses vorhanden ist. Auch wenn ich mich wiederhole, es ist dringend notwendig auf diese unangenehmen Umstände immer wieder hinzuweisen, denn viele Galeristen oder Museumsleiter verfallen immer wieder dem Irrglauben, die Präsenz am Markt sei ein Garant für eine Sicherung eines möglichen Nachlasses.

Der Diskurs über Nachlässe und über die Betroffenheit muss heute anders im Zuge der Professionalisierung verhandelt werden, als noch vor wenigen Jahrzehnten oder Jahrhunderten, als der Geniebegriff des Künstlers, des Neffen Gottes – so die Renaissance – es gar nicht zugelassen hätte, sich über derlei profane Dinge wie einen Nachlass oder eine Archivierung mit dem Künstler zu unterhalten. Ich bin froh, diesen Themenbereich der Nachlässe, diese Debatte im Rahmen des Deutschen Künstlerbundes mit angestoßen zu haben und seit dem Symposium steht das Telefon kaum noch still. Ich werde oft von Kolleginnen und Kollegen angerufen mit den Worten, ‚Herr Zeidler, Sie können sich doch gut in meine Lage versetzen, Sie sind doch selbst Betroffener.'

Und hier liegt der erste Schritt zur Annäherung an das Problem, wenn wir über den Erhalt von Künstlernachlässen sprechen wol-

len. Dabei spreche ich hier von Nachlässen, die aktuell auf meine Kolleginnen und Kollegen kommen und zukommen werden, ich spreche nicht von kunstgeschichtlich weiter zurückliegenden, heute nahezu anonymen Fällen. Ich spreche nicht von kunstgeschichtlich geklärten und gesicherten Fällen. Ich spreche nicht von Fällen, die mit großem emotionalem Abstand erforscht werden wollen, ich spreche von Nachlässen und von der damit verbundenen Betroffenheit, ich spreche von dem Unglück, welches über Familien kommt, von den Missständen der Sicherung künstlerisch wertvoller Zeugnisse unserer Zeitgeschichte. Die Betroffenheit ist ein Schlüssel zum Verständnis des Problems, wenn wir konstruktiv und ohne Scheu dieses Thema Künstlernachlässe angehen wollen. Ich weiß wie von Außenstehenden, von Kuratoren, von Museumsleuten, von Archivaren, von Galeristen und auch von fernen Angehörigen diese Dinge möglicherweise verhandelt werden: All diese Personen sind sozial gesehen, sind psychologisch gesehen, sind künstlerisch gesehen eben immer Dritte, immer Außenstehende, – im besten Sinne Verwerter, und mit dieser Position werden sie es immer schwer haben, lebende Künstlerinnen und Künstler von Schritten zu überzeugen, die möglicherweise sortieren, einschränken und vielleicht sogar „entsorgen" heißen könnten. Dieser Personenkreis wird es immer schwer haben, Künstlerinnen und Künstlern zu sagen: ‚Reduziere dich'. Auch in Bezug auf das tägliche Schaffen ist dies unsinnig und in Bezug auf den eigenen Nachlass muss diese Arbeit von der Künstlerschaft zunächst einmal selbst geleistet werden. Sie kann eigentlich nur von der Künstlerschaft selbst geleistet werden. Dass dies nicht immer geschieht, muss ich nicht noch einmal gesondert erwähnen.

Doch wie sollte diese Arbeit aussehen?

In der heutigen Nachlassdebatte heißt das Zauberwort ‚Kernkonvolut'. Die Aufgabe lautet: Suchen Sie einen Kern, stellen sie die wichtigsten Arbeiten zusammen, damit dieses Konvolut gesichert der Nachwelt übergeben werden kann. Ein Konvolut, das befreit ist von vermeintlich überflüssigen Skizzen und Versuchen, ein Konvolut das überzeugend, die künstlerische Kernaussage eines Künstlerlebens zusammenfasst. Das scheint auf den ersten Blick logisch, verlockend und sinnvoll, aber wann soll dies geschehen? Diejenigen, die sie mit dieser Aufforderung ansprechen wollen, leben noch, sie arbeiten noch, sie suchen noch, sie haben Spaß an ihrem kreativen Tun! Für sie ist ihre Arbeit tägliches Lebenselixier. Diejenigen, die aufgefordert werden ein Kernkonvolut zusammen zu stellen brauchen die Fülle und die Maßlosigkeit in ihrem künstlerischen Schaffen und sie können aus ihrem Selbstverständnis heraus möglicherweise gar nicht bereit sein, sich einzugrenzen. Dennoch ist der Hinweis auf ein Kernkonvolut eine sinnvolle und unterstützenswerte Aufforderung an uns alle.

Nachlässe zu verhandeln, zu gründen, einzurichten und zu versorgen ist per se ein schweres Unterfangen.

Einen Nachlass zu verwalten ist für Archivare schwer, für Künstlerinnen und Künstler kaum zu bewältigen und für Angehörige oftmals ein unlösbares Problem – damit müssen wir alle lernen umzugehen. Aber das Problem der Nachlässe kann auch ein hilfreiches sein: Wir lernen mit dieser gedanklichen Auseinandersetzung uns selbst zu begreifen. Wir müssen lernen die Frage des Nachlasses beizeiten in unser Denken mit aufzunehmen, was auch den positiven Aspekt einer größeren Konzentration auf das Wesentliche bewirken kann. Dass diese Auseinandersetzung auch schon an den Akademien beginnen sollte, ist eigentlich selbstredend, doch ich sehe zur Zeit leider wenig Bemühungen dem nachzugehen.

Wenn wir unseren eigenen Nachlass vorbereiten wollen, ist dies ein Prozess der Selbsterfahrung und der Läuterung: Dennoch – und diese Einschränkung auf das ‚Selbst' macht es mehr als deutlich –, hier können leider keine praktischen Ratgeber oder Leitlinien verfasst werden, so sehr dies immer gefordert wird. Es gibt in puncto Nachlässe keinerlei feststehende Regeln und Vorgehensweisen. Nachlässe sind per se ein individuelles Problem, ebenso wie die künstlerische Arbeit der weitreichendste Ausdruck individueller Auseinandersetzung mit existentiellen Fragen ist. In Bezug auf den eigenen Nachlass gilt einzig und allein Aufklärung, hier gilt einzig und allein nur der immer währende Anstoß zur Reflexion.

Wichtiger noch: Das persönliche Miteinander. Es kann allenfalls ein Problembewusstsein in der Künstlerschaft, bei den Fachleuten und letzten Endes in der Gesellschaft diskutiert werden. Lösungen wird es generalisiert kaum geben; dazu sind die Lebenswege, die Arbeitsweisen und die sozialen Eigenheiten der Protagonisten viel zu sehr ausgeprägt und zumeist singulär. Entscheidend ist der gesellschaftliche, wie der individuelle Diskurs über die Konzentration auf die künstlerische Aussage.

Und ich muss es als Betroffener zulassen, in diesem Gespräch über etwas zu sprechen, was mir unangenehm sein könnte, ich muss bereit sein über Dinge zu sprechen, die mir fremd sind und die mir möglicherweise Angst machen. Ich muss über die Zeit nach meinem Leben phantasieren können, und ich muss über den Tod nachdenken können, ohne daran zu ersticken. Neben dem gesellschaftlichen Diskurs, der hier und heute stattfindet, muss das persönliche Gespräch stattfinden, denn Nachlassarbeit hat in praxi immer etwas Intimes, Nachlassarbeit wird immer auch zunächst in einem geschützten Raum des Privaten stattfinden.

Ich muss ihnen, die Sie Fachleute sind – nicht erzählen, das jedes Sortieren auch interpretieren bedeutet. Jedes Weglassen bedeutet gestalten und Gewichtungen vornehmen und wer könnte das zunächst einmal besser als der Autor selbst. Sortieren von Dritten, – das wissen Historiker nur zu gut, – birgt immer auch die Gefahr der Geschichtsklitterung. Sortieren birgt immer auch den Umstand der Neuinterpretation.

Und jetzt werden mir viele ins Wort fallen und sagen, ja aber ich kenne Künstlerinnen und Künstler, die sind gar nicht in der Lage einen Nachlass zu organisieren, geschweige denn sich selbst und ihre Arbeit zu sortieren: ‚Diese Künstlerinnen und Künstler brauchen den nüchternen Blick von außen.' Es ist keine Frage, dass es diese Fälle gibt, diese Leistung des Sortierens muss – wenn es der Künstler, die Künstlerin nicht alleine hinbekommt, im Dialog erarbeitet werden und es ist an uns allen dieses Gespräch zu führen und es ist an uns den Künstlerinnen und Künstlern dieses Gespräch zuzulassen. Auch hier erkennen wir deutlich, dass moderne, professionelle Nachlassarbeit eben keine zu generalisierende Arbeit ist, keine anonyme Arbeit ist, keine Arbeit, die irgend jemand einfach so mal nebenbei machen kann. Nachlassarbeit ist eine Arbeit, die man nicht so nebenbei in einem Abendseminar erlernen kann.

Ich votiere hier und heute deutlich für eine staatlich unterstützte Beratungsarbeit für Künstlernachlässe, die der Arbeit der Stiftung Kunstfonds gleich von Künstlerinnen und Künstlern für ihre Kollegen organisiert wird. Diese Stiftung ist ein brillantes Beispiel für Kompetenz und Leistung, die von Künstlerhand ausgehen kann. Mit anfänglicher großer Skepsis betrachtet hat sich diese Organisationsform mit Kompetenz und Seriosität anerkanntermaßen in der Öffentlichkeit und bei den Politikern durchgesetzt, auch deswegen, weil die Betroffenheit und die Kenntnis der künstlerischen Arbeitsweisen hier am Besten eingeschätzt werden kann. Deutlich wird dies auch in dem der Stiftung anhänglichen Künstlernachlassarchiv Brauweiler bei Puhlheim, welches wir nachher besuchen können.

Nachlassdepot von Theo Lambertin. Fotograf unbekannt. NL Theo Lambertin, RAK

Doch zurück zu der Nachlassarbeit: Selbst wenn wir uns zu einem Nachlass entschieden haben, und uns sortiert und arrangiert haben, wird das Konvolut dennoch seinen eigenen Weg gehen. Damit müssen wir ebenso lernen umzugehen, wir werden es zulassen müssen, dass Dinge neu formuliert arrangiert und sortiert werden und wir werden uns nicht grundlegend über die Problematik von Vor- und Nachlässen unterhalten können, wenn die Gesellschaft keinen Diskurs über den Umgang mit dem Tod führt. Eine Gesellschaft, die nicht in der Lage ist, die Fragen des Todes diskursiv zu behandeln, wird in der Auseinandersetzung mit Nachlässen scheitern. Was nützt uns das Wissen über die Methodik eines Archivs, wenn eine Gesellschaft, die sich einem Jugendwahn hingibt und auf Museales und Vergangenes pfeift. Was nützt uns die Expertendebatte um Nachlässe, wenn die Gesellschaft als Ganzes Kraft fehlender Bildung nicht in der Lage ist, kulturelles Erbe in die Zukunft tragen zu können. Eine Gesellschaft, die in einem Individualismuswahn erstickt muss niemandem etwas hinterlassen, denn die Gemeinschaft wird die Zeichen nicht lesen wollen. Hier werden Nachlässe lediglich ein Ort sein, den man für seine eigenen persönlichen Interessen ausbeuten kann. Wenn wir uns nur um uns selbst drehen, sind Nachlässe zumeist uninteressant, es sei denn man will sie für das eigene Ego ausschlachten. Die Beschäftigung mit Nachlässen erfordert die Bereitschaft sich auf eine Kulturdebatte einzulassen, welche in einem Verständnis von Gemeinsinn bereit ist, kulturelle und damit existentielle Fragen zu erörtern.

Kunst ist heute und hoffentlich auch noch in Zukunft, – wenn sie denn wahrhaftig betrieben wird –, immer auch ein Mittler zum Verstehen menschlicher Existenz: Wenn diese Fragen nicht mehr gespielt werden, wenn diese Fragen nicht mehr gestellt werden, und es nur noch um pekuniäre Werte geht, wenn es nur mehr um Entertainment geht und Wertzuwachs geht, dann muss ich auch keinen Nachlass betreuen, dann müssen wir auch keine Nachlässe gründen.

Nur die Absicht zu einem gemeinsamen intensiven Diskurs über all diese Dinge verbindet uns auch im Bewahren. Allein das Bewahren zu betreiben, damit dem Genüge geleistet wird und um mögliches Geld zu verdienen, dies ist schlichtweg zu wenig. Denn, wenn wir Nachlässe als rein materielles Problem abhandeln, in einem gewinnbringenden Sinn, in einem den Kunstmarkt pekuniär bereichernden Sinn, wenn wir bei Nachlässen nur das Dollarzeichen in den Augen funkeln sehen, liegen wir vollkommen falsch in der Nachlassdebatte.

Damit schließt sich der Kreis zu den Eingangs erwähnten unversorgten Nachlässen all der Protagonisten auf dem Kunstmarkt, die ihre Werke einst zeigen konnten, deren Werke einst wichtig waren, und deren Nachlässe mangels Geld nicht versorgt werden können. Wenn wir Künstlernachlässe besprechen, dann muss ein Diskurs über kulturelle Werte außerhalb von merkantilen Interessen geführt werden. Wir müssen bereit sein, die einst getroffenen Aussagen als Teil eines Ganzen zu verstehen, und wir müssen bereit sein, Künstlernachlässe als Anmerkung zu unserer Existenz zu verstehen. Wenn wir Nachlässe nur als materielle Last empfinden, dann werden wir ebenso scheitern und die Debatte um Archive und Lagerhallen für Kunst ad absurdum führen.

Worum also wird es gehen: Zum einen wird es darum gehen müssen, eine Lebensleistung eines Künstlers, einer Künstlerin herauszuarbeiten, es wird darum gehen eine Leistung, die für eine bestimmte Zeit steht, zu würdigen und einzuordnen.

Doch in manchen Fällen werden auch unangenehme Entscheidungen zu treffen sein, wir alle, auch die besten Archivare müssen lernen, es zuzulassen, dass Dinge einmal nicht mehr sein werden. Kunstwerke werden auch verschwinden. Sie werden verschwinden aus privaten Sorgen heraus, weil es Geld kostet sie zu bewahren, weil der ideelle, gar der materielle Wert nicht erkannt wird oder weil die Künstlerinnen und Künstler in ihrem privatem Umfeld nicht geachtet werden. Sie werden verschwinden, weil das Schicksal anders entschieden hat, als es die Kunstwerke verdient hätten. All diese vergessenen Dinge werden nicht in die Zukunft getragen werden. All diese Dinge werden einmal nicht mehr sein.

Dies ist bei allem Bemühen um Künstlernachlässe ebenso das Schicksal menschlicher Zeugnisse und deren Fortschreibung, doch die Frage, die wir uns als Künstlerinnen und Künstler stellen müssen, lautet, haben wir ein Anrecht auf Teilhabe an dieser Fortschreibung und wenn ja, wie wird dies organisiert und wenn nein, wie gehe ich als Betroffener selbst damit um. Es gibt ja durchaus unzählige Fälle, in denen die Protagonisten schon zu Lebzeiten erkennen müssen, dass sie nicht zu denjenigen gehören werden, deren Nachlass gesichert ist.

Bei allen Imponderabilien, kann man dennoch heute mit Sicherheit formulieren, der freiheitliche Gedanke, der sich in den künstlerischen Arbeiten von heute formuliert, oder besser gesagt, formulieren kann, ist es auf jeden Fall wert in die Zukunft getragen zu werden.

Und wenn der Titel meines Vortrages ‚Aussichten' heißt, dann kann die heutige Erkenntnis nur lauten: Bei aller Kritik an der Menge, bei aller Last mit den Materialbergen, bei allem Wollen und Rufen nach Kernkonvoluten und nach all den Aufforderungen an Künstlerinnen und Künstler, sie mögen sich sortieren, sei eines gewiss: Die Vielzahl unserer künstlerischen Äußerungen ist es wert als Summe und als Einzelzeugnis in eine wie auch immer geartete Zukunft getragen zu werden,

und wir sind alle gleichsam aufgefordert uns dafür einzusetzen.

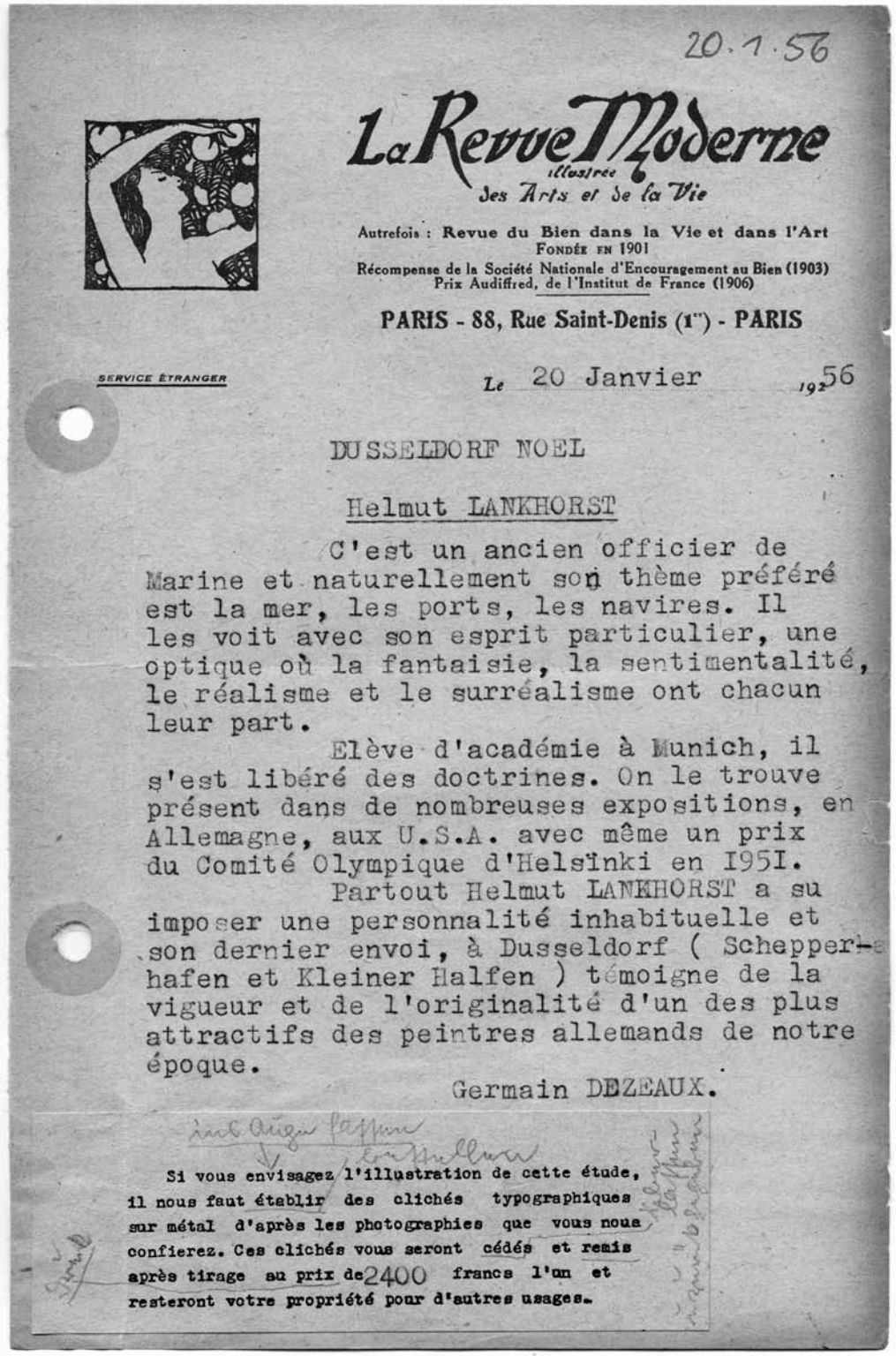
Doch wer wird dies alles entscheiden und wer wird alles verantwortlich sein für dieses Weitertragen in die Zukunft. Zunächst einmal – da sind wir uns sicher einig – bin ich als Autor verantwortlich, und es liegt in meiner Hand darüber zu entscheiden, was bestehen sollte und was nicht. Dass dies keine Garantie in sich trägt, das sollte jedem von uns klar sein, aber neben der eigenen Entscheidung über das, was ich sortiert habe, wird die Gemeinschaft entscheiden müssen. Und sie muss aktiv die Verantwortung dafür übernehmen wollen, sie muss sich dafür aussprechen und entsprechend handeln.

Je intensiver der Dialog, je intensiver der Diskurs über die Wertigkeit von Kunst geführt werden wird, so profunder werden die Ergebnisse sein. Lassen sie uns dafür sorgen, dass wir Dinge in die Zukunft tragen, die inhaltlich von einem Reichtum unserer Zeit berichten, Dinge, die von einer geistigen Vielfalt erzählen und nicht nur von pekuniären Erfolgsgeschichten – wie der Diamant besetzte Totenschädel von Damien Hurst. Unsere Zeit ist reicher als der Mainstream oder die materiellen Exzesse des Kunstmarktes.

Doch wir lassen uns leider gerne verführen, erfolgreich ist schnell gesehen immer das, was überregional, was international merkantil erfolgreich und präsent war. Auf Grund der Vielfalt der Identitäten der Personen und auch der Regionen wird es in Zukunft von größter Bedeutung sein, dass sich regional Archive und Sammlungen gründen. Gerade im Zuge der Globalisierung drohen regionale Identitäten ins Hintertreffen zu geraten und es ist ein Trugschluss zu glauben, regionales sei im Gesamtkonzert der Kulturen eher unwesentlich. Museen werden nicht die Archive der Zukunft sein, regionale Archive werden unser aller kulturelles Erbe bewahren müssen. Dies wird in erster Linie von den Experten, von den Künstlerinnen und Künstlern zu eruieren sein und dann werden die politisch Verantwortlichen überzeugt werden müssen, sich für derlei Konzepte, wie wir es bei der Stiftung Kunstfonds erleben können, einzusetzen. Und es wird darum gehen müssen, den Diskurs über die Wertigkeit von Kunst verstärkt in die Gesellschaft zu tragen. So gesehen bin ich außerordentlich dankbar über die allgemein wachsende Aufmerksamkeit zu Künstlernachlässen, denn diese Debatte könnte ein Werkzeug sein, uns wieder intensiver mit Kunst und deren Bedeutung, deren gesellschaftliche Bedeutung und – last but not least –, mit deren Inhalten grundlegend und kritischer auseinanderzusetzen. Es ist an uns darauf zu verweisen, dass Kunst eben nicht nur ein Wirtschaftsfaktor ist, der politisch verhandelt ein Tagesordnungspunkt unter anderen ist.

Wenn wir über eine Nachlassdebatte zu einer existentiellen Auseinandersetzung mit und über Kunst kommen, dann könnte das eingelöst werden worauf wir als Kulturnation Jahrhunderte lang stolz waren: Kunst war immer auch ein Lebenselixier, eine Inspiration, ein Wegweiser und eine Utopie, die zu einem Diskurs angeregt hat, der in die Zukunft gedacht war. Kunst hat immer für Diskussionen gesorgt, die gespalten und wieder zusammengeführt haben. Künstlernachlässe haben das Potenzial dies alles zeitübergreifend zu leisten.

Für mich persönlich ist der wichtigste Aspekt der Nachlassdebatte – neben all den individuellen, den praktischen und kulturellen Fragestellungen – die Tatsache, dass wir in der Auseinandersetzung um Erhaltenswertes immer wieder aufgefordert werden, uns für ein tolerantes Miteinander einzusetzen, in dem unterschiedliche künstlerische Aussagen gleichberechtigt und unangefochten nebeneinander stehen können. Ich danke Ihnen.



20.1.56

La Revue Moderne illustrée des Arts et de la Vie

Autrefois : Revue du Bien dans la Vie et dans l'Art
Fondée en 1901
Récompense de la Société Nationale d'Encouragement au Bien (1903)
Prix Audiffred, de l'Institut de France (1906)

PARIS - 88, Rue Saint-Denis (1er) - PARIS

SERVICE ÉTRANGER

Le 20 Janvier 1956

DUSSELDORF NOEL

Helmut LANKHORST

C'est un ancien officier de Marine et naturellement son thème préféré est la mer, les ports, les navires. Il les voit avec son esprit particulier, une optique où la fantaisie, la sentimentalité, le réalisme et le surréalisme ont chacun leur part.

Elève d'académie à Munich, il s'est libéré des doctrines. On le trouve présent dans de nombreuses expositions, en Allemagne, aux U.S.A. avec même un prix du Comité Olympique d'Helsinki en 1951.

Partout Helmut LANKHORST a su imposer une personnalité inhabituelle et son dernier envoi, à Dusseldorf (Schepperhafen et Kleiner Halfen) témoigne de la vigueur et de l'originalité d'un des plus attractifs des peintres allemands de notre époque.

Germain DEZEAUX.

Si vous envisagez l'illustration de cette étude, il nous faut établir des clichés typographiques sur métal d'après les photographies que vous nous confierez. Ces clichés vous seront cédés et remis après tirage au prix de 2400 francs l'un et resteront votre propriété pour d'autres usages.

Textfahne der Zeitschrift „La Revue Moderne illustrée des Arts et de la Vie", 1956. NL Helmut Lankhorst, RAK

Bundesverband Künstlernachlässe (BKN) Ein Zusammenschluss von nachlassbewahrenden Institutionen in Deutschland

Gora Jain
Forum für Künstlernachlässe Hamburg

Gute Konzepte und bewährte Formate im Umgang mit Künstlernachlässen liegen längst ausreichend vor. Für die Notwendigkeit und Bedeutung des Bundesverbandes Künstlernachlässe möchte ich daher den für Deutschland relevanten Gedanken hervorheben, nämlich die Thematik Künstlernachlässe auch bundesweit zu denken mit Blick auf die Vernetzung regionaler und überregionaler Nachlass-Initiativen. Denn von Anfang an wurden Optionen einer bundesweiten Lösung in einige Nachlassbewahrungskonzeptionen einbezogen (so u. a. in Hamburg und Mannheim), die unter Berücksichtigung regionaler und landesspezifischer Voraussetzungen umgesetzt werden.
Die Fragestellung muss sich vielmehr dahingehend entwickeln, nachhaltige Perspektiven für nachlassbewahrende Institutionen zu diskutieren, und daran vor allem auch kulturpolitische Vertreter aus Bund und Ländern zu beteiligen.

Mit der 2017 erfolgten Gründung eines „Bundesverbandes Künstlernachlässe" (BKN) soll diesem Anliegen nun konkrete Gestalt verliehen werden. Die zentrale Frage lautet dabei weiterhin: Wie kann eine deutschlandweite Lösung für eine nachhaltige und umfassende Bewahrung von Künstlernachlässen erreicht werden?
Die Zahl der dafür zu berücksichtigenden landes- und kulturpolitischen Voraussetzungen wird schnell groß, wie dies allein schon die nachfolgend genannten drei Aspekte widerspiegeln:
1. die mit 16 Ländern förderal verfasste Staatstruktur, die ihrerseits Stadtstaaten (z. B. Hamburg) und Flächenländer (z. B. NRW) aufweist,
2. die heterogene Kunstlandschaftsstruktur mit einer entsprechend stark ausgeprägten kunstlandschaftlichen Vielfalt, welche es unbedingt zu berücksichtigen gilt,
3. die begrenzten finanziellen Möglichkeiten des Kulturhaushalts und der jeweilige finanzielle Verfügungsrahmen der einzelnen Bundesländer.
Allein diese drei schwergewichtigen Punkte kann niemand alleine durchdenken, das funktioniert besser in einem Interessensverbund. Und damit komme ich zum aktuellen Stand des Bundesverbandes Künstlernachlässe (BKN).

Die Notwendigkeit eines Bundesverbandes zur Vernetzung bereits bestehender und im Aufbau begriffener, regionalbezogener und überregionaler Nachlass-Initiativen war also seit langem offenkundig. Basierend auf mittlerweile langjährigen Erfahrungen einiger Initiativen und ihrer zunehmenden Vernetzung konkretisierte sich dieser Gedanke seit einigen Jahren auf verschiedenen Tagungen und Symposien. Im Rahmen des OFFENEN FORUMs der Bundes-BBK-Tagung „Anlass: Nachlass" im Dezember 2015 in der Akademie der Künste in Berlin erfolgte eine erste öffentliche Erklärung zur Gründungsabsicht eines Bundesverbandes Künstlernachlässe. Von Anfang an stieg damit auch der Bundes-BBK offen und kooperativ in die Thematik ein und beförderte den Austausch. Nicht zuletzt ist es seine Klientel, die an einer bundesweiten Lösung für das Thema Künstlernachlässe interessiert sein dürfte und vor allem auch wertvolles Input geben kann.

Die Bundesverband-Gründungsabsicht wurde beharrlich weiterverfolgt, wofür sich das „Forum für Künstlernachlässe Hamburg", „Künstlernachlässe Mannheim" und „Private Künstlernachlässe im Land Brandenburg" als Initiatoren verantwortlich zeichneten. Sie waren angetrieben vom eigenen Tun und Wissen über das große Interesse zahlreicher Nachlass-Archive und -Vereine sowie privater Initiativen, verteilt über das ganze Bundesgebiet: von Schleswig-Holstein bis Bayern, von Nordrhein-Westfalen bis Berlin, oder diagonal gedacht von Bremen bis Sachsen und von Mecklenburg bis ins Saarland.
Der Diskurs ist mittlerweile in allen Ländern angekommen. Auf bundespolitischer Ebene ist das Thema damit auch auf die Agenda der Kultusministerkonferenz (KMK) gerückt.

Tremezza von Brentano, Selbstportrait, Kohle, 55 x 50 cm, 1982. VL Tremezza von Brentano, RAK. VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Der Verband versteht sich als parteipolitisch unabhängiger und demokratisch organisierter Dachverband. Er vertritt die kulturpolitischen Belange derzeit aktiver und zukünftig entstehender Künstlernachlass-Initiativen.
Demzufolge ist die Palette der bereits Angesprochenen und noch Anzusprechenden für

eine Mitgliedschaft vielfältig. Nicht überall sind bereits institutionelle Einrichtungen vorhanden, so dass der Bedarf und das vorhandene Potential weiter ausgelotet werden müssen. Innerhalb der bereits bestehenden Einrichtungen werden zudem unterschiedliche Schwerpunkte verfolgt, die einander konstruktiv ergänzen können, was ein ebenfalls noch zu eruierendes Potential in sich birgt. Und dann sind da noch die vielen Aufbewahrungsstätten über das Land verteilt, in denen das wertvolle Kulturgut (i. e. Kunst- und Schriftwerke aus dem Bereich bildende Kunst) im teils Verborgenen schlummert. Dies findet sich:

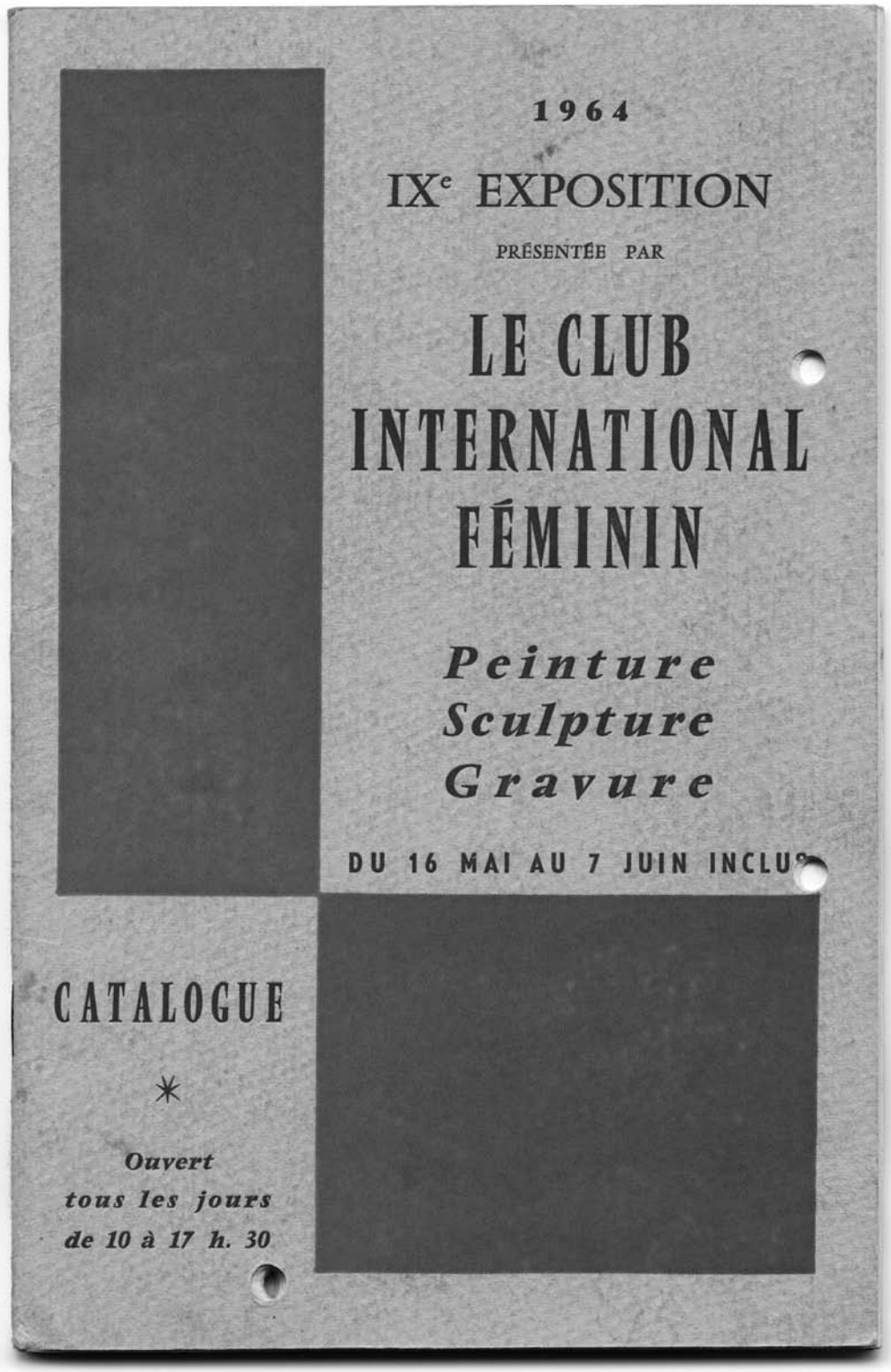
- bei einzelnen Nachlassverwaltern
- in bereits gegründeten Künstlernachlass-Initiativen und -Vereinen
- in Nachlass-Stiftungen
- in Kunstvereinen
- bei den Künstlerverbänden der Länder
- in Kunsthochschulen
- in Archiven mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung
- in Bibliotheken
- und natürlich in Museen, die ständig mit Aufnahmeanfragen konfrontiert werden und bisweilen zahlreiche Nachlässe beherbergen, dies aber nicht als Hauptbetätigungsfeld ausüben können.

Wie lässt sich diese kunstlandschaftliche Vielfalt erhalten und sichtbar machen? Diese zentrale Frage verknüpft sich mit einigen Zielen des BKN. Der bisher wenig anerkannte und kaum genutzte Quellenwert regionaler Künstlernachlässe für die Kultur- und Kunstgeschichtsschreibung muss auf Bundes- wie Länderebene in Politik und Verwaltung anerkannt werden. Denn in unwissenden Kreisen wird regional auch gerne mit provinziell verwechselt. Glücklicherweise haben zahlreiche Beiträge im Rahmen dieses Symposiums abermals diesen Irrtum widerlegt und aufgezeigt, wie schnell regionale zu nationalen, und nationale zu international relevanten Positionen werden können.

Das neue Netzwerk soll daher allen regional engagierten Künstlernachlass-Initiativen den bundesweiten fachlichen Austausch ermöglichen. Diese Verbindung der bisherigen Einzelkräfte zu einer gemeinsamen Interessenvertretung verstärkt die öffentliche Präsenz des Themas sowie die effektive Koordinierung von gemeinsamen Aufgaben. Dabei bezieht das neue Netzwerk die Infrastruktur aus Forschung, Archivwesen, Ausstellungsbetrieb und Kunsthandel mit ein.

Aus dieser anskizzierten Zielsetzung resultieren zahlreiche Aufgabenfelder, für die sich der Bundesverband einsetzen bzw. die Initiativen unterstützen möchte: Dies reicht von der Anerkennung regionaler Künstlernachlässe als nationales Kulturgut und der Integration der Künstlernachlass-Initiativen in die Kulturstrategie eines jeden Bundeslandes über die damit verbundene öffentliche Förderung der Beratungs-, Koordinierungs- und Forschungsfunktion der Künstlernachlass-Initiativen bis zur Sicherung eines originalen Kernbestandes in öffentlichen Kernbestandsdepots auf Bundesländerebene und deren öffentliche Zugänglichkeit, sowohl materiell, als auch virtuell.
Ebenso sollten Beratungsmöglichkeiten für private Nachlasshalter, Künstlerinnen und Künstler möglich werden. Und nicht zuletzt stehen auf der umfangreichen Agenda eine ausgefeilte Kooperation und die Vernetzung der Künstlernachlass-Initiativen deutschlandweit untereinander, schließlich durch die Bündelung auch international

Umso mehr freut es uns, dass, um diese Arbeit voranzutreiben, dafür auch auf dieser Tagung wieder ein Forum geboten wird. Wir möchten daher auch heute wieder alle Interessenten auffordern, mit uns in Kontakt zu treten und an der Initiative „Bundesverband Künstlernachlässe" mitzuwirken!



Katalog zur 9. Ausstellung des „Club international féminin" in Paris, 1969, NL Margret Schriefers-Imhof, RAK

Bestandsliste

Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe
Stand: Dezember 2017

Ackeren, Carl van
1906 Köln – 1978 Meckenheim-Merl, Bildhauer

Ackermann, Karl
1898 Düsseldorf – 1938 Düsseldorf, Architekt

Ackermann, Otto
1872 Berlin – 1953 Düsseldorf, Maler

Andernach, Roland Edmund
1897 Beuel – 1960 Neuß, Bühnenbildner, Maler

Auer, Magda Felizitas
1902 Köln – 1990 Farchant, Malerin

Bardenheuer, Herbert
1949 Eschweiler – 2007 Aachen, Maler, Fotograf

Batz, Eugen
1905 Velbert – 1986 Wuppertal, Maler, Fotograf

Bayrle, Alf
1900 Biberach – 1982 Rotthalmünster, Maler

Böttger, Herbert
1898 Krefeld – 1954 Büderich, Maler

Boffin, Hans
1917 Berlin – 1997 Hürth, Bildhauer, Modelleur für Architekturmodelle

Bonato, Victor
1934 Köln, Maler, Objektkünstler, lebt in Niederkassel

Brentano, Tremezza von
1942 Innsbruck/Österreich, Malerin, lebt in Köln

Bretz, Julius
1870 Wiesbaden – 1953 Bad Honnef, Maler

Breuer, Leo
1893 Bonn–1975 Bonn, Maler

Busley, Joseph
1888 Burglahr – 1970 Düsseldorf, Kunsthistoriker

Damke, Bernd
1939 Gräfendorf, Maler, Graphiker, lebt in Berlin

Deutzmann, Willi
1897 Solingen – 1958 Solingen, Damaszierer, Maler, Graphiker

Dienz, Hermann
1891 Koblenz – 1980 Bonn, Maler

Dornbach, Hans
1885 Düsseldorf – 1952 Lippstadt, Maler

Dotterweich, Hans
1920 Bonn – 1988 Bonn, Maler

Engert, Ernst Moritz
1892 Yokohama/Japan – 1986 Lich, Silhouettenschneider, Graphiker

Ertel, Kurt Friedrich
1919 Landau – 1976 Gießen, Kunsthistoriker

Falken, Herbert
1932 Aachen, Maler, lebt in Kreuzau

Fick, Wilhelm
1893 Köln – 1967 Whitby/Kanada, Maler

Fischer, Clemens
1918 Köln – 1992 Bonn, Maler, Entwurfszeichner f. Glasmalerei

Flamm, Albert
1823 Köln – 1906 Düsseldorf, Maler

Gerber, Walter
1900 Groß-Felda – 1996 Leverkusen, Maler

Gilles, Barthel
1891 Rendsburg – 1977 Wees, Maler

Gottschalk, Ernst
1877 Düsseldorf – 1942 Düsseldorf, Bildhauer

Gottwald, Alfred
1893 Tarnau/Schlesien – 1971 Minden, Maler, Kirchenmaler

Hamm, Heinrich
1889 Goch – 1968 Trier, Bildhauer

Hecker, Peter
1884 Türnich – 1971 Scheuren/Odenthal, Maler, Entwurfszeichner f. Glasmalerei

Heyne, Maren
1941 München, Fotografin, lebt in Düsseldorf

Jansen, Arno
1938 Aachen, Fotograf, lebt in Köln

Jovy-Nakatenus, Marianne
1906 Bonn – 1978 Meerbusch, Bildhauerin

Kamps, Heinrich
1896 Krefeld – 1954 Düsseldorf, Maler, Entwurfszeichner f. Glasmalerei

Kaufmann, Herbert
1924 Aachen – 2011 Düsseldorf, Maler, Objektkünstler

Keyenburg, Hermann-Josef
1934 Essen – 2010 Mülheim a. d. Ruhr, Maler, Graphiker

Kliesing, Fritz
1891 Honnef – 1941 Bonn, Buchbindemeister

Kohlschein, Hans
1879 Düsseldorf – 1948 Warburg, Maler

Kortenbach, Gertrud
1924 Solingen – 1960 Solingen, Bildhauerin

Kroh, Heinz
1881 Köln – 1972 Dortmund, Maler, Zeichner

Kruchen, Julius
1845 Düsseldorf – 1912 Düsseldorf, Maler

Kruchen, Medardus
1876 Düsseldorf – 1957 Düsseldorf, Maler

Lahs, Curt
1893 Düsseldorf – 1958 Berlin, Maler

Lambertin, Theo
1949 Köln – 2016 Berlin, Maler

Lammers, Egbert
1908 Berlin – 1996 Waakirchen-Piesenkam, Maler, Entwurfszeichner f. Glasmalerei

Lankhorst, Helmut
1909 Mülheim a. d. Ruhr – 1979 Mülheim a. d. Ruhr, Maler

Leykauf, Fritz
1900 Düsseldorf – 1963 Düsseldorf, Architekt

Macketanz, Ferdinand
1902 Wiegenfeld/Posen – 1970 Laas/Italien, Maler

May, Heinz
1878 Düsseldorf – 1954 Düsseldorf, Maler

Marx, Elisabeth
1926 Bad Kreuznach, Malerin, Objektkünstlerin, lebt in Brühl

Marx, Karl
1929 Köln – 2008 Köln, Maler

Masuhr, Dieter
1938 Rosenberg/Westpreußen – 2015 Berlin, Maler, Schriftsteller, Übersetzer

May, Heinz
1878 Düsseldorf – 1954 Düsseldorf, Maler

Mender, Mark
1933 München, Fotograf, lebt in Oberhaching

Menser, Karl
1872 Köln – 1929 Zürich, Bildhauer

Oellers, Günther
1925 Linz a. Rhein – 2011 Linz a. Rhein, Bildhauer

Oellers-Teuber, Edith
1923 Duisburg – 2015 Lohmar, Malerin

Ophey, Walter
1882 Eupen – 1930 Düsseldorf, Maler

Paling, Richard
1901 Barmen – 1955 Wuppertal, Maler, Graphiker

Pastor, Hanns
1917 Jülich – 2009 Aachen, Maler, Bildhauer

Peiner, Werner
1897 Düsseldorf –1984 Leichlingen, Maler

Pehle, Albert
1874 Lippstadt – 1948 Düsseldorf, Bildhauer

Peters, Hermann
1886 Gelsenkirchen – 1970 Gelsenkirchen, Maler, Graphiker

Petersen, Oswald
1903 Düsseldorf – 1992 Düsseldorf, Maler

Petersen, Walter
1862 Burg a. d. Wupper – 1950 Düsseldorf, Porträtmaler

Platte, Ewald
1894 Lüttringhausen – 1985 Opladen, Maler

Prigann, Herman
1942 Recklinghausen – 2008 Portals Nous/Spanien, Maler, Objektkünstler

Prinz-Schulte, Eugen
1902 Oestrich/Rheingau – 1981 Königswinter, Maler, Werbegrafiker

Rabasseda, Enric
1933 Barcellona/Spanien – 2016 Wuppertal, Maler

Rath, Walther
1886 Hamm/Westfalen – 1935 Koblenz, Maler

Rave, Horst
1941 Berlin – 2009 Bonn, Maler, Plastiker

Reins, Arno
1921 Bad Godesberg – 1985 Bonn, Maler, Graphiker

Reusing, Fritz
1874 Köln – 1956 Haan, Porträtmaler

Ris, Günter Ferdinand
1928 Leverkusen – 2005 Darmstadt, Bildhauer, Maler

Ronig, Ludwig Egidius
1885 Köln – 1959 Köln, Maler, Entwurfszeichner f. Glasmalerei

Royen, Peter
1923 Amsterdam/Niederlande – 2013 Düsseldorf, Maler

Rübsam, Jupp
1896 Düsseldorf – 1976 Hinsbeck, Bildhauer, Maler

Sala, Annamaria
1930 Meran/Italien – 2013 Bonn, Musikerin, Konzeptkünstlerin

Sala, Marzio
1925 Turin/Italien – 2009 Bonn, Theoretiker, Konzeptkünstler

Schily-Koppers, Julia
1855 Borken/Westfalen – 1944 Parow b. Strahls, Malerin

Schleuter, Ernst
1904 Köln – 1943 Witebsk/Russland, Kunsthistoriker

Schmitz, Jean Paul
1899 Wesseling – 1970 Singen, Maler

Schneiders, Carl
1905 Aachen – 1975 Aachen, Maler

Schreiber, Richard
1904 Hindenburg/Oberschlesien – 1963 Düsseldorf, Maler

Schwermer, Gebhard
1930 Arnsberg – 2007 Konstanz, Maler, Zeichner

Schmidt-Bonn, Henriette
1873 Bonn – 1946 Willingshausen, Malerin, Graphikerin

Schmitz-Imhoff, Käthe
1893 Köln – 1984 Köln, Malerin

Schriefers, Werner
1926 Dülken – 2003 Bonn, Maler

Schriefers-Imhof, Margret
1928 Wuppertal – 2014 Köln, Textildesignerin, Objektkünstlerin

Sier, Wolfgang
1955 Köln – 2012 Köln, Fotograf

Stucke, Willy Maria
1909 Bonn – 1987 Bonn, Maler, Zeichner

Sundhaußen, Helmut
1935 Düsseldorf, Maler, Graphiker, lebt in Düsseldorf u. Tokyo

Swan, Douglas
1930 Connecticut/USA – 2000 Bonn, Maler

Tadeusz, Norbert
1940 Dortmund – 2011 Düsseldorf, Maler

Talaga, Valentin
1894 Rotthausen/Essen – 1941 Bonn, Maler

Tilgner, Leo
1892 Gelsenkirchen – 1971 Wetter a. d. Ruhr, Maler, Graphiker

Weber, Vincent
1902 Monschau – 1990 Frankfurt a. Main, Maler

Weil, Manfred
1920 Köln – 2015 Rheinbach, Maler

Wersebe-Hogrefe, Ingrid von
1920 Bonn – 2006 Bonn, Fotografin

Werden, Hubert
1908 Eschweiler – 2005 Aachen, Maler

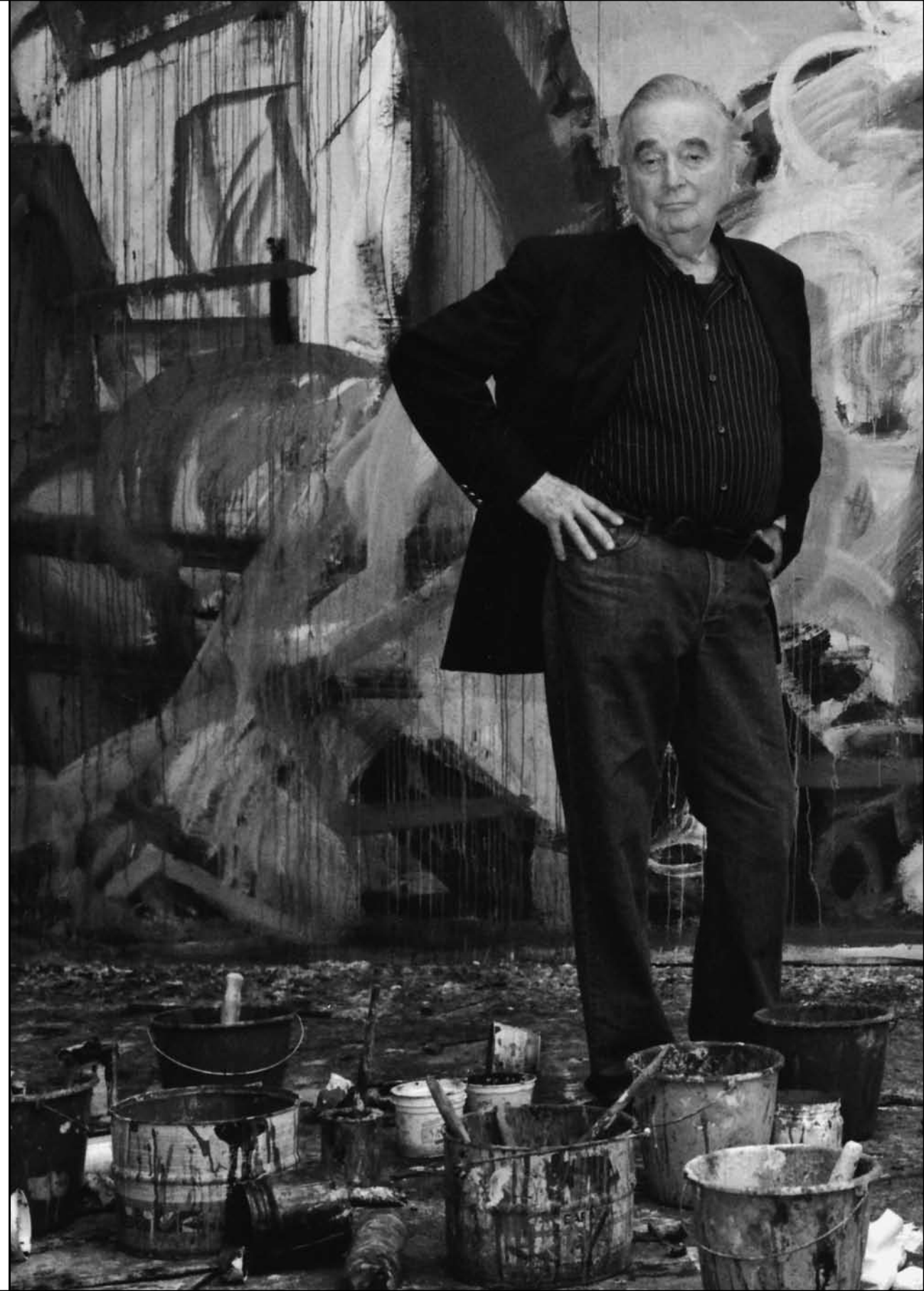
Werth, Benno
1929 Riesa – 2015 Aachen, Bildhauer, Maler, Stadtbildgestalter

Werthmann, Friederich
1927 Barmen – 2018 Düsseldorf, Bildhauer

Wilden, Egon
1894 Düsseldorf – 1931 Ahlen, Maler, Bühnenbildner

Wille, Ernst
1916 Werne/Westfalen – 2005 Köln, Maler

Wind, Gerhard
1928 Hamburg – 1992 Jávea/Spanien, Maler, Graphiker



Impressum
Herausgeber: Daniel Schütz,
Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe

Redaktionsadresse:
Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe
Floßweg 55
53179 Bonn
Fon: 0228-93299935
Fax: 0228-93299936
kontakt@rak-bonn.de
www.rak-bonn.de

Idee und Konzept: Daniel Schütz
Redaktion: Daniel Schütz
in Zusammenarbeit mit Hans M. Schmidt
© Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe

Gestaltung: David Zepter
Textübersetzungen: Norbert J. Heikamp & Eurotext
Druck: in puncto druck + medien, Bonn
Auflage: 1000

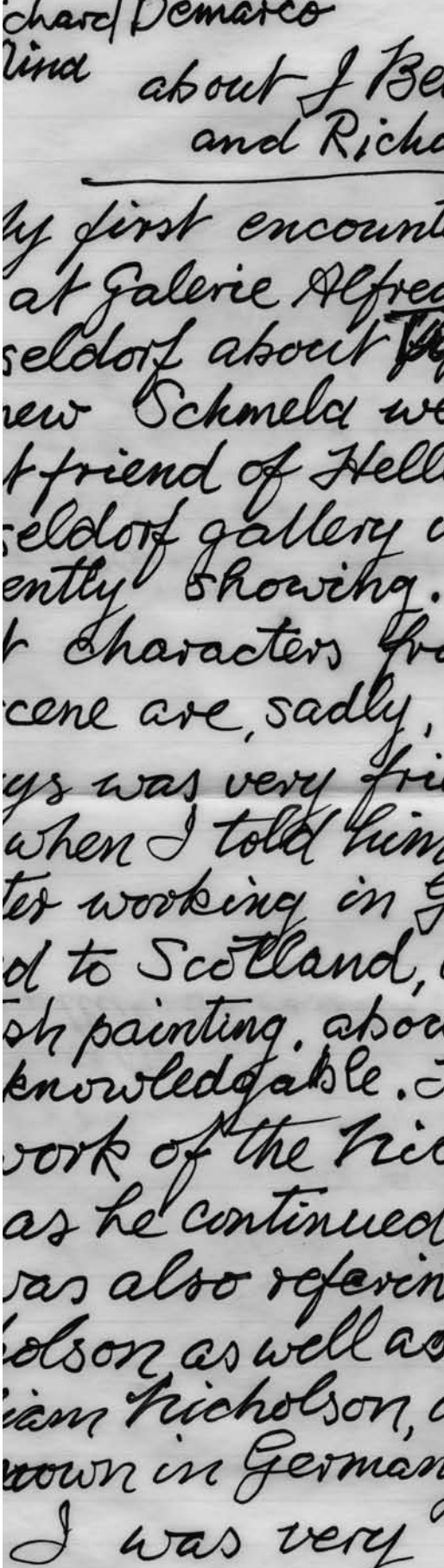
ISBN: 978-3-9813451-5-5

Bonn 2018

Umschlag:
Porträtfoto Käthe Schmitz-Imhoff, (Ausschnitt)
um 1925. Foto: Elsbeth Gropp (zugeschrieben).
Nachlass Käthe Schmitz-Imhoff, RAK

Seite 129: Karl Marx in seinem Atelier, 2004.
Foto: Burkhard Maus. NL Karl Marx, RAK

Erste Seite eines Manuskripts von Douglas Swan über
seine Begegnungen mit Joseph Beuys, Brigitte Lohmeyer
und Richard Demarco (Ausschnitt).
NL Douglas Swan, RAK


chard Demarco
ind about J Be
and Richa
y first encount
at Galerie Alfred
seldorf about
new Schmela we
t friend of Hell
seldorf gallery
ently showing.
r characters fr
cene are, sadly,
ys was very fri
when I told him
ter working in
d to Scotland,
sh painting, abou
knowledgable.
work of the Ric
as he continued
was also referin
olson as well as
iam Nicholson,
own in German
I was very