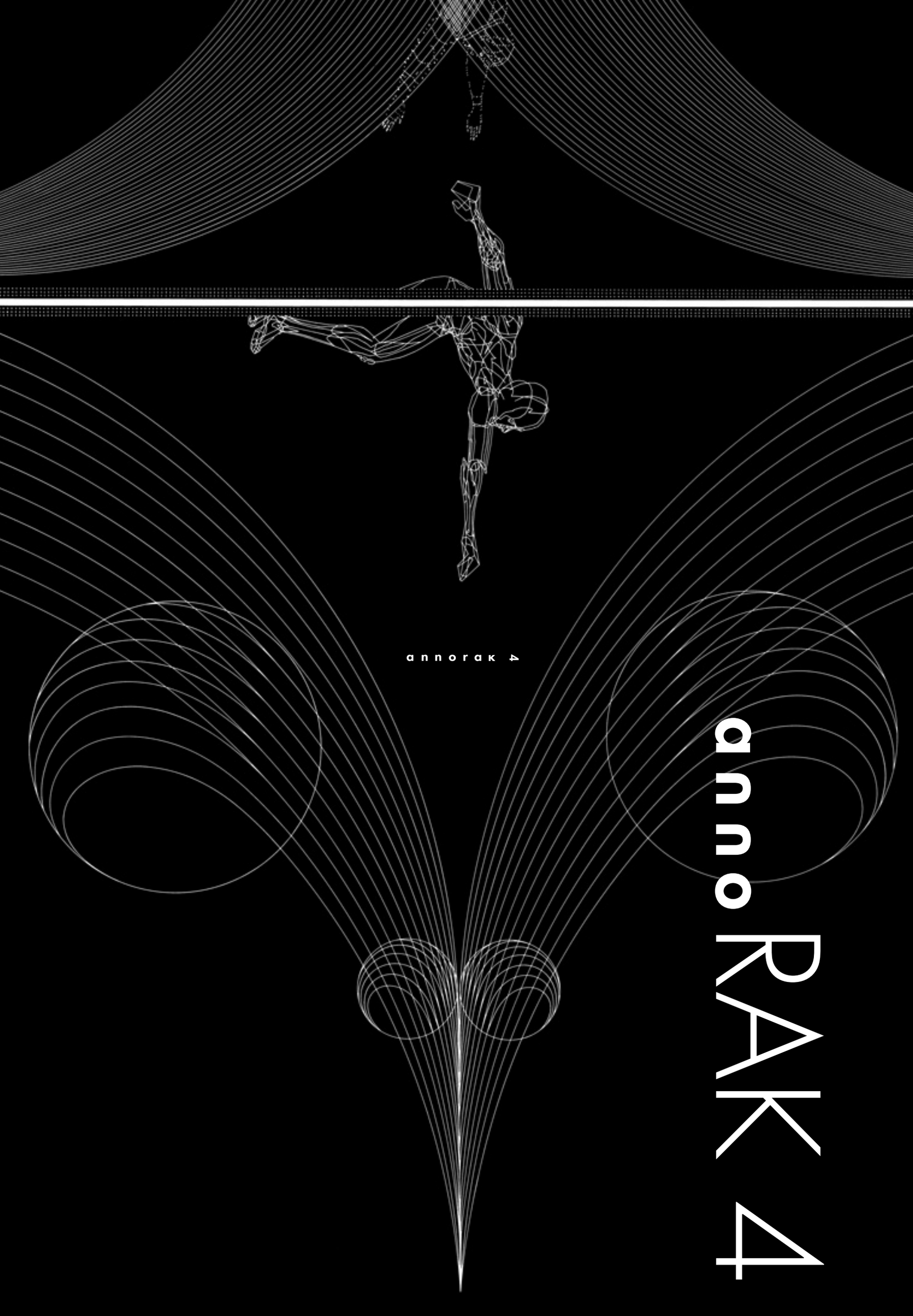

annorak 4
annoRAK 4

annoRAK

Mitteilungen aus dem
Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe

Heft 4
Bonn 2013

Inhalt

5 Editorial

Schaffen für die Ewigkeit?
Künstlernachlässe und ihr Fortbestand

10 Grußwort, Marianne Schirge

12 Warum Düsseldorf? Eine kleine Topographie aus archivhistorischer Sicht
Gertrude Cepl-Kaufmann

20 Ich male also bin ich – Werke ohne Schriftnachlass
Daniel Schütz

Werk-Verortung. Werk-Verzeichnis:

24 Zum Werknachlass des Malers Walter Ophey (1882-1930) im Museum Kunstpalast
Kay Heymer

28 Das Nachlassarchiv der Stiftung für Konkrete Kunst und Design Ingolstadt
Camill Leberer

31 Das Werkverzeichnis als virtuelles Archiv am Beispiel von Peter Brüning
Marie-Luise Otten

Künstlerhaus – Das Atelier als Ort der Erinnerung:

36 Das Max-Klinger-Haus
Siegfried Wagner

42 Die K.O. Götz- und Rissa-Stiftung
Hans M. Schmidt

46 „IM TAL" (Westerwald)
Erwin Wortelkamp

Die Stiftung als virtuelles Künstlerhaus:

50 Neue Wege in der Stiftungsbetreuung
Jutta Giffels

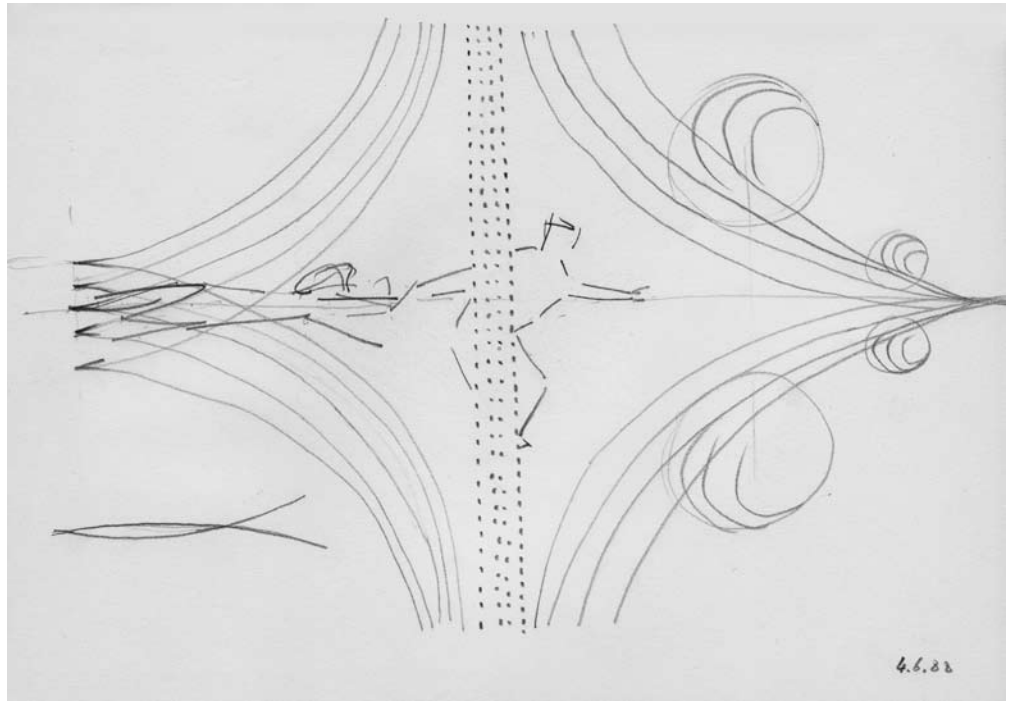
54 Rechtsmodelle für Kunstschaffende als Alternative zur Stiftung
Wolfgang Lorentz

62 Das Schwarze Projekt / The Black Project. Modell und Wirklichkeit
Silvia Klara Breitwieser

74 Gesellschaft der Freunde & Förderer des RAK

76 Bestandsliste des RAK

80 Impressum



Marzio Sala, Entwurfszeichnung zu Chronhomme 3, 1988. VL/NL Annamaria u. Marzio Sala, RAK

Editorial

Chronhomme ist ein Zyklus von 7 Werken des Künstlerpaares Annamaria und Marzio Sala aus den Jahren 1987 bis 1994. *„Diese präzisen Zeichnungen, deren Exaktheit an eine Realisation mit dem Computer denken lässt, lassen die Menschheitsgeschichte mit der Kunstgeschichte verschmelzen – das Denken im Maschinenzeitalter ist als sinnliche Form visualisiert, das ganze Universum wird eine Zeitfolge von sieben Kunstwerken"* – konstatiert Wulf Herzogenrath.
In Form von sehr großen Tuschezeichnungen entworfen, wurden sie auf Fotolithographien verkleinert und von Overheadprojektoren in abgedunkelten Räumen an die Wand projiziert. Die so entstandenen Lichtbilder entbehren jeglicher Materialität und versinnbildlichen das immaterielle Kunstwerk, das nur für die Dauer der Aussendung von Licht in die Dunkelheit existiert. Wie im Höhlengleichnis kommt aber auch das Lichtfresko nicht ohne Wand aus, die dem Licht als Projektionsfläche dient, um sichtbar zu werden und die uns teilhaben lässt an dem scheinbar Tatsächlichen. Ein Abbild von Wirklichkeit?

Das Titelbild von „annoRAK 4" zeigt einen Ausschnitt der Fotoarbeit *Chronhomme 3*. Zwei menschliche Figuren sind in ein Diagramm aus Linien eingeschrieben, denen ein Bewegungsrhythmus zugrunde liegt. Ihm folgen die Figuren über eine Mittellinie, die wie ein katalytisches Zeitfenster zu agieren scheint, das die Figuren in eine neue Dimension katapultiert.
Das Bild ist eine fotografische Umsetzung eines ihrer *Lichtfresken*, wie das Künstlerpaar ihre Projektionsarbeiten einst nannten. Das

Fotopapier ersetzt die Wand als Projektionsfläche. Es dokumentiert das flüchtige Ereignis, indem es das immaterielle Kunstwerk einfängt und permanent sichtbar macht.

Der Bestand, zusammengestellt aus dem Vor- bzw. dem Nachlass des Künstlerehepaars **Annamaria und Marzio Sala** (gest. 2009), gehört zu den Neuzugängen des Jahres 2012. Seit 1963 lebt und arbeitet das italienische Künstlerduo in Deutschland. Sie, ausgebildete Konzertpianistin, er, Mathematiker und Computerspezialist der ersten Stunde, erarbeiteten beide ein komplexes Werk, das neben klassischen Techniken vor allem die Bereiche der neuen Medien umfasst. Im Heft vorgestellt werden zwei Arbeiten aus den Skizzenbüchern. Die erste Skizze zu *Chronhomme 3* (S. 5) und konzeptartige Notizen (S. 22), die einen Einblick in die Gedankenwelt des Künstlerpaars geben.

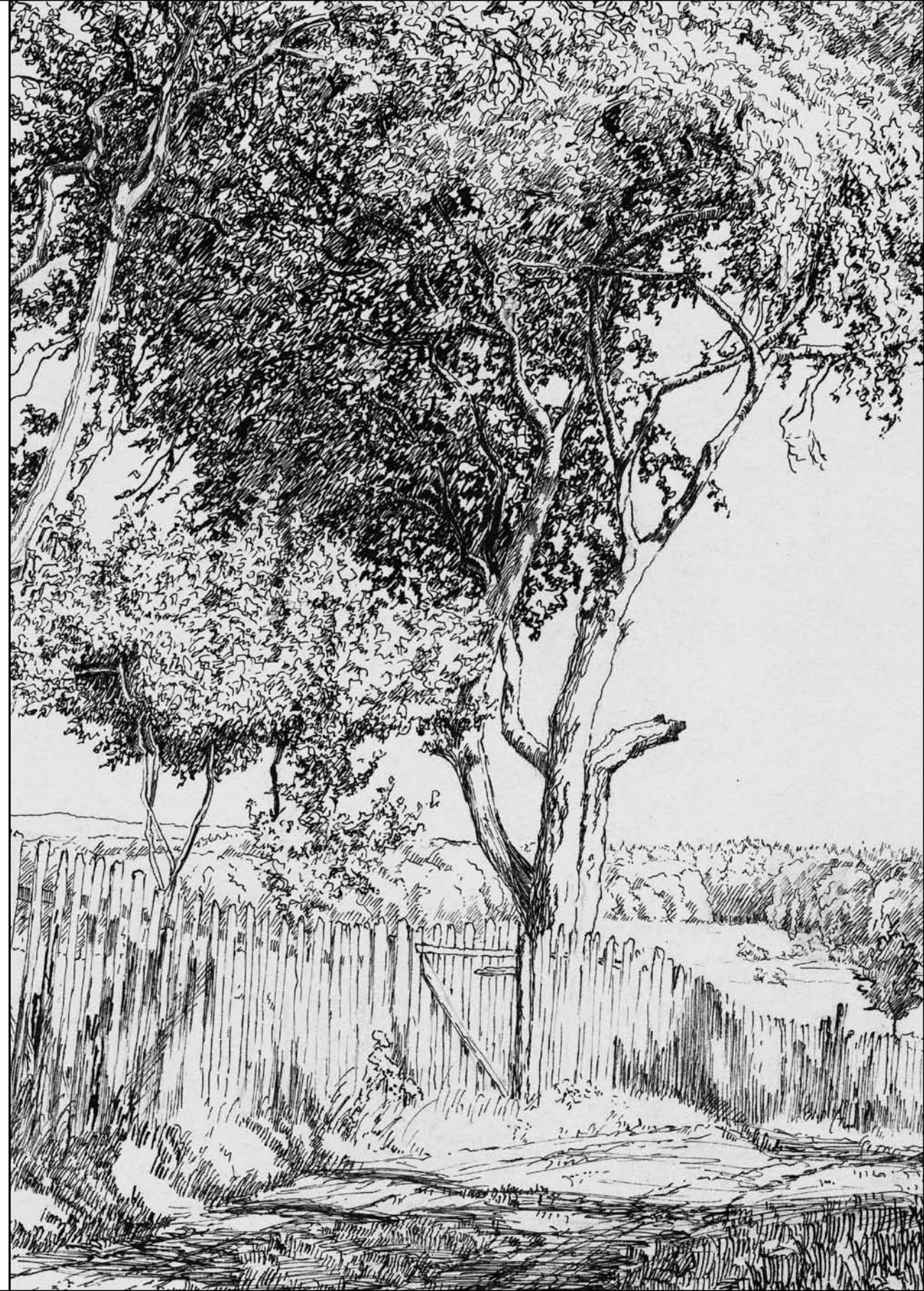
Auch über weitere Zugänge gilt es zu berichten: Von den bereits 2011 in den Blickpunkt gerückten Künstlern der Düsseldorfer „Gruppe 53" wurden 2012 die Nachlässe von Herbert Kaufmann und Gerhard Wind in das RAK aufgenommen. Die 1953 gegründete Künstlergruppe war in der Nachkriegszeit ein wichtiger Motor für das deutsche Informel. Größere Werkkomplexe der beiden Künstler fanden Aufnahme im Archiv der Stiftung Kunstfonds in Brauweiler.
Zeichnet sich der Nachlass von Gerhard Wind neben den Tagebüchern aus seiner Jugend durch die erhaltenen Briefe und Texte des Schriftstellers Albrecht Fabri aus (S. 30), so ist bei Herbert Kaufmann die vollständige Überlieferung der reichen Korrespondenz zwischen den Jahren 1953 und 2000 hervorzuheben. Herbert Kaufmann war Gründungsmitglied und langjähriger Vorsitzender der „Gruppe 53".

1924 in Aachen geboren, absolvierte **Herbert Kaufmann** seine Ausbildung an der Kunstakademie in Düsseldorf. Ab 1950 reiste er mehrmals im Jahr nach Paris um Freunde zu besuchen. Dort findet eine intensive Auseinandersetzung mit der abstrakten Malerei statt. Es folgten mehrere Ausstellungen im Salon des Réalités Nouvelles und in der Galerie Arnaud (S. 35). Im Jahr 1967 erhält Kaufmann einen Ruf als Professor an die Hochschule der Künste nach Berlin.

Gerhard Wind studierte bei Ernst Wilhelm Nay und Fritz Winter an der Landeskunstschule Hamburg. Weitere Studien führten ihn nach Düsseldorf auf die Kunstakademie. 1959 und 1964 wurde er zur Teilnahme an der *documenta II und III* in Kassel eingeladen. 1981 erhielt er eine Gastprofessur an der University of Arizona in Tuscon (S. 25). Neben seinem graphischen und malerischen Werk hat Wind auch zahlreiche Arbeiten für den öffentlichen Raum geschaffen. Gerhard Wind lebte und arbeitete in Düsseldorf und in Jávea/Alicante (S. 28).

Helmut Sundhaußen zählt wie Gerhard Wind zu den Vertretern der Kunst des Konstruktivismus. Der Villa-Romana-Preisträger studierte an der Kunstakademie in Düsseldorf und war Meisterschüler von Bruno Goller. 1973 wurde ihm eine Professur für Malerei an der Folkwang-Hochschule in Essen übertragen. Sein künstlerisches Werk befindet sich im Kunstmuseum Solingen. Sundhaußen lebt in Düsseldorf und Tokyo (S. 51).

Solingen ist die Heimat von **Willi Deutzmann**, der seine Laufbahn als Damaszierer begann und schließlich zur Malerei fand. Ihn verband eine enge Freundschaft mit den Malern Georg Meistermann und Emil Schumacher. 1939 unternimmt er gemeinsam mit Meistermann und Willy Schürmann eine Studienreise nach Paris, von deren Planung eine erhaltene Postkarte aus dem Nachlass zeugt (S. 55). Deutzmann war u.a. Mitglied im „Westdeutschen Künstlerbund" und in der Künstlergruppe „junger westen" (S. 57).



Henriette Schmidt-Bonn, undatierte Tuschezeichnung. NL Henriette Schmidt-Bonn, RAK

Fritz Reusing, 1874 in Köln-Mülheim geboren, ist einer der letzten „klassischen" Porträtmaler des vorigen Jahrhunderts. Für sein Damenporträt „Mira" wurde ihm auf der Internationalen Kunstausstellung in München von 1901 eine goldene Medaille verliehen. Obwohl noch Meisterschüler der Düsseldorfer Kunstakademie, gelang Reusing damit bereits in jungen Jahren der große Durchbruch. Aus dieser Zeit stammt der hier abgebildete Brief, den ihm sein Freund und Studienkollege Wilhelm Schmurr aus der Akademie nach Berlin schrieb (S.12 u. S.14/15). Eine umfangreiche fotografische Dokumentation seiner geschaffenen Porträts findet sich im Nachlass.

Derselben Generation wie Fritz Reusing entstammt die Malerin und Graphikerin **Henriette Schmidt-Bonn**. 1873 in Bonn geboren, ist sie seit 1912 in Düsseldorf-Oberkassel ansässig, wo ihr Bruder, der Schriftsteller Wilhelm Schmidtbonn, in den Jahren zuvor als Dramaturg am Schauspielhaus von Louise Dumont tätig war. Die Sommermonate verbringt die Künstlerin auf Anregung ihres Lehrers Heinrich Otto regelmäßig im hessischen Willingshausen, in dem sich eine Künstlerkolonie um den Freundes- und Schülerkreis der Maler Carl Banzer und Wilhelm Thielmann gebildet hat. In der Landschaft um das hessische Künstlerdorf findet Schmidt-Bonn ihre Motive, in denen Bäume immer wieder eine zentrale Rolle spielen (S. 7 u. S. 79). Nach der Zerstörung ihrer Wohnung in Düsseldorf durch einen Bombenangriff im Jahr 1942 siedelt die Künstlerin ganz nach Willingshausen über (S. 58/59).

2012 wurde in einer Sitzung des Kuratoriums beschlossen, auch ausgesuchte Werknachlässe von Fotografen in das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe aufzunehmen. Mit dem Kölner Fotografen **Wolfgang Sier** ist zum ersten Mal neben den biographischen Unterlagen auch der fotografische Nachlass aufgenommen worden. 1994 wurde Sier wegen seiner *„herausragenden Leistungen als Photograph und […] vielfältigen photographischen Aktivitäten"* als Ordentliches Mitglied in die Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh) berufen (S. 47).

Das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe hat im Jahr 2012 insgesamt acht Vor- und Nachlässe neu aufgenommen.

„Schaffen für die Ewigkeit? Künstlernachlässe und ihr Fortbestand" lautete der Titel der Vortragsveranstaltung des Jahres 2012, die das RAK am 30. November in Kooperation mit dem Kulturamt der Landeshauptstadt Düsseldorf und dem Künstlerverein Malkasten in dessen Räumen in Düsseldorf durchführte. Das Ziel dieses Symposions war die Sensibilisierung von Künstlerinnen und Künstlern für den Erkenntniswert ihres eigenen Schrift- und Dokumentenbestandes als spezielle Hilfe zur Sicherung des geschaffenen Werks. Hier wurden insbesondere die Kunstschaffenden selber angesprochen, schon zu Lebzeiten auf eine sorgfältige Dokumentation zu achten. Mit 150 Besuchern war die Tagung sehr gut besucht. Eine umfangreiche Ausstellung mit Schrift- und Fotodokumenten aus den Beständen des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe in den großen Wandvitrinen des Jacobihauses begleitete das Symposion. Die Ausstellung konnte bis zum 17. Januar 2013 besichtigt werden.

Als Ergänzung zu den Texten unseres Düsseldorfer Symposions hat das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe die Berliner Künstlerin Silvia Klara Breitwieser eingeladen, ihre Überlegungen zu der Thematik „Künstlernachlässe und ihr Fortbestand" in diesem Heft darzulegen. So kann „annoRAK 4" einen hervorragenden Beitrag zu einem dem Archiv wichtigen Thema bieten.
Bereits vor über 10 Jahren versuchte Breitwieser sich der Fragestellung auf künstlerischem Weg zu nähern, in dem sie ein Projekt zum Nachlass-Nachdenken erarbeitete. „The black Projekt. Ein Modellversuch – Trajekt gegen die Tragödie des Werk-Todes", titelte sie ihre Arbeit, die zum Ausgangspunkt einer bis heute andauernden Reflexion wurde. Ich danke Silvia Klara Breitwieser, dass sie bereit war, ihre Gedanken und Erkenntnisse für unser Heft als Essay zusammenzufassen.

Am 22. September 2012 fand das erste Treffen der Gesellschaft der Freunde & Förderer des RAK im Siebengebirgsmuseum der Stadt Königswinter statt. Im Rahmen einer Matinée wurde dem Förderkreis das noch druckfrische Heft „annoRAK 3" vorgestellt. In Kurzreferaten stellten, neben dem Leiter des Archivs, die Kuratoriumsmitglieder Prof. Dr. Gertrude Cepl-Kaufmann und Dr. Hans M. Schmidt die Arbeit des RAK vor – eine Gelegenheit, beiden für ein weiteres Jahr der konstruktiven und effektiven Zusammenarbeit in der Planung und kreativen Begleitung der Aktivitäten ganz herzlich zu danken. Ein Rahmenprogramm rundete die Veranstaltung ab.

Vermehrten und kenntnisreichen Überblick sowie erweiterte fachliche Kompetenz darf das Kuratorium des RAK erwarten, seit zwei weitere Mitglieder mit besonderer Qualifikation dazu gekommen sind. Zum einen ist dies Prof. Dr. Dieter Ronte (geb. 1943), der bis Ende 2007 Direktor des Kunstmuseums Bonn war, und zum andern Dr. Gerhard Finckh (geb. 1952), der seit 2006 erfolgreich als Direktor das Von der Heydt-Museum Wuppertal und die dazu gehörende Kunsthalle Barmen leitet.

Dieter Ronte studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Romanistik in Münster, Pavia und Rom. Nach seiner Pomotion war er bis 1979 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Wallraf-Richartz-Museum und am Museum Ludwig in Köln. Dann wirkte er bis 1989 als Direktor des Museums Moderner Kunst in Wien und anschließend als Direktor des Sprengel Museums in Hannover. 1993 übernahm er die Leitung des Kunstmuseums in Bonn. Eine Reihe wichtiger Erwerbungen und Ausstellungen zählt zu seinen Verdiensten. Nach seiner Pensionierung übernahm er als künstlerischer Leiter das Frohner-Forum in Krems (Donau). Außerdem war er lehrend seit 1980 in Wien, später in Hannover und seit 1993 an der Universität Bonn tätig.

Gerhard Finckh studierte an der Universität München, wo er auch promoviert wurde. Von 1987 bis 1990 leitete er die Kunsthalle Emden, dann wirkte er bis 2000 als Ausstellungsleiter im Museum Folkwang in Essen. Als weitere Station folgte die Leitung des Museum Morsbroich in Leverkusen, bevor er die Direktion des Von der Heydt-Museums in Wuppertal übernahm. Anerkennung fanden viele seiner wichtigen internationalen Ausstellungen und seine Publikationen.

Bonn 2013
Daniel Schütz, Leiter des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe

Schaffen für die Ewigkeit? Künstlernachlässe und ihr Fortbestand

Eine Veranstaltung des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe (RAK) in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Landeshauptstadt Düsseldorf und dem Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf

Grußwort

Marianne Schirge, Leiterin des Kulturamts der Landeshauptstadt Düsseldorf

Sehr geehrte Frau Prof. Dr. Cepl-Kaufmann, sehr geehrter Herr Schütz, sehr geehrter Herr Hartmann, liebe Künstlerinnen und Künstler, liebe Kolleginnen und Kollegen aus den Kulturinstituten, sehr geehrte Damen und Herren.

Das Kulturamt Düsseldorf konnte das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe in Bonn als Partner für die heutige Veranstaltung gewinnen. Die begleitende Ausstellung soll Ihnen einen Einblick in die Thematik geben.
Mein Dank gilt hier besonders Frau Prof. Dr. Cepl-Kaufmann vom Institut „Moderne im Rheinland" an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und Herrn Schütz vom Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe sowie Frau Rauers vom Kulturamt, die nach einer ähnlichen Veranstaltung in Brauweiler die Initiative zu dieser Tagung ergriffen hat. Mein Dank gilt auch dem Künstlerverein Malkasten, der uns heute sein Domizil als Tagungsstätte zur Verfügung gestellt hat.

Künstlerinnen und Künstler wünschen sich, dass ihr Werk die Zeiten überdauert und ihre Bilder, Skulpturen oder Installationen auch noch in vielen, vielen Jahren beachtet werden. Vorausgesetzt es gelingt uns, die Kunstwerke zu konservieren – stellt sich aber die Frage: Werden die Menschen auch noch in 100 Jahren die heutige Bildsprache verstehen? Wie kann es gelingen, nicht nur das Werk an sich, sondern auch den Kontext, in dem es entstanden ist, weiterzuvermitteln?

Wir leben zu Beginn des 21. Jahrhunderts in der sogenannten Wissensgesellschaft. Aber gleichzeitig stellen viele fest, dass sie eigentlich immer weniger wissen und aufgrund der elektronischen Medien Dokumente einer gewissen Flüchtigkeit unterliegen. Vor allem die politischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge der Vergangenheit gehen schneller verloren, als uns recht sein könnte. Museen und Sammlungen tragen hier Verantwortung.

Aber auch Ihnen, liebe Künstlerinnen und Künstler, kommt hierbei eine wichtige Rolle zu. Schon zu Lebzeiten sollten Sie sich Gedanken um die Zukunft ihrer Kunstwerke und die Sicherung Ihrer biographischen Dokumente machen und dies nicht ihren Erben überlassen. Sie tragen Mitverantwortung, dass auch zukünftige Generationen ihren Nachlass einschätzen und wertschätzen können. Biographische und werkdokumentarische Informationen müssen ebenso erhalten werden wie die eigentlichen Früchte Ihres künstlerischen Schaffens.
Zusammenhänge, die wir heute als selbstverständlich voraussetzen, sind morgen vielleicht schon nur noch Wenigen präsent. Wo liegt da Ihre Verantwortung?
Hier und heute soll es darum gehen, was Sie für den Fortbestand des heutigen Kulturguts, aber auch für die Weitervermittlung des Kontextes, in dem es entstanden ist, tun können. Ich bin gespannt auf die Beiträge und wünsche uns allen eine fruchtbare Diskussion.

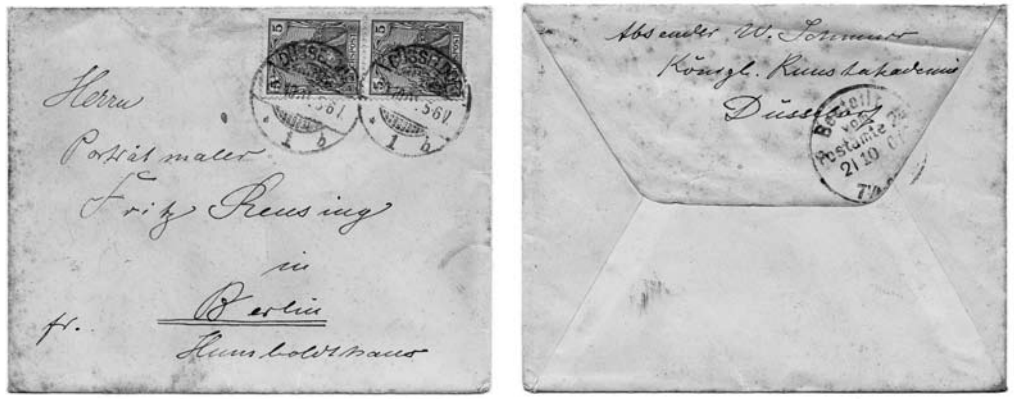
Katalog zur Ausstellung der „Gruppe 53" in der Kunsthalle Düsseldorf von 1956. NL Herbert Kaufmann, RAK

Warum Düsseldorf? Eine kleine Topographie aus archivhistorischer Sicht

Gertrude Cepl-Kaufmann, Institut „Moderne im Rheinland" an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Ein „Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe" hat *eo ipso* das „Rheinland" im Blick, dem Sammlungsauftrag entsprechend vorrangig des 20. und 21. Jahrhunderts. Diese zeitliche Fokussierung ist weniger aus grundsätzlichen Erwägungen heraus entstanden als mehr der Realität geschuldet: ein Künstlerarchiv wie das RAK, das erst seit wenigen Jahren mit ersten Nachlässen begonnen hat, einen lange fälligen Auftrag zur Sicherung der Privatnachlässe von Künstlern der Region warzunehmen, wird über ein paar Ausnahmen hinaus kaum einen nennenswerten älteren Bestand zusammenbringen können. Für die Gründung einer Stiftung mit einem solchen Auftrag ist aber nicht minder ausschlaggebend gewesen, dass dieses Rheinland gerade mit dem beginnenden zwanzigsten Jahrhundert zu einer bemerkenswerten westeuropäischen Bedeutung aufgestiegen ist, dank des wirtschaftlichen Fortschritts, der z.B. den Wuppertaler Raum zu einer der frühen Industrieregionen machte; dank der Urbanisierung, die sich in der damals bildenden und bis heute erkennbaren dichtesten europäischen Rhein-Ruhr-Städtelandschaft niederschlug, nicht zuletzt in einem Rheinland als Kulturregion, die nicht nur mit der entsprechend firmierenden Zeitschrift, „Die Rheinlande" (erschienen ab 1900) eine eigenwillige Identität und Selbstbehauptung suchte, sondern in der sich vor allem die blühende Kunstszene eng vernetzte mit dem damaligen Zentrum der künstlerischen Moderne: Paris.

Das ist lange her! Ein Jahrhundert! An die damals blühenden Kunstzeiten haben das Von der Heydt-Museum mit einer Ausstellung über den „Sturm" und das Wallraf-Richartz-Museum mit der Gedächtnisausstellung zur legendären „Sonderbund"-Schau vor hundert Jahren, einer neuerlichen „Mission Moderne" erinnert, die damals zunächst in Düsseldorf, dann, 1912, in Köln einen europäisch dimensionierten Zuschnitt erhalten hatte. Damals hatte die Stadt Düsseldorf den ‚Sonderbündlern' aus dem Umfeld von Kunstgewerbebewegung und Akademie, die zunächst hier in der Stadt mit Ausstellungen in kritischer, sezzesionistischer Absage an ihre eigene Ausbildungsstätte, die Akademie aufgetreten waren, eine Absage erteilt. Sie wollten viel lieber die Tradition der großen Gewerbeausstellungen als Zeichen der Moderne unterstützen, als mit Kunstausstellungen auf diese noch nicht etablierte „Moderne" setzen. Trotz dieser, kulturhistorisch gesehen,



Briefe von Wilhelm Schmurr an Fritz Reusing vom 19. Oktober 1901. NL Fritz Reusing, RAK

‚Eselei': auch Düsseldorf kann es! Auch hier hat man 2012 der Moderne gedacht: Das Kunstmuseum zeigte „El Greco und die Moderne" und intensivierte damit den Blick auf die Bedeutung, die der rheinischen Moderne ebenso wie der differenzierten Rezeption auf hohem internationalen Niveau zukommt.

Das Thema hatte tatsächlich viel mit Düsseldorf zu tun, denn die Moderne hatte gerade im Umfeld der Kunstakademie und der Kunstgewerbeschule ihre Szene und bereicherte, ja bedingte wesentlich den damaligen Aufschwung und Erfolg, der dem Rheinland zukommt.

Das ließe sich hier heute feiern und zum wiederholten Male aufs positivste bewerten, doch mein Part zur Eröffnung dieses Kolloquiums motiviert mich, allen Überlegungen voran den Ort des Ereignisses ernst zu nehmen und darum wendet sich mein Blick aus gutem Grund noch weiter zurück.

Warum Düsseldorf? Die Antwort: hier in dieser Stadt haben wir es mit einer idealen Stadt zu tun, einer Stadt, die nicht nur heute hier dieses Thema für so wichtig für seine Künstler hält, dass sie das RAK eingeladen hat, sich hier vorzustellen und den in der Stadt ansässigen Künstlern Aufklärung zu geben über eine kluge Möglichkeit, ihr Künstlerdasein archivgerecht zu *sichern*, sondern das über Jahrhunderte hinweg in besonderer Weise ihre eigene Geschichte angelegt, in Archiven bereits *gesichert* hat. Es war nicht immer das besonnene Handeln der Stadtoberen, an Vieles kam man sozusagen als Teilhaber einer komplexen Geschichte. Wie?

Nähern wir uns dem Objekt unseres Interesses mit der gebotenen Ehrfurcht, wandeln wir auf lange gelegten Spuren. Ich spreche hier von: *Annäherungen*.

Was ist das Rheinland? Eine Heterotopie, eine Geschichts- und Seelenlandschaft, getragen von spezifischer Mentalität!

Schauen wir noch einmal zurück auf das bedeutende Jahr 1912:

„Das rheinische Volkstum hat in den letzten Jahren oft scharfe Kritiker gefunden. Die Zeit ist vorüber, da Niedersachsen und Märker den Westen um seine größere geistige Beweglichkeit, die hemmungslose Lebenslust, die Freude am Spiel nicht als Wiedergabe, sondern als Verschleierung des Lebens beneiden. Vielen gilt jetzt der Westen als zu satt. Er ist zu reich geworden. Jugendfrische findet man eher im Neuland als in traditionellen Hochburgen des Wohllebens. Wohl regt sich allenthalben im Rheinland die Sehnsucht nach einer neuen reicheren Kunstkultur, als sie im Geist des Malkastens, der bekannten Düsseldorfer Künstlervereinigung, und den außerhalb Kölns nur verurteilten Kölner „Blumenspielen" ihre Ausprägung gefunden haben. Das Düsseldorfer Schauspielhaus der Frau Dumont und die Erfolge junger rheinischer Dichter wie Herbert Eulenbergs und Wilhelm Schmidtbonns weisen neue Wege auf rein geistigem Gebiete. Aber das ist gewissermaßen alles Sezession; das offizielle Kunstwesen, vor allem, wo es sichtbarsten Ausdruck in der Architektur findet, ist konservativer als anderswo in Deutschland."

Im Rückblick scheint es, als habe Walter Cohen in seinem Artikel *Rheinisches Kunstleben*, den er im 23. Jahrgang (1910/11) der Zeitschrift *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* veröffentlichte, einmal seinem Herzen Luft machen wollen, bevor es so richtig losging mit der „Moderne im Rheinland", an deren Genese der aus Bonn stammende Kunsthistoriker und später am Kunstmuseum Düsseldorf wirkende Wissenschaftler beteiligt war. Hans M. Schmidt, unser Kuratoriumsmitglied, hat über Cohens Beitrag am Fortschritt der Moderne geschrieben. Das Besondere lässt sich als rheinische Symbiose in Sachen Kultur ausmachen.

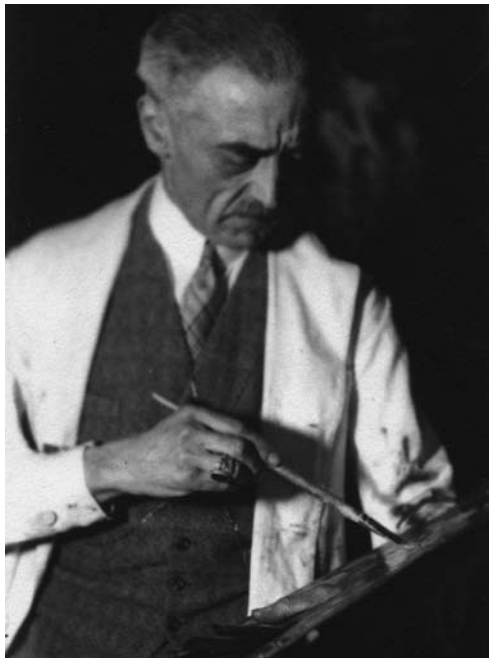
Das Rheinland wurde, so lässt sich erkennen, geprägt vom Mittelalter, den Franzosen, den Preußen und der Bonner Republik und vielem

Kette zurück. Die Zeit wird kommen, wo auch das Beste mir liegt u. dann mein lieber Fritz, darf ich zeigen, was zu leisten ich imstande bin. Mancherlei Veränderungen sind in der Akademie vor sich gegangen. Prof. München-Danzig ist eingetroffen u. ist durch Spatz persönlich mit den jungen Genies bekannt gemacht worden. Ferner als zukünftiger Professor — Keller! Ich habe eigentlich Guter nie von ihm gesehen, daher soll er letztern gewaltige Anstrengungen gemacht haben. Na; wir wollen sehen, jedenfalls

Wilhelm Schmurr an Fritz Reusing, 1901 (Briefausschnitt). Schmurr berichtet seinem Freund und Studienkollegen über die Ereignisse an der Kunstakademie in Düsseldorf.

ein Machwerk von P. J. u. deshalb unantastbar!
Die mit Medaillen ausgezeichneten Künstler in München sind jetzt in mehreren Zeitschriften veröffentlicht u. prangt darunter der Name „Fr. Reusing.
Meine „Malschule" ist in bestem Gange, eine Gipskopf bildet das Inventar — Studierender Herr Gläser, wohnhaft zu Düsseldorf.
Er ist ein gelehriger Schüler u. pfeift zur Korrektur immer den Takt. Sein Bruder hat übrigens immenses Geschäft in Maschinen. Habe ferner die Bekanntschaft Deiner Cousine gemacht.

Der Brief gibt u.a. Einblicke in die sozialen Strukturen der Kunstakademie, die in offiziellen Berichten nicht zu finden sind. Wilhelm Schmurr war einige Jahre später Mitbegründer des sog. „Sonderbundes", einer für die rheinische Moderne richtungsweisenden Künstlergruppe. NL Fritz Reusing, RAK



Fritz Reusing. Fotograf unbekannt. NL Fritz Reusing, RAK

anderen. Dennoch: Die Stadt, die dieses Kolloquium ausrichtet, hat auch eine ganz eigene Tradition:

Was ist Düsseldorf? Ein guter Ort, ein herausragender Ort, ein Vorzeigeort, ein Archivort vom Feinsten!

Was ist der „Malkasten"? Ein geschichtsträchtiger Ort, an dem man ablesen kann, wie sich die Zeiten im Raum entwickeln, frei nach Karl Schlögel, der uns mit seiner epochalen Studie „Im Raume lesen wir die Zeit" (2003) auf eine differenzierte und sensible Wahrnehmung von Topographien vorbereitet hat. Wann, wie, und mit wem haben die drei: das Rheinland, Düsseldorf und der Malkasten besonders eng zueinander gefunden, wann Konturen gewonnen? Und was hat das mit Archiv zu tun?

Schauplatz Düsseldorf, spätes 18. Jahrhundert: Nachdem der Hof des Kurfürsten Carl Theodor zunächst nach Mannheim und dann nach München gegangen war, konnte der aufklärerische, ebenso emanzipierte wie pragmatische Statthalter Johann Ludwig Graf von Goltstein eine überaus progressive Tradition begründen: Es gab eine erste Kunstakademie, eine erste Universität, einen Hofgarten. Und nachdem auch noch die Karlsstadt mit ihren großzügigen Stadtpalais etabliert war, konnte es niemand mehr übersehen: Der große Weltreisende Georg Forster hatte es auf seiner Reise gemeinsam mit Alexander von Humboldt schon bei der Ankunft in der Stadt bemerkt und in seinen „Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790" auf den Punkt gebracht: „Welch ein himmelweiter Unterschied zwischen Kölln und diesem netten, reinlichen, wohlhabenden Düsseldorf! Eine wohlgebaute Stadt, schöne massive Häuser, gerade helle Straßen, thätige, wohlgekleidete Einwohner: wie erheitert das nicht dem Reisenden das Hertz!"
Das Vorzeigeobjekt darin: Das Landgut der Brüder Jacobi. Wir tagen gerade darauf, bzw. auf und in dem, was daraus geworden ist. 1774 kamen Goethe, der Schweizer Pfarrer und Physiognomist Johann Capar Lavater und der Schriftsteller und Pädagoge Johann Bernhard Basedow und kehrten hier, auf dem Landgut der Brüder Jacobi ein. Eine Diskursgemeinschaft vom Feinsten: Eine spätaufklärerische Gesellschaft, die ein „geistiges Düsseldorf" erzeugte und die Stadt weit über ihre Grenzen hinaus bekannt machte.
Gottlob waren die Jacobis keine Pfarrer, die dem Volk ihren Pietismus aufgezwungen hätten, sonst würde man heute hier in der Altstadt weniger Alt trinken als sich in frommen Übungen kasteien. Wie das Gespräch sich hier, auf der Stelle, auf der wir uns gerade befinden, trotz Pietismus heute in schönster Freiheit entwickeln kann, das hatte schon Goethe auf seine Art vorweggenommen, das Problem gelöst:
Unsere Trias kam, inspiriert von den Diskursgemeinschaften im Schatten des Straßburger Münsters, genauer, dem Mittagstisch der Jungfern Lauth in der Knoblauchgasse, wo man sich allmittäglich zusammenfand und im Kreis um den Juristen Johann Daniel Salzmann zu den Urvätern des Sturm und Drang wurde: Johann Gottfried Herder, Goethe, Reinhold Jakob Michael Lenz. Dort hatte man so manche Redeschlacht geschlagen und schickte sich an, den intellektuellen Zuschnitt der Zeit wesentlich mitzubestimmen. Man kannte einander, reiste, besuchte sich. Theologische Fragen standen obenan, doch schon war erkennbar, dass die Literatur die religiösen Fragen ablösen würde. Goethe hatte 1773 mit dem Drama „Götz von Berlichingen" und, im Reisejahr 1774 erschienen, dem Roman „Die Leiden des jungen Werthers" bereits Geschichte geschrieben – dennoch, die Düsseldorfer Gespräche würden sich wesentlich in theologischen Fragen verhaken. Goethe wusste, was ihn am Ende der Schifffahrt erwartete, und hatte sich schon auf der Rheinreise stromabwärts, bei einer Übernachtung am Moseleck, Gedanken gemacht und bei einem „Diner in Coblenz" für sich und auf seine Art vorgesorgt und sich positioniert:

Zwischen Lavater und Basedow
Saß ich bei Tisch des Lebens froh…

Nun entfaltet sich literarisch vor uns das Dilemma nebst Lösung: während der eine die Offenbarung aufs Korn nimmt, der andere das Thema Taufe, und sich die Köpfe immer mehr in theologischen Spitzfindigkeiten erhitzen, hat der Dritte im Bunde, Goethe, die theologischen „Rätsel" auf seine Art gelöst:

Und ich behaglich unterdessen
Hätt einen Hahnen aufgefressen.

Am Ende sind die Verhältnisse für die Reise weiter rheinabwärts klar:

Und wie nach Emmaus, weiter ging's
Mit Geist- und Feuerschritten,
Prophete rechts, Prophete links,
Das Weltkind in der Mitten.

Ein wahrhaft abendländisches Ereignis – zwischen Theorie und Praxis; ein wahrhaft deutsches Ereignis – zwischen Kopf und Bauch; ein wahrhaft rheinisches Ereignis – zwischen askeseträchtigem bergischem Pietismus und lebensfroh rheinischem Katholizismus!

Gottlob blieb der Pietismus den intellektuellen Streithähnen des späten 18. Jahrhunderts, die über Wochen die Gastfreundschaft hier im Hause genossen und selbstgefischte Krebse aßen, vorbehalten und das gemeine Volk wandelte im Hofgarten, den Goltstein als einen der ersten öffentlich zugänglich gemacht hatte.

Sie merken, worauf ich hinaus will: Eine überaus progressive Stadt! Vorausschauend, dank eines schon damals erkennbaren Gewerbefleißes so betucht, dass man sich als arrivierte, hofnahe Bürgerschicht à la Jacobi ein eigenes Viertel bauen ließ: die Karlstadt. Und auf dem Markt, der damals noch nicht auf dem Karlsplatz, sondern vor dem Rathaus abgehalten wurde, verkauften die Jacobi-Schwestern die Zitronen, die sie selber in ihren Gewächshäusern züchteten, auch Artischocken und sonstige Luxusgüter.

Die lange Tradition der Landhauskultur hatte in Düsseldorf eine ihrer bemerkenswertesten Standorte. Sie wurden so etwas wie eine Variante der antiken Akademie: Damals hatten die griechischen Denker vor den Toren der Stadt getagt. Dort, im *Akademeia* genannten Hain des attischen Heros Akademos, im Nordwesten von Athen, kaufte Platon 387 v. Chr. ein Grundstück, auf dem er einen Kultbezirk für die Musen einrichtete und philosophisch-wissenschaftlichen Unterricht zu erteilen begann. Hier erlebten die Akademiker ihre wunderbare Philosophenschule, jenseits der Stadt, doch nicht ohne sie, haben sie darüber nachgedacht, was Leben und Gesellschaft ausmacht. Die florentinische *Academia de la Crusca* holte die Idee der Diskursgemeinschaft und Elitekulturen in die Adelshöfe der Renaissance. Auch Düsseldorf

hatte eine: seit 1770 beim Franziskanerkloster auf der Zitadelle. Sie nannte sich schon bald „Akademie der Wissenschaften zu Düsseldorf“ und positionierte sich neben der bereits existierenden „Akademie der schönen Künste“. Das war ein Pfund, mit dem man auch heute noch wuchern kann, wenn es um eine kulturhistorische Bewertung geht.
Doch die wahren, modernen „Diskursgemeinschaften“ waren damals nicht mehr bei den Klöstern oder in Adelskreisen, wenn sie auch, wie die Jacobis, ihnen nahestanden. Landgüter wie die der La Roches, Brentanos und der Brüder Friedrich Heinrich und Johann Georg Jacobi wurden die Quellen für aufklärerisch-romantische Gespräche in dieser Tradition. Und: sie wurden literarisch! Auch wenn die berühmte Düsseldorfer Gemäldegalerie im Zuge der Erbschaft von den Pfalz-Neuburgern nach München abgezogen wurde: Hier lebte man geistvoll und fortschrittlich! Schon 1770 hatte man eine erste öffentliche Bibliothek im Untergeschoss der Gemäldegalerie eingerichtet.

Woher wir das wissen? Archive und Bibliotheken wurden angelegt und sind die Kronzeugen dieser Kultur. Z.B. die wunderbaren Bestände der Bibliothek, die nicht mit nach München ging, sagen es uns. Heute befindet sich dieser Schatz in der Landes- und Universitätsbibliothek, von ihrem früheren Domizil am Grabbeplatz auf den Campus gewandert, zu einer Diskursgemeinschaft ganz anderer Dimension: der Heinrich-Heine-Universität. Dort findet man nun solche zeitnahen Abhandlungen, z.B. über die „verdienstvollen Männer“ wie den Grafen Goltstein: „Dabei glühete sein Inneres von Liebe zum Vaterlande. Wo irgendetwas für den Flor desselben zu veranstalten war, da begegnete sein rastloser Eifer den Wünschen der Unterthanen.“ Eine solche bürgernahe Politik gab es nicht überall!

Dennoch: Heinrich Heine hat das Ende dieser Idealtopographie in *Ideen. Das Buch Le Grand* beschrieben, wie der dünne Schneider Kilian mit herabhängenden blauwollenen Strümpfen und „nackten Beinchen voll Trauer“ vor einem Affiche an die „Unterthanen“ steht und dort lesen muss: „der Churfürst lässt sich bedanken…“

Tempora mutantur! Archive bleiben!

Das Landhaus der Jacobis ging nicht unter: Das Kapitel Jacobi wurde, um einmal einen Begriff aus der neueren Kulturwissenschaft zu gebrauchen, „überschrieben“. An seine Stelle trat der *Malkasten,* dessen Mitglieder das traditionsreiche Haus kauften und für ihre Interessen nutzbar machten – man züchtete nun weniger Zitronen und Artischocken, hielt auch weniger von einem intellektuellen Diskurs, umso mehr übte man sich in der künstlerischen Gestaltung des Lebens.
Das war zunächst nicht wirklich das Ziel, und so spiegelt der Künstlerverein die gesellschaftliche Realität nach der 1848er Revolution. Eigentlich sollte der politische Künstlerclub „Germania“ heißen und damit, wie so viele damalige bürgerliche, politisch ambitionierte Zusammenschlüsse im Geiste der Revolution, sich zu diesem politischen Ereignis bekennen. Dass er schon schnell nach dem Ende der hoffnungsfrohen Paulskirchenära „Malkasten“ hieß, zeugt von der biedermeierlichen Wende, die sich nach dem gescheiterten politischen Programm allenthalben ausbreitete. Günter Grass, der große Nobelpreisträger, hatte diesen Zug der Stadt noch in den Zeiten seines Aufenthaltes in der Nachkriegszeit empfunden und die Stadt in seiner „Danziger Trilogie“ festgehalten als „Mostrichklecks“ und „biedermeierliches Babel“. Das konnte selbst Herbert Eulenberg mit der lyrischen Eloge auf „Düsseldorf – amerikanischste aller Städte“ in den zwanziger Jahren nicht überschreiben!

Hier, im Malkasten spielte man so manches Theater! Es war die Blütezeit der bürgerlichen Vereinskultur, die auch das Leben in und um die Akademie prägte. Man war „Dilettant“, was damals noch kein Schimpfwort war, und schrieb Theater für die nächste Feier, machte Kulissen und Kostüme, lernte Rollen und verwirklichte sich im eigenen Beritt – wo die Initiative von der Kunst kam, konnte das ganze Bürgerunternehmen auch hohe Kunst zeigen – eben hier, in Düsseldorf, an dieser Stelle, dem Malkasten. Eines dieser Stücke lässt schon im Titel ahnen, womit wir es zu tun haben: „Auguste Viktoria, Herrin der schnellen Geschosse“.

Woher wir das wissen? Hier gibt es ein Malkasten-Archiv, fein säuberlich wurde alles aufbewahrt.
So wird auch hier das Archiv zum Ort des Gedächtnisses. Erst Archive zeugen von den Jahrhunderten. Und so konnte der Titel unserer Tagung nur heißen „Schaffen für die Ewigkeit?“

Düsseldorf ist geradezu ein Musterbeispiel, wie Künstler ernst zu nehmen sind, wie Künstler zu Zeitgenossen wurden, oder auch Literaten, nachlesbar in Sammlungen wie die rheinischer Autoren im Heinrich-Heine-Institut. Sie wurden Zeitzeugen besonderer Art. Dazwischen: das Theater, die Vermählung von Kunst und Literatur! Auch hier hat Düsseldorf vom Feinsten: das Theatermuseum, Hort des Bestandes der berühmten Theaterprinzipale Louise Dumont und Gustav Lindemann.

Es gab immer „Zeitgenossen“, die sicherten, was zu sichern war! Arthur Kaufmann malte: Das geistige Düsseldorf 1925; Gerd Wollheim seinen berühmten: „Abschied von Düsseldorf“. Heute ist sein Nachlass im RAK! Auch das Modell, das Jupp Rübsam für das Grabmal der Mutter Ey schuf! So steht es im O-Ton auf der Rückseite unseres annoRAK 3: „Jupp, Du musst mein Grabmonument machen!“ – Und vorne drauf ist die berühmte Frau in Gips geformt!

Düsseldorf ist ein Vorzeigeort für seine Größe; Düsseldorf ist, mit einem Begriff, der in der neueren Forschung eng an Weimar geknüpft wird, aber auch hier trägt, ein „Ereignisort“.

Auch Joseph Beuys hatte vorgesorgt! Er selbst gab seinem Meisterschüler Johannes Stüttgen den Auftrag, den „ganzen Riemen“ festzuhalten. Der nannte sein 2008 erschienenes, 1047 Seiten umfassendes, 4318 Gramm schweres Buch mit den originellen Schnipseln und Kärtchen und Aktionsphotos entsprechend: „Der ganze Riemen – Joseph Beuys – sein Auftritt als Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf 1966–1972“. Was dieser sammelte, ist heute ein Schatz! Nachlässe sind Schätze zur Sicherung der Vergangenheit, aber auch Schätze für die Zukunft, ob Ey, Beuys oder Zero, der dritte kunsthistorische Düsseldorfer Schatz!

Hier trifft nicht, was das Alte Testament in 2. Moses, 8 Exodus als Menetekel festhielt: „Und es kam ein Geschlecht, das von Joseph nichts mehr wusste!“ Diese Generalklausel für vertane Gedächtnisarbeit und Generalkritik an einer Archivlosigkeit, einer Gesellschaft ohne Gedächtnis, trifft für Düsseldorf kaum! Und jemand, der wie ich in Köln wohnt, darf an dieser Stelle den Untergang des HAdStK (Historisches Archiv der Stadt Köln) einmal, mehr mit moralischem als ironischem Unterton, als stadtadäquates Ereignis bezeichnen!!

Das Modell Noah, des Ur-Archonten, der Überleben sicherte, ist in dieser Stadt lebendig. Darum loben wir das Kulturamt und seine heute hier einmal sichtbar werdende Motivation, Bewahrenswertes für Düsseldorf zu sichern! Dazu trägt auch die Einladung an das RAK bei. Unser Ziel, und da sind wir mit Düsseldorf einig, ist es: zu retten, zu bewahren, zu sichern, zu forschen und zu erkennen!
Sie, werte Tagungsgemeinde, werden Sie wie das RAK: Hüter der Archive der Zeitgenossen eines Jahrhunderts der Moderne im Rheinland!

Ich male also bin ich. Werke ohne Schriftnachlass

Daniel Schütz, Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe

Das Selbstverständnis eines jeden Kunstschaffenden liegt in seiner Arbeit, in dem was er hervorbringt, dem künstlerischen Produkt. Ob Bild oder Objekt, Aktion oder Theorie, den Ausdruckformen sind heute keine Grenzen mehr gesetzt. Der erweiterte Kunstbegriff hat alle traditionellen Gattungen gesprengt und die Kunst zu einem offenen Experimentierfeld werden lassen. Anything goes! War die Kunstentwicklung in der Vergangenheit eng verknüpft mit epochemachenden geistigen Strömungen, so ist sie mit Beginn des 21. Jahrhunderts in Beziehung zur Entwicklung der Technik getreten, die sich ihrerseits als ausgefeilte Spezialwissenschaft immer weiter in den Nanobereich verlagert.

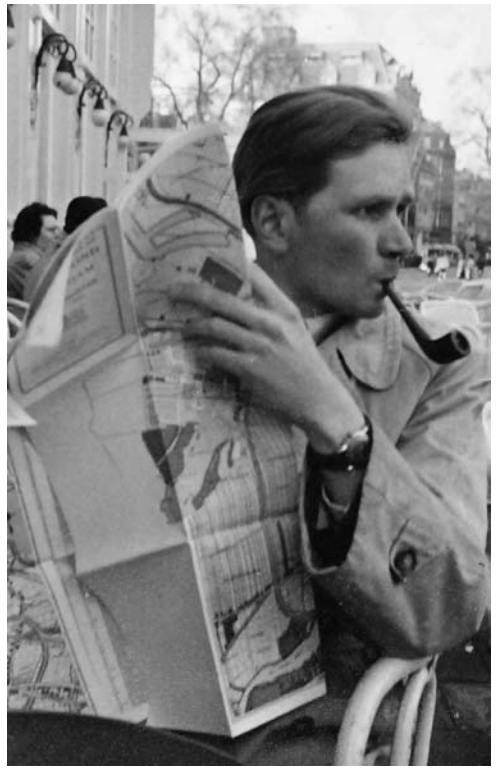
Allerdings waren die künstlerischen Ausdrucksformen der vergangenen Jahrhunderte nicht unbedingt einfacher zu verstehen und ganz ohne Vorkenntnisse zu entschlüsseln. Man denke an die symbolisch aufgeladene Bildsprache des Mittelalters! Zudem gab es auch in der Kunst zu allen Zeiten hochkomplexe Theoretiker, deren Aussagen selbst heute nur schwer zu verstehen sind. Genannt sei die Perspektivenlehre des italienischen Renaissancemalers Masaccio, der seine Theorien in wissenschaftlichen Traktaten mathematisch begründete. Immerhin, sie haben sich erhalten. Doch entwickelte das Abendland, bedingt durch die christliche Lehre, eine allgemeinverbindliche Programmatik des Dargestellten, die zu einer funktionierenden Ikonographie führte, mittels derer auch komplexe Bildinhalte entschlüsselt werden können.

Bildsprachen und Ausdrucksformen haben sich inzwischen jedoch dahingehend individualisiert, dass das Erfassen der jeweiligen „Position" teilweise nicht mehr ohne Vorkenntnisse zu den Gedankenmodellen des Künstlers oder der Künstlerin selbst zu erschließen ist. Das bedeutet eine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk, die sich in der Regel auf theoretischer Ebene abspielt und nicht mehr durch ausschließliches Betrachten des Werks selbst vollzogen werden kann – beispielsweise bei Kunstformen, die nicht auf das haptische und visuell erfahrbare Kunstwerk begrenzt sind und mit gattungsübergreifenden Mitteln arbeiten.

Eine sich heute als schwer lesbar erweisende Ausdrucksform kann jedoch in naher oder ferner Zukunft zur ‚Offenbarung' im Kunst- und Ausstellungsbetrieb werden. Ehemals visionär und unverständlich, wird das Werk plötzlich zum Synonym einer gesellschaftsprägenden Entwicklung, deren ‚Verbildlichung' durch das künstlerische Werk bereits vorgezeichnet wurde. Die Wiederentdeckung und erneute Beschäftigung mit dem Werk wird unweigerlich auch zu einer neuen Befragung des Quellenmaterials führen, das sich zu dem Künstler oder der Künstlerin erhalten hat. Hier entscheidet sich, wie groß die Entdeckungsspielräume werden, die über das bereits bekannte zu neuen Erkenntnissen führen.

Rückblickend ist für die Forschung auch immer die Entstehungsgeschichte der jeweiligen Stellungnahme interessant, die der Künstler seinerzeit in visueller oder konzeptioneller Form entwickelt hat. Eo ipso kommt der Künstler als Person, als Persönlichkeit ins Spiel, dessen soziales Umfeld ins Blickfeld der Forschung rückt und auf Einflüsse hin untersucht werden will. Aufschluss bringen bei einer posthumen Beschäftigung nur die erhaltenen Quellen in Form von Briefen, Tagebüchern, Taschenkalender, Fotografien, Zeitschriften, Bücher etc.

Der Wirkungsradius eines Künstlers lässt sich gut über die erhaltenen Ausstellungskritiken und Ausstellungskataloge erschießen. Hier zeigt sich, ob ein Künstler oder eine Künstlerin regional, überregional oder auch international Beachtung gefunden hat. Da nicht immer alle relevanten Ausstellungen oder Ausstellungsbeteiligungen in Monografien oder sonstigen Dokumentationen aufgeführt sind, ist eine vom Künstler selbst angelegte und gepflegte Sammlung von Dokumenten zu seinen Ausstellungen unerlässlich.

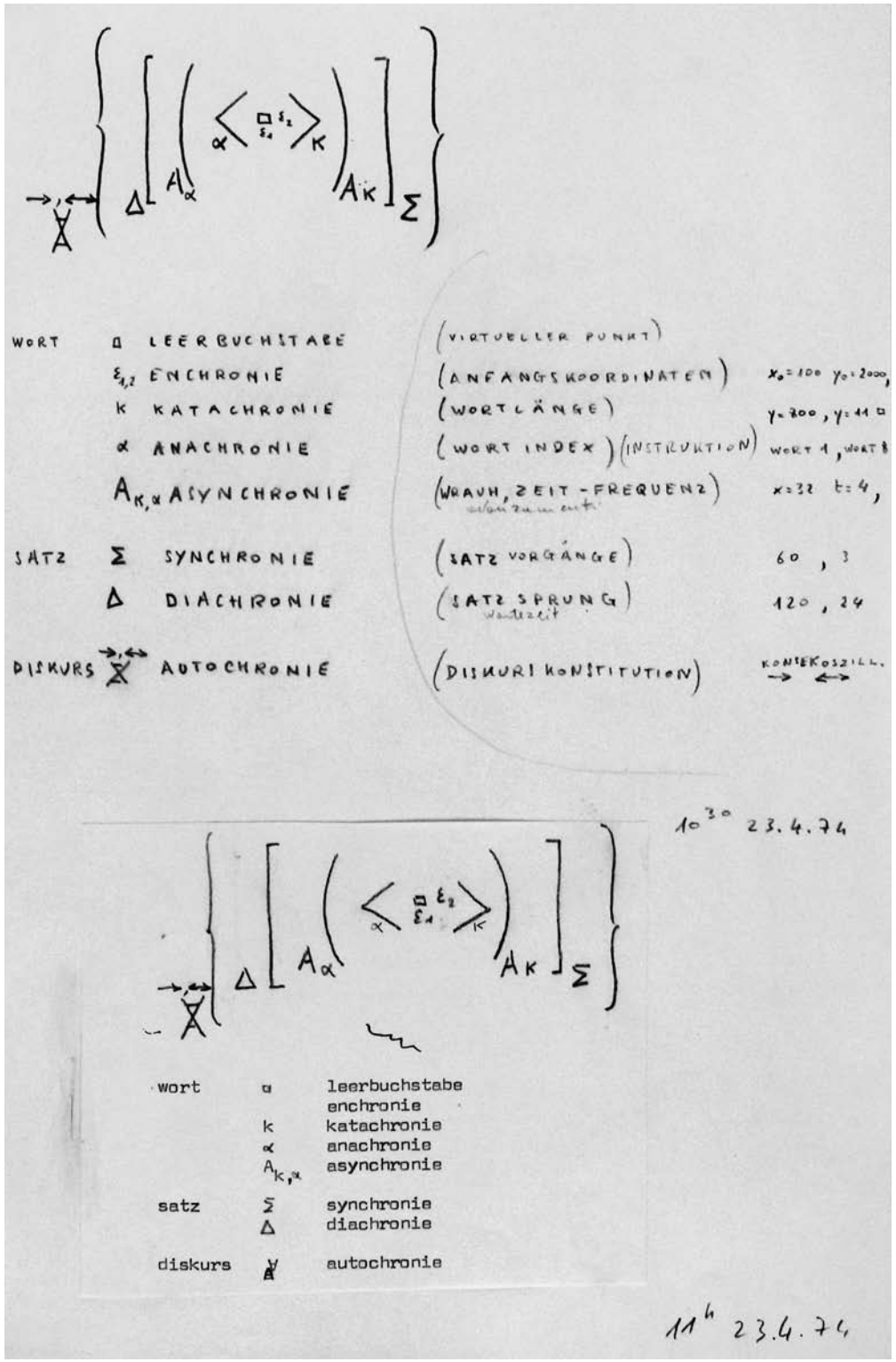


Herbert Kaufmann in Paris, um 1956. Fotograf unbekannt. NL Herbert Kaufmann, RAK

Nicht gleichzusetzen mit dem Wirkungsradius eines Künstlers ist der Wahrnehmungsradius, den ein Künstler entfaltet. Dieser ist ungleich schwieriger zu bestimmen und nicht selten eine Folge der überregionalen Ausstellungstätigkeit. Mitunter entwickelt sich die überregionale Wahrnehmung über das Netzwerk von sozialen, politischen oder wirtschaftlichen Gruppen, bzw. deren Vertreter untereinander. So erschien 1930 über den Kölner Maler Barthel Gilles auf Grund seiner Zugehörigkeit zur KPD ein Artikel in der russischen Zeitschrift „Die Kunst den Massen", die ihn beispielhaft als sozialistischen Maler der Weimarer Republik vorstellte. Eine ausschlaggebende Korrespondenz, die zum Erscheinen des Artikels geführt hat, ist nicht überliefert. Ebenso wenig Tagebücher oder Taschenkalender, in denen stichwortartige Eintragungen über mögliche Zusammentreffen mit Kontaktpersonen zu finden sein könnten. Erhalten hat sich im Nachlass von Barthel Gilles jedoch die Kunstzeitschrift, die heute ein wichtiges Dokument seiner internationalen Wahrnehmung ist.

Ungleich ergiebiger für die Forschung ist es, wenn die zugehörige Korrespondenz überliefert wurde, die Rückschlüsse über die Entwicklung des Wirkungsradius zulässt. „Kalinowski m'a communiqué le réproduction des vos toiles, qui m'ont paru très belles. L'ensemble de votre oeuvre m'a paru très en progrès sur l'an dernier. […] C'est donc avec un grand plaisier que nous ferions une exposition de vos peintures, […]" schreibt der Galerist J. R. Arnaud 1956 aus Paris an Herbert Kaufmann (S. 35). Die vollständig erhaltene Korrespondenz von Herbert Kaufmann dokumentiert anschaulich das Zustandekommen seiner Ausstellungsaktivitäten in Paris. Neben der Präsentation seiner Werke in der Galerie Arnaud, in der Horst Egon Kalinowski bereits 1953 ausstellte, beteiligt sich Kaufmann auch an mehreren Ausstellungen des „Salon des Réalités Nouvelles".

Der Informationsgehalt eines schriftlichen Nachlasses beschränkt sich jedoch nicht nur auf inhaltliche Fragestellungen. Im Bereich der Installation beispielsweise ist die Anordnung des Werks, bzw. der verschiedenen Elemente untereinander entscheidend für die Aufstellung. Nur im seltensten Fall ist das Werk museal *in situ* verankert und vom Künstler dort selbst positioniert worden.
Fehlt zu der Installation die ‚Aufbauanleitung', ist das Kunstwerk schlichtweg nicht mehr herstellbar und kann als verloren angesehen werden. Dieses zunächst als unvorstell-



bar gedachte Szenario gewinnt schnell an Realität, wenn der Künstler plötzlich verstirbt und seine Werke fein säuberlich geordnet im Depot liegen. Ist dann nicht zu jedem Kunstwerk eine genaue schriftliche, zeichnerische oder fotodokumentarische Beschreibung der Anordnung der Gegenstände untereinander bzw. der zu dem Kunstwerk gehörenden Gegenstände überhaupt vorhanden, kann noch nicht einmal mehr das Werk selbst rekonstruiert werden. Noch komplizierter gestalten sich Rekonstruktionen, wenn mit untereinander austauschbaren Gegenständen gearbeitet wurde, die einer Schnittmenge von verschiedenen Installationen zugehörig sind, die nicht zur gleichzeitigen Aufstellung gedacht waren. Wer rechtzeitig eine gute fotografische Werkdokumentation angelegt hat, ist hier klar im Vorteil.

Ohne weiter ins Detail eingehen zu wollen, ergeben sich insbesondere bei der Konzeptkunst, dem Happening, der Fluxus Kunst oder der Land Art noch größere Herausforderungen an eine Beschäftigung mit den Werken, wenn sich kein aussagefähiger biographischer Nachlass erhalten hat, in dem schriftliche wie fotografische Dokumente existieren.

Annamaria und Marzio Sala während ihrer Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, 2007. Fotograf unbekannt. VL/NL Annamaria u. Marzio Sala, RAK

Marzio Sala, aus dem Skizzenbuch, 1974. VL/NL Annamaria u. Marzio Sala, RAK

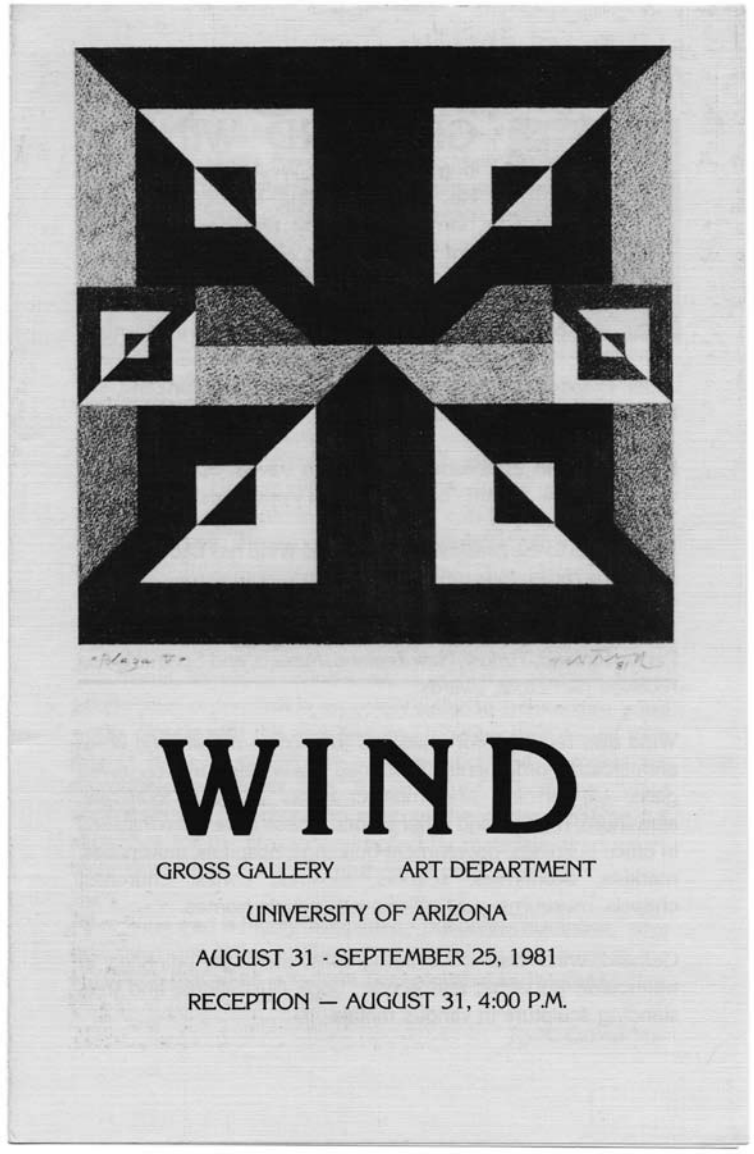
Zum Werknachlass des Malers Walter Ophey (1882–1930) im Museum Kunstpalast

Kay Heymer,
Museum Kunstpalast, Düsseldorf

Dieser Essay ist die modifizierte Zusammenfassung eines Vortrages, den ich am 30. November 2012 im Rahmen des Symposiums „Schaffen für die Ewigkeit? Künstlernachlässe und ihr Fortbestand" im Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf gehalten habe. Das Thema der Künstlernachlässe ist in den vergangenen Jahren zunehmend ins Blickfeld der Öffentlichkeit gelangt, und es hat eine ganze Reihe von Veranstaltungen dazu gegeben. Die Zahl der Werknachlässe bildender Künstler nimmt beständig zu, und die Frage ihrer Erhaltung wächst sich zu einem erheblichen Problem aus, das sowohl private wie öffentliche Kulturinstitutionen vor große Herausforderungen stellt. Institutionen wie das Nachlassarchiv für Künstler in der ehemaligen Abtei Brauweiler bei Köln oder das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe in Bonn sind erste Beispiele für öffentlich geförderte Einrichtungen, in denen versucht wird, der steigenden Zahl ungeklärter Künstlernachlässe Raum zu geben. Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg unterhält eine umfangreiche Abteilung zur Bewahrung schriftlicher Künstlernachlässe. Das vom Umfang her wesentlich größere Problem der Werknachlässe wird von den Kunstmuseen in Deutschland jedoch bestenfalls in Ansätzen aufgefangen. Es stellt sich die grundsätzliche Frage, ob Kunstmuseen, zu deren Kernaufgaben die Bewahrung der wesentlichen Kunstproduktion gehört, überhaupt der richtige Ort für die Betreuung und Erhaltung von Werknachlässen sein können. Häuser wie das auf das Werk von Joseph Beuys spezialisierte Museum Schloß Moyland oder das Museum Kurhaus Kleve, in dem der Nachlass des Bildhauers Ewald Mataré aufbewahrt wird, stellen ebenso eine Ausnahme dar wie Museen, die dem Werk eines einzelnen Künstlers gewidmet sind – wie das Josef-Albers-Museum in Bottrop oder das 2010 eröffnete Emil-Schumacher-Museum in Hagen. Derartige Häuser wären sicher der Idealfall öffentlicher Pflege eines Künstlernachlasses, allerdings wird nur eine sehr geringe Zahl an Künstlern dafür in Frage kommen. Wenn sich die Hoffnungen der Besitzer von Künstlernachlässen auf die Unterstützung durch unterschiedliche Kunstmuseen richten, so sollte man hier große Vorsicht walten lassen, denn in der Regel fehlen den Museen die räumlichen und personellen Kapazitäten für den angemessenen Umgang mit einem oder gar mehreren umfangreichen Werknachlässen.

Die Situation des Werknachlasses von Walter Ophey im Museum Kunstpalast kann veranschaulichen, wie ein derartiges Konvolut im Kontext einer übergreifenden Museumssammlung bearbeitet, erforscht, gepflegt und präsentiert werden kann. Die Moderne Abteilung des Museum Kunstpalast – dem ehemaligen Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf – verfügt über einen Bestand von etwa 2.700 Werken aus der Zeit von 1900 bis heute. Die Sammlung hat einen Schwerpunkt auf der Darstellung der Kunstentwicklung des Rheinlands während dieser Zeit. Von Künstlern, die im Rheinland aktiv waren, besitzt die Sammlung nicht selten größere Konvolute – in der Kunst vor dem Zweiten Weltkrieg beispielsweise gut 30 Gemälde von Peter Ludwigs oder 11 Gemälde von Gert H. Wollheim, in der Kunst nach 1945 umfangreiche Bestände an Werken der Zero-Künstler, 20 Skulpturen und Rauminstallationen von H. P. Alvermann und dank der Stiftung der Sammlung Kemp größere Werkgruppen von Carl Buchheister, Winfred Gaul, Bernard Schultze, Karl Otto Götz oder Hermann-Josef Kuhna. Die Graphische Sammlung des Hauses hat ihre Schwerpunkte parallel dazu gesetzt, so dass sich im Bestand des Museums ein jeweils umfassendes Bild von der Werkentwicklung vieler rheinischer Künstler gewinnen lässt. In einer

Faltblatt zu einer Ausstellung von Gerhard Wind während seiner Zeit als Gastprofessor in Tuscon/Arizona.
NL Gerhard Wind, RAK



Sammlung, deren erklärtes Ziel immer auch in der ausführlichen Abbildung regionaler Kunstentwicklungen gelegen hat, erscheint die Präsenz des Werknachlasses von Walter Ophey durchaus sinnvoll. Dieser wichtige Vertreter des rheinischen Expressionismus starb 1930 in Düsseldorf (sein Atelierhaus am Drakeplatz in Oberkassel wurde in den 1960er-Jahren von Joseph Beuys übernommen), und die ersten Gespräche über einen eventuellen Erwerb des Werknachlasses führte der damalige wissenschaftliche Mitarbeiter Werner Doede für die Düsseldorfer Kunstsammlungen schon 1936, noch vor der berüchtigten Diffamierungskampagne und Beschlagnahme avantgardistischer Kunst durch die Nationalsozialisten ab 1937, die Doedes Verhandlungen mit der Witwe Opheys zunächst blockierten. Als Doede dann 1945 zum kommissarischen

Direktor des Museums ernannt worden war, nahm er die Gespräche wieder auf, und schließlich wurde der Nachlass 1954 von den Düsseldorfer Kunstsammlungen übernommen. Der Werknachlass umfasste zum Zeitpunkt des Ankaufs „289 Ölgemälde, 108 Aquarelle, 528 farbige Pastellzeichnungen, 224 Schwarz-Weiß-Zeichnungen (Kreide, Blei, Tusche), 3647 Studienzeichnungen (farbig und schwarz-weiß), 8 Entwürfe für Kirchenausmalungen, 37 Radierungen, 2 Holzschnitte, 55 Radierplatten und einen Holzstock."[1] Dieser Ankauf bedeutete eine klare Positionsbestimmung der modernen Ausrichtung der Düsseldorfer Kunstsammlungen, die zu dieser Zeit noch Teil der Gemäldegalerie war und erst 1969 eine eigene Abteilung wurde. Kein anderer Künstler ist in dieser Sammlung so umfangreich vertreten wie Walter Ophey. Der regionale Akzent dieses Bestandes wurde durch diesen Ankauf nachdrücklich unterstrichen und der Nachlass Opheys bildete eine der wesentlichen Grundlagen für die Weiterentwicklung dieser Sammlung mit dem Ziel, die Kunstentwicklung des Rheinlands mit ihren überregionalen Verflechtungen so umfangreich darstellen zu können wie in keinem anderen Kunstmuseum. Es ist gerade der große Umfang der Sammlung an Werken und Werkgruppen rheinischer Künstler, der ihr ein unverwechselbares Gepräge und eine spezifische Identität gibt.

Ein derart großer Bestand wie der Werknachlass von Walter Ophey bedeutet auch die Verpflichtung, mit diesem Material zu arbeiten – es zu sichten, zu pflegen, zu erforschen und der Öffentlichkeit zu präsentieren. Diesen zahlreichen Aufgaben ist das Museum in den vergangenen 55 Jahren nachgekommen, so gut es ging, es bleiben aber noch erhebliche Defizite. Zwei Jahre nach dem Erwerb des Nachlasses gab es 1956 eine erste „Sonderausstellung aus dem Nachlaß" (ohne Katalog), und es folgten bis heute drei weitere Einzelausstellungen, die vom Museum organisiert wurden: 1962 eine Ausstellung zum 80. Geburtstag des Künstlers mit 49 Gemälden und 25 Zeichnungen[2], 1991 eine große Retrospektive mit 78 Gemälden, 12 Aquarellen, 70 Zeichnungen und 13 druckgraphischen Blättern, die auch im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen zu sehen war[3], und im April/Mai 2012 die von Wulf Aschenborn kuratierte Ausstellung „Auf der Suche nach Licht" in der Hauptverwaltung der Deutschen Bundesbank in Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf mit 35 Gemälden und 16 Arbeiten auf Papier.[4] Werke von Walter Ophey wurden auch in zahlreichen Gruppenausstellungen gezeigt, die zum Thema des rheinischen Expressionismus organisiert wurden: 1970 in der Kunsthalle Düsseldorf die Ausstellung „Avantgarde gestern"[5], 1984 „Der westdeutsche Impuls"[6], 1985 „Am Anfang. Das Junge Rheinland"[7], um nur die wichtigsten zu nennen. Der konzentrierte Bestand an Gemälden Opheys im Museum – immerhin etwas mehr als ein Viertel des erhaltenen Gesamtwerks und in der Graphischen Sammlung ein noch deutlich höherer Prozentsatz des erhaltenen zeichnerischen Werks – erleichterte auch die Forschungen zu diesem Werk. So konnte Stefan Kraus bei der Erarbeitung seines Werkverzeichnisses auf diese Sammlung als Basis zurückgreifen[8], und gerade auch der erhebliche Bestand an Zeichnungen im Museum Kunstpalast bietet hervorragende Möglichkeiten zur Erschließung eines bisher noch viel zu wenig bekannten Werkes. So erweist sich dieser Bestand bis heute für die Spezialforschung als äußerst hilfreich, allerdings steht diesem Vorteil die unleugbare Tatsache gegenüber, dass die Pflege dieses Materials erhebliche Mittel und Ressourcen binden müsste, über die das Museum nicht in ausreichendem Maße verfügt. Erschwerend kommt hinzu, dass die Arbeit mit diesem Bestand nur eine geringe Öffentlichkeitswirkung entfalten kann, zumal es seit Jahren an ausreichenden Ausstellungsmöglichkeiten fehlt (auch dies ist ein Dilemma, dass die Moderne Abteilung als Ganzes betrifft: von dem Bestand an gut 2700 Werken können derzeit maximal 100 ausgestellt werden). Aus diesem Grund ist es besonders schwierig, den Finanzbedarf für diese Arbeit ins Bewusstsein der Zuwendungsgeber zu rücken. Es kann daher auch kaum überraschen, dass bis heute nur gut die Hälfte der Gemälde dieses Nachlasses konservatorisch begutachtet und restauriert wurde (was ebenfalls dem Betreuungsstand der gesamten modernen Sammlung entspricht, die seit Jahrzehnten restauratorisch unterversorgt ist) und daher nur bedingt für Ausstellung und Forschung zur Verfügung steht. Zwischen der Idealvorstellung vom Aufbau und Unterhalt einer regional ausgerichteten modernen Sammlung mit starken internationalen Bezügen und zahlreichen wichtigen Schwerpunktsetzungen – die angegliederte Zero Foundation sowie die Gerhard und Margarethe Hoehme-Stiftung, der Aufbau des inzwischen auf über 10.000 Fotografien angewachsenen Archivs künstlerischer Fotografie der rheinischen Kunstszene (AFORK), die Übernahme der Sammlung Willi Kemp mit über 400 Werken sowie die Grundlagen für die Errichtung eines Dokumentationszentrums der rheinischen Kunstszene, u. a. mit Komplexen wie der Eat Art-Sammlung Carlo Schröter und dem schriftlichen Nachlass des Galeristen und homme de lettres Jean-Pierre Wilhelm, etc. – und der Realität klafft eine beträchtliche Lücke. Einzelnen Bereichen wie dem Werknachlass von Walter Ophey kann man in der gegenwärtigen Situation mit knappen Mitteln und wenig Personal nicht die Aufmerksamkeit widmen, die ihnen eigentlich zukäme. Es bedarf dringend zusätzlicher Förderung und/oder privater Unterstützung, um das Potenzial dieses Nachlasses im Kontext der Sammlung insgesamt voll ausschöpfen zu können.

Für die theoretische Überlegung, eventuell sogar weitere Werknachlässe in die Sammlung zu übernehmen, sind die materiellen Voraussetzungen im Museum derzeit nicht gegeben, so wünschenswert derartige Ergänzungen aus kunsthistorischer Sicht auch sein mögen. Der Gedanke, die Moderne Abteilung des Museum Kunstpalast zum wichtigsten Zentrum der Darstellung und Sammlung rheinischer Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts zu machen, ist verführerisch und verliehe dem Haus eine unbestreitbare kulturhistorische Legitimation. Um ein derart hohes Ziel erreichen zu können, bedarf es allerdings noch erheblicher Anstrengungen. Das Material zu seiner Verwirklichung ist in überreichem Maße vorhanden, die Mittel sind es leider nicht.

Anmerkungen

1 Stefan Kraus, Walter Ophey. Köln 1991, S. 61
2 Es erschien eine 4-seitige Ausstellungsliste ohne Text: Walter Ophey, aus Anlaß seines 80. Geburtstages. Gemälde und Zeichnungen. Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf, 1962
3 Walter Ophey. Das Gesamtwerk. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik. Köln 1991, mit Texten von Hans Albert Peters, Stephan von Wiese, Stefan Kraus, Andrea Firmenich und Volker Adolphs
4 Es erschien ein kleiner Katalog: Auf der Suche nach Licht. Der Maler Walter Ophey (1882-1930). Deutsche Bundesbank, Düsseldorf 2012 mit einem Essay von Wulf Aschenborn
5 Avantgarde gestern. Das Junge Rheinland und seine Freunde, 1919-1929. Zusammengestellt vom Kunstmuseum Düsseldorf. Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 1970
6 Wolfgang Schepers, Stephan von Wiese: Der Westdeutsche Impuls. Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne. Düsseldorf: Kunstmuseum, 1984
7 Ulrich Krempel, Hrsg.: Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst und Zeitgeschichte einer Region 1918-1945. Hamburg: Claassen, 1985
8 Stefan Kraus: Walter Ophey (wie Anm. 1)

Das Nachlassarchiv der Stiftung für Konkrete Kunst und Design Ingolstadt

Camille Leberer, Künstler

Sehr geehrte Damen und Herren

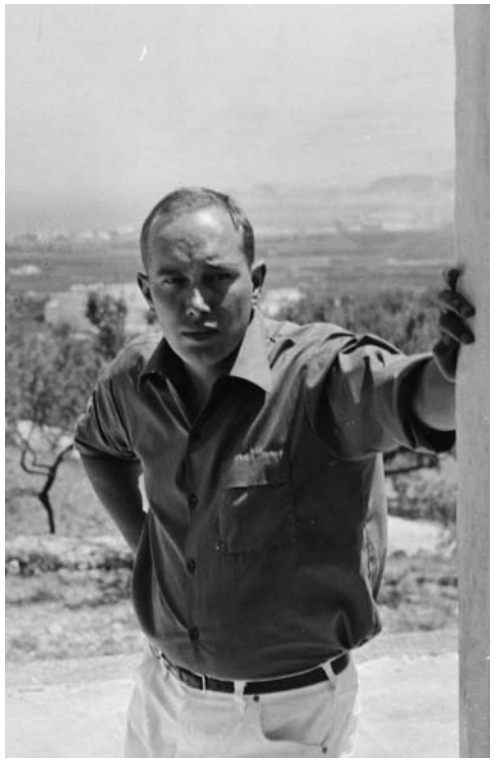
Vor drei Wochen wurden 2 Transporter aus Ingolstadt mit einer Auswahl meiner Skulpturen und Bilder beladen und auf die Reise geschickt. Meine Empfindung in den darauffolgenden Tagen zwischen Erleichterung und einem unbestimmten Phantomschmerz – irgendetwas der eigenen Geschichte fehlte, und zwar nicht nur für die Dauer einer Ausstellung sondern für immer – eine ziemlich einschneidende Aktion. Dies war die erste Sendung meiner Zustiftung für die Stiftung konkrete Kunst und Design Ingolstadt.

Wenn wir also von einer Werk-Verortung im Zusammenhang von Stiftung sprechen, so ist das wie beschrieben kein objektiver, rein rationaler Vorgang, sondern eine im höchsten Maße subjektive, persönliche Entscheidung der viele persönliche Klärungen vorausgehen müssen. Ich will hier also nicht objektiv referieren, sondern von meinen persönlichen Entscheidungen und Überlegungen berichten.

Die erste Frage ist wohl: warum keine eigene Stiftung?
Um eine eigene Stiftung tragfähig und dem Stiftungszweck adäquat zu betreiben, benötigt man ein Stiftungskapital von mindestens 500 000 Euro – also ein ganz erheblicher finanzieller Aufwand. Bei der für Künstler schwieriger gewordenen ökonomischen Situation begrenzt sich die Zahl der Künstler, die so etwas stemmen können auf eine höchst überschaubare Menge.

Zu glauben, dass man diesen finanziellen Aufwand über Verkäufe von Werken erbringen kann, ist eine ziemlich naive Illusion, der nur jemand anhängen kann, der noch nie seinen Lebensunterhalt mit dem Verkauf von Kunst bestreiten musste. Die Landschaft mit Privatmuseen von Künstlern zuzupflastern, scheint mir wenig sinnvoll und perpetuiert nur mehr eine doch fragwürdig gewordene Einzelkämpfermentalität von Künstlern. Es kann ja durchaus sein, dass uns die Vorstellung, jedem Künstler sein Museum einmal ziemlich lächerlich vorkommt.

Ein weiterer wichtiger Punkt, der für mich gegen eine eigene Stiftung sprach, war der Wunsch nach Objektivierung des Umgangs mit meinen Werken. Ich halte es im Sinne des Psychohaushaltes der Nachkommen eines Künstlers für sehr problematisch, wenn sie Ihr Leben dem Werk des Vaters/der Mutter widmen sollen. Ich denke, einmal Ödipus reicht. Es gibt genügend Beispiele, die zeigen, dass sich ein Werk in der Familienbetreuung schwer entfalten kann – wenn nicht gar beschädigt wird.



Gerhard Wind vor seinem Haus in Jávea/Alicante.
Fotografin: Barbara Wind. NL Herbert Kaufmann, RAK

Die nächste Fragestellung betrifft den Zeitpunkt: Warum schon jetzt, warum so früh?
Dahinter steckte keine Todessehnsucht, sondern zunächst der massive Unwille, dass meine Nachkommen Erbschaftssteuer für meine Werke bezahlen sollen. Ich sehe zwar ein, dass bis zu einem gewissen Grad dem Kaiser zu geben ist, was des Kaisers ist, aber das hat seine Grenzen.

Als Künstler leisten wir einen großen gesellschaftlichen und meist unentgeltlichen Beitrag, der im Übrigen meist vergessen wird – und es kann somit nicht sein, dass meine Nachkommen für mein künstlerisches Erbe auch noch bestraft werden. Sich darauf zu verlassen, dass der Staat gnädig wird, ist vor dem Hintergrund der Staatsverschuldung hoffnungslos naiv.

Ein weiterer wichtiger Aspekt für das „schon jetzt" besteht darin, dass die handelnden Personen z.B. in Ingolstadt in meiner Generation oder jünger sind. Ich stelle es mir nicht spaßig vor, wenn ich als 80 jähriger an Museumstüren klopfen und mein künstlerisches Werk anbieten muss. Im Kern aber ist der frühe Einstieg in die Stiftung Ausweis der Prozesshaftigkeit dieser Zustiftung. Wir haben vereinbart, dass wir gemeinsam alle 5-7 Jahre eine neue Auswahl und Sendung festlegen. Durch diese frühzeitige Einbindung der beteiligten Personen entsteht in der Begleitung der Werkauswahl eine mir wichtige Teilnahme an meiner künstlerischen Auseinandersetzung. Es ist eben ein Unterschied, ob man nur ein Paket schnürt, oder ob man einen Weg gemeinsam geht. Dies führt uns zum übergeordneten Thema der „Werkverortung" und dem Spezifischen der Stiftung in Ingolstadt zurück.

Warum also Ingolstadt ?
Die Stiftung Konkrete Kunst und Design entstand aus der Erweiterung der Nachlassstiftung Ludwig Wildings an das Museum. Sie besteht seit 5 Jahren und umfasst bereits 13 Künstler und einen Designer.

Der entscheidende Punkt ist für mich die Ausrichtung des Museums mit seinem Ausstellungs- und Sammlungsschwerpunkt. Das Museum in Ingolstadt hat im Bereich konkreter Kunst eine lange Geschichte und hohe Kompetenz, die es zu einer der ersten Adressen in Deutschland für diese künstlerische Auffassung machen. Diese Affinität mit der eigenen Arbeit war der Kernpunkt und die Basis meiner Entscheidung. Natürlich ist Konkrete Kunst ein dehnbarer und immer wieder neu zu definierender Begriff, aber es macht für alle Beteiligten überhaupt keinen Sinn, wahllos Zustiftungen zu generieren, sondern der Sinn meiner Zustiftung nach Ingolstadt liegt in eben dieser gemeinsamen künstlerischen und inhaltlichen Plattform, die es erst ermöglicht, Synergien zu entwickeln. D.h. jeder zustiftende Künstler profitiert von einer Art Wahlverwandschaft. Diese Nähe bzw. Gemeinsamkeit begründet auch eine fundierte wissenschaftliche Aufarbeitung und Vermittlung des jeweiligen Werkes. Was ich damit meine ist: Der Inhalt bestimmt die Zustiftung, nicht die Gelegenheit.

Und last but not least: Bilder leben davon, dass sie gesehen werden. So haben wir gemeinsam festgelegt, dass jeweils immer eine Arbeit in der Sammlung präsentiert wird. Durch die Zusammenarbeit der Stiftung mit der Audi AG war es darüber hinaus möglich, eine sehr engagierte und fähige Kuratorin, Frau Deiss, zu gewinnen, womit die wissenschaftliche und öffentlichkeitswirksame Arbeit über lange Zeit gesichert ist.

Albrecht Fabri
5 Köln
Trajanstraße 10/410

7. Juni 1964

Lieber Wind,

schönen Dank für Deinen Brief, und Entschuldigung, daß ich derart verspätet drauf antworte. 18 + 7 = 25 = Fabri will nicht = warum eigentlich nicht etc.

Typischer Fall halt von post-cox (prae-cox ist laut Benn deutsches Nationallaster: hurrah!)

Natürlich eröffne ich Deine Ausstellung: was ich sagen werde allerdings, weiß der Himmel: wahrscheinlich allgemeine moralische Betrachtungen zur augenblicklichen Situation, mit gelegentlichen Streif- und Querlichtern auf G.W.

Einzige Bedingung: ich möchte Hering nicht in die Quere kommen; wenn er eröffnen möchte, wäre das - kunstpolitisch zumindest - viel besser (bei mir besteht immerhin die Gefahr, daß die anwesenden Herren Journalisten die Sache in die falsche Kehle bekommen und dann schreckliches Zeugs schreiben).

Wenn, würde ich gern wissen: stellst Du auch angewandte Arbeiten aus (insbesondere die Holzreliefs, die es von Dir gibt)? Für mich wichtig, weil zu dem (moralischen) Speech auch eine Erörterung der Beziehung Kunst - Architektur gehören würde.

Wenn Dir irgendwas einfällt, was Du in dem Speech gern vorgebracht oder erörtert haben möchtest, schreib's mir (kann so stenographisch-telegrammig knapp sein wie nur möglich).

Ich werde morgen mal Hering anrufen und versuchen herauszubekommen, was er zu der Sache meint.

Zwischen 4, 7 oder 9 Minuten, ja? Die armen Leute stehen, und Fabri ist anstrengend.

Hier eine schöne Trier-Ausstellung; bei Zwirner eine ganz witzige Sprichwörter-Illustration von Spörri...

Fabri macht mit Grieshaber-Stünke ein 6-Holzschnitt-Buch, das SCHERBEN heißt und ziemlich unchristliche (12) Texte) hat.

(Die Klammer nach 'Texte' ist natürlich falsch; aber sie wegradieren...)

Bis dann. Meld Dich bitte kurz, wenn Du in D. bist: vielleicht hab' ich dann schon was an Text und wir können's bekaakeln.

Mit herzlichen Grüßen (an Dich und die - hoffentlich - inzwischen rundrum kaffeebraune Babs)

Dein (Euer)

Albrecht Fabri

Das Werkverzeichnis als virtuelles Archiv am Beispiel von Peter Brüning

Marie-Luise Otten, Peter-Brüning-Gesellschaft

Die Entstehung eines Werkverzeichnisses ist ein Prozess. Ein Prozess, der im günstigsten Fall beim Künstler anfängt, will sagen: Biographisches und Werkdokumentarisches sollte in irgendeiner Form festgehalten, bearbeitet und aufgehoben werden, von einem Bearbeiter wissenschaftlich aufbereitet, weiterverfolgt und schließlich publiziert werden.

Ein so entstandener *Catalogue raisonné* wird der Öffentlichkeit, aber auch dem Künstler selbst ein »virtuelles«, also nicht physisch existentes Archiv zu Werk und Wirkung, auf das beide immer wieder zurückgreifen können und das eine Grundlage für weitere Forschungen bietet.

Denn Werkverzeichnisse sind und sollten nicht unbedingt statisch sein, sondern werden gelegentlich, besser noch, müssten und sollten ständig aktualisiert werden.

Solange dies womöglich schon zu Lebzeiten eines Künstlers geschieht, liegen die Vorteile auf der Hand, in aller Regel ist das aber nicht der Fall. Die meisten Werkverzeichnisse, wenn sie denn überhaupt erarbeitet werden, entstehen nach dem Tode des Künstlers.

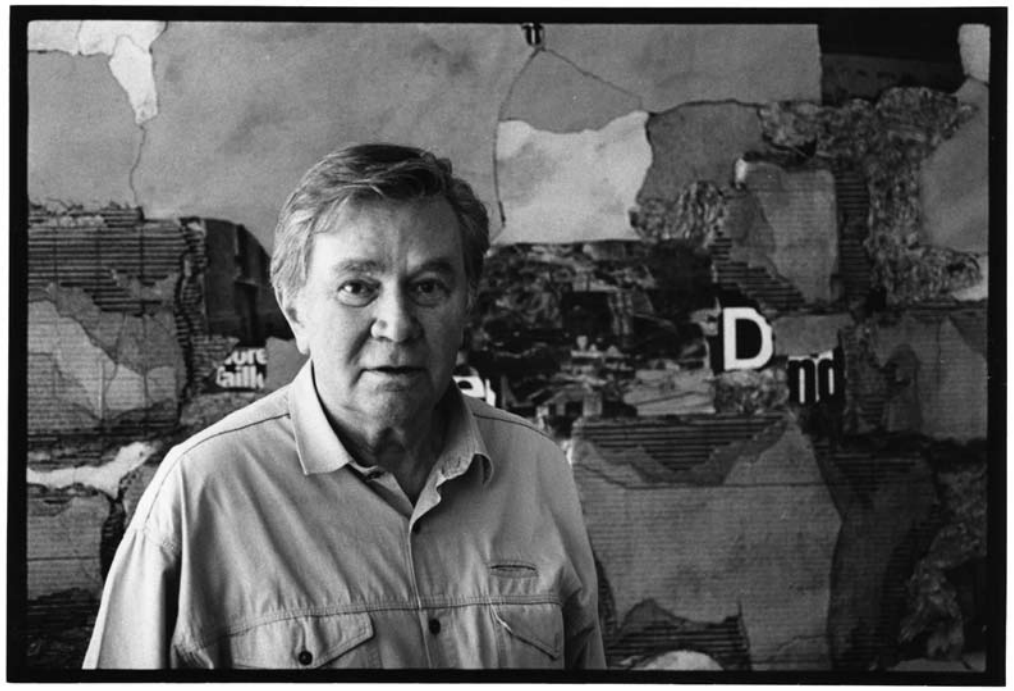
Und hier setzt der Appell an alle ein, an diesem Prozess mitzuwirken. Denn wir alle, die Künstlerin, der Künstler, die künstlerischen Nachlässe, die Museen, Archive und Ausstellungs-Institute, die Publizisten, Kunsthändler und Galeristen, schließlich auch die Sammler können etwas dazu beitragen.

Immer wieder ist – aus welchen Gründen auch immer – eine gewisse Nachlässigkeit bei Katalogen, Einladungskarten, Plakaten etc. zu konstatieren. Offenbar fehlt die Zeit zu sorgfältigem Arbeiten. Da werden Titel verfälscht oder gar nicht angegeben, Abbildungen und Jahreszahlen verdreht, Bildunterschriften vertauscht oder fehlerhaft übernommen, und oft schreibt sich ein solcher Fehler über Jahre hinweg in verschiedenen Publikationen fort. Diese Informationen sind aber, obwohl oft als „langweilig" abgetan, das A und O für eine spätere wissenschaftliche Aufarbeitung und geeignet, die Arbeit zu erleichtern. Andererseits stellen solche Zustände auch eine Herausforderung dar.
Hier ist der Nachlass Peter Brüning, der seit mehr als 40 Jahren existiert, ein gutes Beispiel, ein gutes Beispiel auch dafür, dass selbst ausweglos erscheinende Umstände mit Beharrlichkeit, Energie, Ideen, aber auch Durchhaltevermögen und gelegentlich Fleiß zum Guten gewendet werden können.

Denn genau das musste geleistet werden.

Wie Sie wissen, ist Peter Brüning Ende 1970 einundvierzigjährig – also in der Blüte seiner Jahre – gestorben. Eine schon früh viel beachtete künstlerische Entwicklung, der Folgerichtigkeit, bildnerische Erfindungskraft und geistige Intensität zu eigen ist, fand damit ihren jähen Abschluss.
Ich möchte die genauen Umstände hier nicht weiter erläutern, nur so viel: Brüning hatte, früh verwitwet, neben seinem Werk, zwei kleine Kinder hinterlassen, deren Erbe nun zu einem langwierigen Stör- und Streitfall werden sollte, von denen sie selbst in ihrer Existenz ebenso bedroht waren wie das Werk. An eine sinnvolle Arbeit mit dem Nachlass war unter diesen Umständen zunächst nicht zu denken. Immerhin konnten aber in langwierigen, vor allem auch immer wieder gerichtsanhängigen Streitereien den Kindern Haus und Hof und dem Werk der Platz im Atelier erhalten bleiben.

Albrecht Fabri an Gerhard Wind, 1964. Der mit Wind freundschaftlich verbundene Schriftsteller Albrecht Fabri eröffnete für diesen mehrere Ausstellungen. NL Gerhard Wind, RAK



Herbert Kaufmann vor einem seiner Collagebildern, 1992. Fotograf unbekannt. NL Herbert Kaufmann, RAK

So kam es, dass Brüning, der zu seinen Lebzeiten ein auch international bekannter Künstler war, in Vergessenheit zu geraten drohte und der spezifische Rang seiner Kunst nur einem vergleichsweise kleineren Kreis Eingeweihter präsent blieb, der erst im Rahmen einer Aufarbeitung Ende der achtziger Jahre im Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit wieder einen festen Platz gefunden hat.
Brünings Rang in der Geschichte der Kunst ist unbestritten, aber sein eigener Stil und seine eigene Sprache wurden in der späteren Rezeption bis heute noch nicht in ausreichendem Umfang adäquat zu der Einordnung anderer Künstlern seiner Generation beachtet, von denen viele länger als er gelebt haben und manche erfreulicherweise heute noch leben und arbeiten.
Inzwischen aber, auch dies Ergebnis eines langen Arbeitsprozesses, ist das Werk wieder, völlig zu Recht, auf dem Wege zu ausgewogeneren Verhältnissen.
Denn: Peter Brüning gehörte zu den Initiatoren, Wegbereitern und Sinnträgern jenes geistigen Klimas der fünfziger Jahre, in dessen Aura sich im Rheinland die legendäre »Düsseldorfer Kunstszene« entwickeln konnte. Der 1929 in Düsseldorf geborene Brüning, der seit 1969 einen Lehrstuhl für Freie Malerei an der Düsseldorfer Kunstakademie innehatte, kann in gewisser Weise als eine Integrationsfigur innerhalb dieser Szene angesehen werden.

Von 1950 bis 1952 als Student bei Willi Baumeister in Stuttgart und von 1952 bis 1954 zu Studienzwecken in Paris, war Peter Brüning als noch nicht 30jähriger einer der jüngsten Protagonisten des deutschen Informel und erlangte bereits in den frühen 1950er Jahren internationale Anerkennung.

Von 1964 an fanden allgemeingültige Zeichensysteme wie die Kartografie und Verkehrszeichen schrittweise Eingang in seine Bildsprache, mit der er sich ein ebensolches Ansehen erwarb.
Zahlreiche Einzelausstellungen im In- und Ausland, etliche Förderpreise und die Beteiligung an den wichtigsten Ausstellungsprojekten seiner Zeit [u.a. documenta II (1959), III (1964) und IV (1968)] geben Zeugnis von diesem Erfolg.
Als ob er instinktiv von seiner begrenzten Zeit gewusst hätte, begann er seine Arbeit schon mit einer erstaunlichen Reife und entwickelte sich dann, wie der britische Kunstkritiker John Anthony Thwaites 1975 ausführte, »in einem Jahrzehnt weiter, als andere in fünf.«
Entstanden ist so innerhalb von kaum mehr als fünfzehn Jahren ein umfangreiches, opulentes Hauptwerk, das es in all seinen Facetten und scheinbaren Brüchen in Bildern, Zeichnungen und Objekten zu erhalten, zu pflegen und einzuschätzen gilt.

Dafür setze ich mich als Kuratorin und Betreuerin des Nachlasses Brüning bis heute ein, unabhängig davon, ab das Werk noch in unserem Besitz ist oder nicht. Gleiches gilt für die Wirkungs-, Rezeptions- und Forschungsgeschichte.

Ein Phänomen des Nachlasses Peter Brüning ist die darin enthaltene Vielfalt der Dokumente generell zur Kunst nach 1945, das über ein normales Künstlerarchiv weit hinausgeht. Viele namhafte Autoren und Ausstellungsmacher haben über Peter Brüning geschrieben, und bedeutende Kunstkritiker haben sein Werk über Jahre hinweg begleitet. Im Jahre 1960 schrieb der britische Kunstkritiker John Anthony Thwaites über Brüning: »In der modernen Malerei gibt es ganz selten einen [Künstler], [...] der scheinbar ohne Mühe, mit schlafwandlerischer Sicherheit sich früh entwickelt, von den älteren Malern anerkannt wird, gleichzeitig Erfolg bei Sammlern und Galeriepublikum hat und automatisch zur reiferen Generation gerechnet wird.«

Und so ist die mannigfaltige Korrespondenz vor allem zu den mit Brüning befreundeten Kunstkritikern (u.a. Pierre Restany, Manfred de la Motte, John Anthony Thwaites, Rolf-Gunter Dienst, Klaus Honnef) ein weiteres Phänomen der im Nachlass erhaltenen Schriften. Von Restany haben sich beispielsweise um die 125 Briefe, Telegramme und Karten erhalten. Es könnten noch viel mehr sein, wenn Brüning nicht auch noch fast täglich mit ihm telefoniert hätte.
So hat das Telefon natürlich auch verhindert, dass es eine nennenswerte Korrespondenz mit seinen Künstlerfreunden gegeben hat, zumal mit jenen aus dem Düsseldorfer Raum.

Wie sind nun die Werke dokumentiert?

Seitens des Künstlers:
Viele Ölbilder sind numeriert, datiert, auf der Rückseite bezeichnet, und/oder signiert, aber nicht durchgängig und auch nach verschiedenen Ordnungs-Systemen.

Brüning selbst hat, ganz Sohn eines Buchhändlers und Antiquars, schon früh einen Hauskatalog der Bilder und Objekte mit Angaben zu Werk, Technik und Maßen geführt, der aber nicht vollständig ist. Sehr unprätentiös, ein Ringbuch mit Zeichenblättern (zwei Hauskataloge), manchmal mit Foto.

Die Werke waren fotografiert, von Brüning selbst, aber auch von anderen Fotografen, aber auch nicht alle, zunächst s/w, später dann in Farbe als Kleinbilddia oder aber als Ektachrome.
Auch einige namhafte Fotografen haben Fotos gemacht: Manfred Leve, Robert Häusser etc.

Die Zeichnungen sind oft unsigniert geblieben, damit sollte Diebstahl und Missbrauch allgemein verhindert werden.

Dokumente im Nachlass:
- Umfangreiche Korrespondenz, die nach Jahren abgeheftet war – Privatkorrespondenz war nicht immer davon getrennt

- Einladungskarten und Kataloge (nicht nur die eigenen)
- Medien: Bücher, Zeitschriften, Zeitungsausschnitte

Nun muss man sich das nicht so vorstellen, dass all dies wohlgeordnet im Regal gestanden hätte, sondern es musste im ganzen Haus bis hin zum Dachboden und in zwei Ateliers zusammengesucht werden. Hinzu kamen der Nachlass des Vaters und einer Tante.

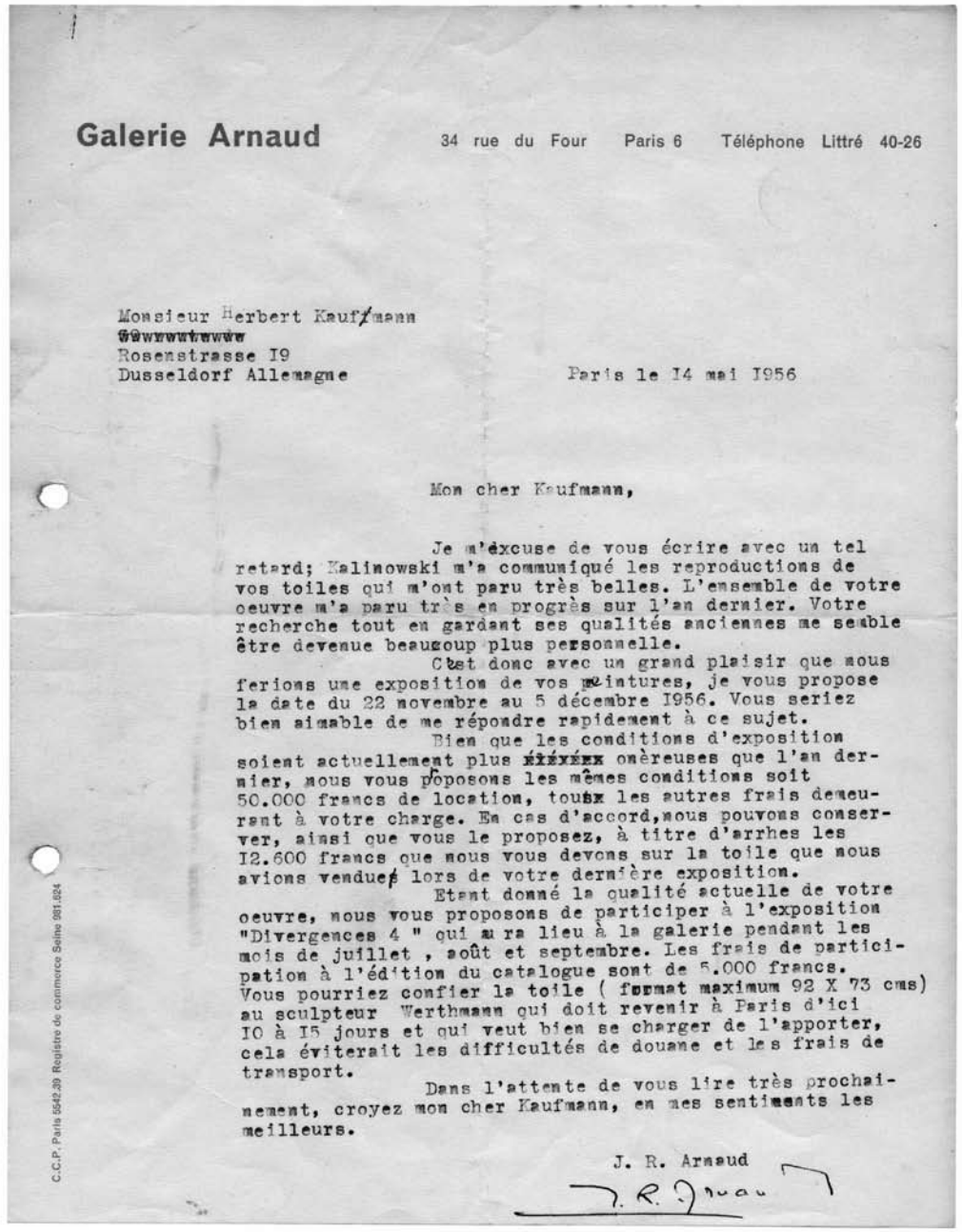
Dabei war der Umbau des Wohn- und Atelierhauses in den 1980er Jahren sehr hilfreich. Inzwischen ist, so kann man sagen, auch der kleinste Papierschnipsel, einmal gesichtet und bearbeitet worden, sind die Werk- und Installations-Fotos, Kleindias, Ektachrome und s/w-Negative archiviert.
Jedes Bild, jede Zeichnung, jeder Skizzenblock, die gesamte Druckgraphik, soweit erreichbar, hat eine Werkverzeichnisnummer erhalten und ist auf Karteikarten und in einer Computerdatei dokumentiert. Zum 80. Geburtstag kam eine Homepage dazu.

Virtuell ist dieses Archiv nur in Bezug auf die auch schon zu Lebzeiten von Brüning aus dem Besitz geratenen, verkauften oder verschenkten Werke, deren Verbleib in einigen Fällen unbekannt, in der Regel aber bekannt ist und sich in öffentlichem und privatem Besitz befindet.
Der nicht unerhebliche »Rest« aber, bestehend aus Bildern, Objekten, Papierarbeiten und dem schriftlichen Nachlass musste durch all' die Jahre hindurch aufbewahrt, gepflegt und erhalten werden.
In Atelier und Lager hat sich daher viel Dokumentationsmaterial angesammelt und auch wir platzen fast »aus allen Nähten«, da ja bei der Arbeit mit einem Gesamtwerk immer alles »im Fluss« ist.
Die Legenden zu Ausstellung, Literatur und Abbildung jedes einzelnen Werkes müssen ständig ergänzt und weiter verfolgt werden. Auch den Weg mancher Werke, also die Provenienzen, zu verfolgen kann regelrecht spannend sein, macht aber nur dann richtig Freude, wenn man auf ein gut geordnetes Archiv zurückgreifen kann.
Last but not least aber kann man den Nachlass Brüning auch als ein Künstlerhaus ansehen, obwohl Atelier und Lager inzwischen Archiv sind.

Wie bereits dargelegt, hatte sich Peter Brüning für die Darstellung von Phänomenen innerhalb der Landschaft, besser eigentlich der Natur, eines wandelnden Zeichenrepertoirs bedient, das in der Reflexion zu seiner ihn umgebenden Umwelt entstanden ist. Er selbst bemerkte 1965 in einem Interview, dass seine vermeintlich verschiedenen Ausdrucksformen eigentlich immer dasselbe Anliegen spiegeln: die Landschaft.

Zum Genius loci wurde seit 1955 ein kleines Wohnhaus mit Atelier in Ratingen bei Düsseldorf, das, am Ufer eines von hohen Bäumen umstandenen Sees – einem ehemaligen Marmorbruch – gelegen, zum großelterlichen Besitz gehörte.
In Düsseldorf und hier war er aufgewachsen und hier, im direkten Erlebnis von Natur und deren täglich greifbarer Erfahrung liegen vor allem auch die Wurzeln, von denen Kunstkritiker wie Pierre Restany, Thwaites oder auch Rolf-Gunter Dienst im Zusammenhang mit dem Brüningschen Œuevre immer wieder sprachen.

Dies zu bewahren, zu pflegen auch weiterhin zu erhalten, betrachte ich als Kuratorin des Nachlasses und als Vorsitzende der Peter-Brüning-Gesellschaft als meine Aufgabe, die ich in diesem Sinne an die nächste Generation seiner Nachkommen weitergeben werde.
Dies schließt nicht aus, dass wir den Nachlass möglichst gut mit weiteren Instituten und Archiven vernetzen wollen und mit den Kollegen und Instituten, möglicherweise verstärkt auch weiterhin freundschaftlich zusammenarbeiten wollen.



Galerie Arnaud 34 rue du Four Paris 6 Téléphone Littré 40-26

Monsieur Herbert Kaufmann
Rosenstrasse I9
Dusseldorf Allemagne

Paris le I4 mai I956

Mon cher Kaufmann,

Je m'excuse de vous écrire avec un tel retard; Kalinowski m'a communiqué les reproductions de vos toiles qui m'ont paru très belles. L'ensemble de votre oeuvre m'a paru très en progrès sur l'an dernier. Votre recherche tout en gardant ses qualités anciennes me semble être devenue beaucoup plus personnelle.
C'est donc avec un grand plaisir que nous ferions une exposition de vos peintures, je vous propose la date du 22 novembre au 5 décembre I956. Vous seriez bien aimable de me répondre rapidement à ce sujet.
Bien que les conditions d'exposition soient actuellement plus onèreuses que l'an dernier, nous vous proposons les mêmes conditions soit 50.000 francs de location, tous les autres frais demeurant à votre charge. En cas d'accord, nous pouvons conserver, ainsi que vous le proposez, à titre d'arrhes les I2.600 francs que nous vous devons sur la toile que nous avions vendue lors de votre dernière exposition.
Etant donné la qualité actuelle de votre oeuvre, nous vous proposons de participer à l'exposition "Divergences 4 " qui aura lieu à la galerie pendant les mois de juillet , août et septembre. Les frais de participation à l'édition du catalogue sont de 5.000 francs.
Vous pourriez confier la toile (format maximum 92 X 73 cms) au sculpteur Werthmann qui doit revenir à Paris d'ici I0 à I5 jours et qui veut bien se charger de l'apporter, cela éviterait les difficultés de douane et les frais de transport.
Dans l'attente de vous lire très prochainement, croyez mon cher Kaufmann, en mes sentiments les meilleurs.

J. R. Arnaud

C.C.P. Paris 5542.39 Registre de commerce Seine 081.624

Brief der Galerie Arnaud in Paris an Herbert Kaufmann vom 14. Mai 1956. Arnaud zeigt sich begeistert von Kaufmanns künstlerischer Entwicklung und lädt ihn zur Ausstellung in seiner Galerie ein. NL Herbert Kaufmann, RAK

Das Max-Klinger-Haus

Siegfried Wagner, Museen Naumburg-Saale

Etwa zwei Kilometer Fußmarsch sind es vom Naumburger Bahnhof zum Blütengrund, wo die Unstrut in die Saale mündet. Mäandrierende Flüsse, Wiesen und Obstgärten, Kleingartenanlagen, von Bäumen gesäumte Sträßchen, auf der Sandsteinterrasse im Süden des Tales die eindrucksvolle Silhouette der alten Domstadt: eine ländliche Bilderbuch-Idylle bietet sich den Augen des Wanderers. Wenig hat sich hier in den letzten 100 Jahren geändert und so kann man sich leicht zurückversetzen in jene Tage, als Max Klinger mal alleine, mal in illustrer Begleitung, diesen Weg zu seinem Weinberg nahm. Wie einst der Künstler aus dem quirligen Leipzig kann der heutige Wanderer mit der behäbigen Fähre übersetzen und, am anderen Ufer angelangt, den Weg unterhalb der steilen Weinbergterrassen unstrutaufwärts nehmen, nun schon auf Großjenaer Flur, bis er nach knapp einem weiteren Kilometer den Treppenaufgang zu Klingers Weinberg erreicht. Spätestens beim Ersteigen des Berges wird sich ihm Stufe für Stufe mehr erschließen, was Klinger hier gesucht und gefunden hat: die grandiose Aussicht über die malerische Tallandschaft und die kontemplative Ruhe, die über dem Weinberg liegt.

Ansicht des Max-Klinger-Hauses mit dem Radierhäuschen vom Unstruttal aus. Fotograf S. Wagner, Naumburg/Saale

Es war im Jahr 1903, als Max Klinger, im Zenith seines Erfolges stehend, von seinem Hausarzt Rudolf Schenkel den Rat erhielt, sich einen Ort zu suchen, der es ihm ermöglichen würde, der Hektik der Großstadt zu entfliehen. Dr. Schenkel besaß seit längerem den Weinberg „über der Kreuzwiese", damals auch einfach „Schenkelberg" genannt und er bot Klinger einen Teil seines Grundstücks zum Kauf an. Klinger nahm das Angebot an und erwarb ein Hanggrundstück mit historischem Weinberghaus für 10.000 RM. Einen zweiten, oberhalb gelegenen Teil des „Schenkelberges" mit einem ehemaligen Schafstall pachtete er zunächst hinzu.
Es war jedoch nicht nur die Möglichkeit, dem Lärm und der Hektik der Großstadt zu entfliehen um in der Abgeschiedenheit arbeiten zu können, die den oft nicht sehr geselligen, wortkargen Künstler bewog, Schenkels Angebot anzunehmen. Hinzu kamen wohl auch familiäre Konflikte, die Klinger die Anwesenheit in Leipzig zunehmend verleideten: ein eskalierter Streit mit den Brüdern um das väterliche Erbe, der in verbalen Injurien und körperlichen Auseinandersetzungen kulminierte und die Beziehung zu seiner Lebensgefährtin Elsa Asenijeff, die nicht nur im Familienkreis als Skandal empfunden wurde.

Klinger hatte Elsa Asenijeff (1887–1941) – sie war geschieden, eine der ersten Leipziger Studentinnen, Schriftstellerin, exaltierte Frauenrechtlerin und mit jeder dieser Eigenschaften eine Provokation für das gerade erst dem Mief der Provinz entwachsende Leipziger Bürgertum – 1898 auf einer literarischen Gesellschaft kennengelernt und er unterhielt fortan eine stürmische Beziehung zu der geborenen Wienerin. Man lebte in einer freien Beziehung, denn Klinger lebte nach seiner Vorstellung vom autonomen Künstler, der sich nicht binden konnte, ohne sein Genie zu verraten. Er war allerdings doch so sehr in den Konventionen gefangen, dass er sich alle Mühe geben musste, das Verhältnis zu seiner Geliebten nicht öffentlich werden zu lassen. Als Elsa Asenijeff im Jahr 1900 ein Kind erwartete, fuhr das Paar zur Entbindung nach Paris, wo man die dort geborene Tochter Desirée kurz nach der Geburt einer Amme übergab, bei der sie dann auch aufwuchs.

Der Weinberg in Großjena schien weit genug entfernt vom Klatsch der Leipziger Tugendwächter, um sich davon ungestört zu fühlen. Klinger bezog das untere Weinberghaus, das er im Lauf der Jahre zu seinem geliebten „Radierhäuschen" machte, während Elsa Asenijeff in den bewohnbar gemachten Schafstall zog – auch dies zumindest teilweise ein Zugeständnis an die Hüter der Moral, denn selbstverständlich mokierten sich alsbald auch die Bewohner des nahen Dorfes Großjena über den zweifelhaften Lebenswandel des ortsfremden „Professors". Die Wohnverhältnisse auf dem Weinberg waren zunächst sehr spartanisch, räumlich beengt, ohne jeden Komfort wie fließendes Wasser, im krassen Gegensatz zur gewohnten Welt der Leipziger Plüsch-Salons. Klinger genoss die Aufenthalte in Großjena so sehr, dass er 1907 auch den bisher nur gepachteten Teil des Weinbergs erwarb, zwei Jahre später noch ein weiteres angrenzendes Flurstück, so dass ihm nun der ganze Westteil des „Schenkelberges" gehörte. Dann ging er daran, das obere Gebäude – den ehemaligen Schafstall – zu einem vollwertigen Wohnhaus erweitern zu lassen.

Die Bauarbeiten zogen sich bis 1914 hin, doch bereits zuvor musste der Künstler – nicht

Max Klinger vor dem Relief „Schlafende" in Klingers Leipziger Atelier. Fotograf Nicola Perscheid, Leipzig 1902, Städtische Sammlungen Naumburg/Saale

zum erste Mal – erfahren, dass die abgeschiedene Lage auch ihre Nachteile hatte. In einem Brief vom 19.8.1913 an Gertrud Bock lesen wir: „Liebes kleines Trudchen! Ich bin trostlos." Es war eingebrochen worden und man hatte etliches entwendet: „Das eine graue Zeichenheft wo ich dich oft darin gezeichnet habe, weg gestohlen. 25 von meinen ganz neuen Radierungen gestohlen - - - Komm jetzt lieber nicht zu mir. Alle Nasen lang ein Crimineller und die Leute igeln wie verrückt. Nicht schön! Und ich wäre so froh, wenn ich endlich arbeiten könnte! Wie geht es Dir? Ganz traurig. Bussi Bussi. D[ein] M[ax]".
Gertrud Bock, bei der Klinger hier Trost suchte, hatte zu diesem Zeitpunkt die Stelle Elsa Asenijeffs bereits eingenommen. Seit 1910 hatten die beiden Bock-Schwestern Gertrud und Ella für Klinger Modell gestanden, sowohl in Leipzig als auch auf dem Weinberg in Großjena. Die Möglichkeit im Freien mit Aktmodellen arbeiten zu können dürfte ein weiterer Grund für Klinger gewe-

sen sein, den Berg zu erwerben. Sowohl in seinem Atelier in Rom als auch in Leipzig hatte er Dachterrassen genutzt, um mit Aktmodellen zu arbeiten, aber erst der Weinberg in Großjena gab ihm die Möglichkeit, seine Studien nach der Natur in der Natur durchzuführen.
Das Verhältnis zur 1893 geborenen Gertrud Bock wandelte sich alsbald von einer Arbeits- zur Liebesbeziehung. Damit neigte sich gleichzeitig die Beziehung zu Elsa Asenijeff, die 26 Jahre älter, weniger schlank, gebildeter und von komplizierterer Natur als „Trudchen" war, dem Ende zu. Noch im Jahr 1914, kurz nach der Fertigstellung des Wohnhauses, holte Asenijeff ihre Sachen aus Großjena ab und in den folgenden, teils heftig ausgetragenen Auseinandersetzungen beanspruchte sie das Weinberganwesen für sich, ohne jedoch damit Erfolg zu haben. Klinger übernahm in den Jahren danach noch einige Schulden der Asenijeff, die es nicht vermochte, ihren Lebensstil ihrer veränderten Situation anzupassen, aber dies änderte nichts daran, dass die Trennung für die wenig erfolgreiche Schriftstellerin in genau jene unaufhaltsame Abwärtsspirale führte, die Klinger in seinem Zyklus „ein Leben" den allzu wagemutigen Frauenzimmern vorhergesagt hatte: Asenijeff verkraftete die Trennung weder psychisch noch finanziell. Sie verarmte, 1921 wurde sie entmündigt und von 1923 bis zu ihrem Tod 1941 war sie in psychiatrischen Anstalten untergebracht, wo sie dann auch starb.

Im Oktober 1919, Klinger war gerade einmal 62 Jahre alt, erlitt er in seinem Weinberghaus einen schweren Schlaganfall, von dem er sich nur noch kurz erholte. Noch im selben Spätherbst heiratete er sein langjähriges Modell Gertrud Bock und die frisch Vermählten verlegten ihren Hauptwohnsitz nach Großjena, wo sie in den Kriegsjahren ohnehin schon viel Zeit gemeinsam verbracht hatten. Klinger setzte seine Frau zur Alleinerbin ein, lediglich Diener und Winzer wurden mit kleinen Summen bedacht und auch Desirée Klinger, die Tochter aus der Verbindung mit Elsa Asenijeff, erhielt ein Legat.
Am 4. Juli 1920 starb Max Klinger in Großjena und er wurde auf seinen ausdrücklichen Wunsch hin in unmittelbarer Nähe seines Hauses beerdigt. Die Gestaltung des Grabes unter Verwendung der Klinger-Bronze „Athlet" hatte der Leipziger Bildhauer und Klinger-Freund Johannes Hartmann übernommen. Bereits kurz nach der Beerdigung hatte er der Witwe seine Hilfe angeboten, wie man einem Brief vom 21. Juli 1920 entnehmen kann: „Hochverehrte Frau Trude! … An mich sind schon von verschiedenen Seiten Anfragen gerichtet worden wegen Werkzeugen und Steinmaterial aus dem Nachlass Ihres lieben Mannes. Wenn Sie es wünschen, bin ich gern bereit, Ihnen in freundschaftlicher Weise eine Inventur u. fachmännische Taxe zu machen. Nach meiner Kenntnis muss ziemlich viel vorhanden sein …"

Am 18. Mai 1922, keine acht Wochen nachdem Hartmanns erste Frau gestorben war, heirateten Gertrud Klinger und Johannes Hartmann, 1926 brachte Frau Hartmann ihre Tochter Waltraute zur Welt. Die Erbschaft freilich erwies sich als nicht ganz unproblematisch. Zunächst machten Klingers Geschwister Anstalten, das Testament anzufechten, weil sie Zweifel an dessen rechtmäßigem Zustandekommen hegten. Sie gaben aber auf, als glaubwürdige Zeugen versicherten, dass Klinger bei klarem Verstand war, als er das Testament unterschrieb. Dann erschien Klingers Tochter auf der Bildfläche, deren Legat – sie sollte jährliche Zinserträge von 7.000 Mark erhalten – mittlerweile von der Inflation aufgezehrt war. Sie verwickelte die Hartmanns in eine Serie von Prozessen, die bis zum Ende des folgenden Jahrzehnts andauern sollten. Dabei ging es unter anderem immer wieder um die Bewertung der Erbschaft. Es gelang den Hartmanns, diesen so niedrig anzusetzen, dass ihnen zumindest im ersten Prozess „Armenrecht" gewährt wurde, obwohl zur Erbschaft neben dem

Innenansicht des Max-Klinger-Hauses mit Ausstellungsbereich und dem von Klinger gestalteten Kachelofen. Fotograf S. Wagner, Naumburg/Saale

stattlichen Atelierhaus in der Leipziger Karl-Heine-Straße 6 auch noch andere Leipziger Grundstücke und der künstlerische Nachlass gehörten. Das Großjenaer Weinberggrundstück, so Hartmann während des Prozesses, „bringt nichts ein, es verursacht nur Kosten. Die Beklagte ist verpflichtet, das Grundstück zu halten, weil es die Grabstätte Klingers enthält." Den Wert des künstlerischen Nachlasses schätzte der Verleger Gustav Kirstein, Freund Klingers und Hartmanns, für das Gericht folgendermaßen ein: „Was die Frage nach dem gegenwärtigen Wert der Klinger'schen Werke anlangt, so muss ich sagen, dass nach meiner Kenntnis es heute außerordentlich schwer ist, ein Werk Klingers zu verkaufen. Nicht nur für Gemälde, Skulpturen und Zeichnungen des Künstlers ist jetzt der Begehr des Kunstmarktes gegen die Zeit bis etwa 1925 ganz wesentlich gesunken, sondern auch für seine Radierungen. Sosehr ich davon überzeugt bin, dass Klingers künstlerische Bedeutung, die heute etwas missachtet wird, in der Kunstgeschichte der späteren Zeit die Hochschätzung finden wird, die sie verdient, so sehe ich trotzdem keine Aussicht, dass sich die frühere starke Kaufbewegung für jede Schöpfung seiner Hand wieder einstellen wird …"

Man darf sicher annehmen, dass die Hartmanns sich während der gerichtlichen Auseinandersetzung mit der Klinger-Tochter vorsätzlich arm rechneten, andererseits ist es aber offensichtlich, dass Klingers beachtliches Vermögen seinen Tod nicht lange überdauerte. Seiner Witwe brachte es jedenfalls kein dauerhaftes Glück. 1927 erkrankte sie an einer beidseitigen Lungen-Tuberkulose, zu der 1930 ein schweres Augenleiden kam und beide Krankheiten verschlangen hohe Summen an Behandlungskosten. Anfang des Jahres 1932 fuhr Gertrud Hartmann zur Kur nach Davos, von wo sie im April zurückkehrte. Ihre Schwester Ella, die sich von ihrem Ehemann nach einer unglücklichen Ehe getrennt hatte, zog zu den Hartmanns, pflegte die Kranke und kümmerte sich um das Kind. Kurz darauf, im Mai desselben Jahres, starb Gertrud. Ihre Urne wurde in Klingers Grab beigesetzt. Im Dezember heirateten Johannes Hartmann und Ella, geschiedene von Wunsch, geb. Bock.
Auf Wunsch Gertruds wurde die Großjenaer Liegenschaft im selben Jahr 1932 an die Stadt Naumburg veräußert, damit diese dort irgendwann einmal ein Klinger-Museum einrichten könne, wobei sich die Hartmanns allerdings ein Wohnrecht bis 1946 zusi-

chern ließen, das „auf Lebenszeit" verlängert wurde, nachdem Hartmanns Wohnhaus in Leipzig im letzten Kriegsjahr durch Bomben zerstört worden war.

Erst nach dem Tod Johannes (1952) und Ella Hartmanns (1955), deren Urnen wie die Gertruds in Klingers Grab beigesetzt wurden) übernahm die Stadt den Weinberg in ihre Regie. Man sah sich jedoch nicht in der Lage, das in der Zwischenzeit reichlich heruntergekommene Gebäude soweit instand zu setzen, dass es möglich gewesen wäre, das von vielen gewünschte Klinger-Museum einzurichten. In der Zwischenzeit hatte sich die Situation grundlegend verändert. Klingers Ansehen war seit seinem Tod rasch dahingeschwunden und dem Kunstverständnis der frühen DDR war Klingers Werk fremd. Den ideologisch eher unsicheren Funktionären, die in der Kleinstadt das Sagen hatten, schien es nicht opportun, sich für das Andenken an einen Repräsentanten des Alten Reiches einzusetzen, dessen Bürgerlichkeit so sehr ins Auge sprang, dass alle Versuche, bei ihm Spuren von sozialistischem Realismus zu entdecken, zum Scheitern verurteilt schienen (obwohl die „Dramen" immer wieder für diesen Versuch benutzt wurden). Man tat also folgerichtig zunächst einmal nichts, bis sich schließlich die Bezirksregierung einschaltete, weil sich diese – zum nicht geringen Erstaunen der lokalen Autoritäten – nicht damit einverstanden zeigte, dass Klingers letztes Wohnhaus dem Verfall preisgegeben war. Es folgte ein langwieriges Hin- und Herschieben der Verantwortung, das Gelände ging zunächst ins Eigentum des Bezirks über (1967) und von dort an das Ministerium für Kultur der DDR (1971), die Verwaltung wurde dem DDR-Kulturfonds übertragen (zeitweise als Außenstelle von Wiepersdorf) und die Nutzung überließ man schließlich dem Verband Bildender Künstler.
Gleich mit der Übernahme 1967 hatte der Bezirk eine „Sanierung" des Hauses verursacht, die allerdings unter den Bedingungen knapper Kassen zur Katastrophe geriet. Der gravierendste Eingriff betraf das Dach des Hauses. Weil der stattliche Mansard-Dachstuhl marode war, wurde er abgebrochen und durch einen günstigen „Typendachstuhl" von einem Standard-Einfamilienhaus ersetzt. Da dieser nicht ohne weiteres auf das Gebäude passte, wurde das Haus passend gemacht, was unter anderem bedeutete, dass man die Mauerkrone des oberen Geschosses abtrug und mit der drastisch verminderten Raumhöhe auch den Charakter der Räume grundlegend veränderte. Mit dieser „Sanierungsmaßnahme" war das harmonische äußere Erscheinungsbild des Hauses nachhaltig zerstört. Gleichzeitig hatte Klingers letzte Wohnstätte auch ihre „inneren Werte" fast gänzlich eingebüßt. Noch Ende der fünfziger Jahre war die komplette Einrichtung, darunter eine größere Menge von Kunstwerken, nachweislich erhalten. Ein Teil des Inventars wurde von der nach Westdeutschland übersiedelten Hartmann-Tochter veräußert, ein Teil, insbesondere Mobiliar, wurde in den 60er-Jahren vernichtet, weil angeblich von Ungeziefer unrettbar befallen. Ein weiterer Teil des Nachlasses fand seinen Weg, teils auf seltsamen Wegen, ins Museum der bildenden Künste Leipzig. Der Rest aber – darunter neben Plastiken, Gemälden und Drucken auch 269 verschiedene Grafiken, viele in Mehrfach-Exemplaren – wurde schließlich inventarisiert und dem Naumburger Stadtarchiv übergeben, wo dann diese Kunstwerke im Lauf der folgenden Jahrzehnte zum größten Teil ebenso verloren gingen wie die Kartei, in der sie verzeichnet waren.

Als die Stadt Naumburg die „Klinger-Gedächtnisstätte" Anfang der 1990er Jahre in Form eines Erbpachtvertrages von der damaligen Stiftung Kulturfonds (heute ist der Eigentümer die Landeskunststiftung Sachsen-Anhalt) zurück erhielt, hatte sich die Immobilie merklich verändert. Der Verband bildender Künstler hatte 1983 einige Ferienhäuser „im Schwedenstil" auf dem Gelände errichtet, dazu in unmittelbarer Nähe der Grabanlage einen Grillplatz mit Aussichtsterrasse, und das Wohnhaus war zur „zentralen Versorgungsstätte" mit Großküche, Speiseraum, „Klubräumen", Waschküche und Duschen umgestaltet worden.

Die Stadt Naumburg suchte zunächst nach Wegen, den Betrieb des Geländes in der Art des „Künstlerheims" weiterzuführen, eine wirtschaftliche Betriebsform konnte für die relativ kleine Einrichtung jedoch nicht gefunden werden. Gegen diese Bewirtschaftungsweise sprach auch die Absicht, das Gelände für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen und dem Andenken an Max Klinger wieder stärkeres Gewicht zu verleihen. Im Jahr 2002 wurde das Klinger-Haus schließlich dem Stadtmuseum Naumburg als Zweigstelle übergeben mit dem Auftrag, eine museale Nutzung des Geländes herbeizuführen. In den Jahren 2004-06 konnte das Gebäude mit Unterstützung des Bundes und des Landes komplett saniert werden: das ursprüngliche Dach und die teilweise verlorenen Fenster wurden rekonstruiert, womit das Erscheinungsbild des Hauses zu Klingers Zeit wieder hergestellt war. Die Wiedererrichtung des Mansarddaches gab dem Salon im Erdgeschoss seine Höhe zurück und der dort stehende Kachelofen mit den Figurenkacheln von Klingers Hand erhielt wieder eine angemessene räumliche Einbettung. Im Untergeschoss des Hauses konnte durch die Öffnung eines vermauerten Fensters und die Entfernung einer Zwischendecke das kleine Atelier des Künstlers zurückgeholt werden.

Parallel zur Instandsetzung des Gebäudes konnte ein Rest des Klinger-/Hartmann-Nachlasses bei einer polizeilichen Durchsuchung im Haus eines der früheren Stadtarchivare sichergestellt werden. Diese Reste – Stücke, die wohl ob ihres schlechten Erhaltungszustandes nicht verkäuflich waren – mussten dann in einem langwierigen Prozess auf zivilrechtlichem Wege zurückerstritten werden. Es gibt zahlreiche Indizien, die dafür sprechen, dass auch noch nach 1990 erhebliche Mengen des Großjenaer Klinger-Nachlasses über den Kunsthandel, Auktionen und Kleinanzeigen neue Besitzer gefunden haben, darunter auch größere Konvolute, die zu ansehnlichen Preisen verkauft wurden, wobei die Käufer offensichtlich kaum jemals Wert auf die glaubhafte Klärung der Provenienz legten.

Max Klingers Weinberg mit seinem Wohnhaus, dem Radierhäuschen und dem Grabmal bilden heute wieder ein stimmiges Ensemble. Im Wohnhaus findet der Besucher nicht nur die beiden erhaltenen Kachelöfen von Klingers Hand, sondern auch eine attraktive Ausstellung, die anhand erhalten gebliebener Ausstattungsstücke, darunter Klingers Radierplatten, sein Werkzeug, Plastiken, Gemälde und zahlreiche Grafiken, an Max Klinger und die wechselvolle Geschichte des Klinger-Hauses erinnert.

Grabmal Max Klingers mit seiner Bronze „Athlet" in unmittelbarer Nähe des Hauses. Fotograf S. Wagner, Naumburg/Saale

Die K.O. Götz- und Rissa-Stiftung

Hans M. Schmidt, Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe (Kuratorium)

Da Frau Prof. Rissa, die ursprünglich zugesagt hatte, selbst über die Götz- und Rissa-Stiftung hier zu sprechen, leider krankheitshalber nicht kommen konnte, bin ich in die Bresche gesprungen und versuche eine Darstellung dieser Künstler-Stiftung, so gut ich kann.

Doch zunächst ein paar Worte zur Vorstellung dieser beiden Künstler, die vielleicht schon einigen von den Jüngeren im Auditorium nicht sehr bekannt sind.

K.O. Götz

Karl Otto (kurz: K.O.) Götz wurde 1914 in Aachen geboren, studierte an der dortigen Kunstgewerbeschule sowie später an der Dresdner Akademie. Bereits 1933 entstanden erste abstrakte Arbeiten, er experimentierte mit Film und Fotografie. Trotz Mal- und Ausstellungsverbot des Nazi-Regimes führte er heimlich seine Arbeit fort. Im Krieg war er Soldat, vor allem in Norwegen. 1948 bis 1953 gab er die Zeitschrift „Meta" für experimentelle Kunst und Poesie heraus.

1949 bis 1951 war er (als einziger Deutscher) Mitglied der in Paris gegründeten internationalen Künstlergruppe COBRA, an deren Ausstellungen in Amsterdam, Brüssel und Lüttich er teilnahm. Mit den Malern Otto Greis, Heinz Kreutz und Bernard Schultze gründete er in Frankfurt a.M. – als Keimzelle des Deutschen Informel – die Gruppe Quadriga. Teilnahme an der documenta II, 1959, in Kassel sowie an der Biennale in Venedig. Eine Vielzahl von Ausstellungen im In- und Ausland. Das Arp Museum Bahnhof Rolandseck zeigte im Frühjahr 2010 seine vorläufig letzte große Ausstellung. Für Herbst 2013 ist eine Schau in der Berliner National-Galerie geplant.

K.O. Götz lehrte 1959 bis 1979 als Professor an der Kunstakademie Düsseldorf (als renommierte Schüler gingen aus seiner Klasse hervor: u.a. Graubner, Polke, Gerhard Richter, Franz Erhard Walther, H.A. Schult und seine spätere Frau Rissa).

Rissa

Rissa (ursprüngl. Karin Martin; Künstlername abgeleitet von einem Ort In Norwegen) wurde 1938 in Rabenstein bei Chemnitz geboren. Sie studierte an der Düsseldorfer Akademie 1959 bis 1965, bei Götz. 1969 erhielt sie dort eine Dozentur und 1975 die Professur. Sie gründete u.a. mit Bernd Finkeldei und Norbert Tadeusz die Gruppe Axiom. Zahlreiche Ausstellungen, u.a. eine umfangreiche zusammen mit K.O. Götz im Sommer 2009 in Neuwied.

Seit August 1975 wohnen K.O. Götz und Rissa im Westerwald, in ihrem Haus mit den beiden Ateliers, in Niederbreitbach-Wolfenacker, auf der Höhe über und nahe der Wied.

Die Stiftung

Beide gründeten dort 1997 die K.O. Götz- und Rissa-Stiftung als rechtsfähige öffentliche Stiftung nach dem Stiftungsgesetz Rheinland-Pfalz. Die Genehmigungsurkunde erhielten sie im November jenes Jahres in der Bezirksregierung Koblenz. Götz schreibt in seinen "Erinnerungen" 1975-1999 – er ist ein leidenschaftlicher Dokumentarist: „Rissa und ich schlafen seitdem viel ruhiger."[1]

Die gemeinnützige Stiftung – mit einem Startkapital von 100.000 DM – hat laut Satzung den Zweck: „Förderung der Kunst und Kultur mit der Aufgabe, das künstlerische Werk von K.O. Götz und seiner Ehefrau, der Malerin Rissa, zu pflegen und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dieser Zweck soll insbesondere erreicht werden durch Präsentationen der Werke beider

RISSA, Wüstentochter, 2009, 110 x 165 cm, Öl auf Leinwand. VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Künstler u.a. durch Ausstellungen in Museen und Kunstvereinen. Das Werk beider Künstler soll wissenschaftlich aufgearbeitet werden."[2]

Der Vorstand der Stiftung besteht aus: Prof. Dr. h.c. Karl Otto Götz als Vorsitzender und Professorin Rissa als seine Vertreterin – Ernst Cremer, Aachen – Joachim Lissmann, Saarbrücken, als Geschäftsführer und Ulrich Ströher, Darmstadt.

Das Kuratorium besteht aus bis zu 11 Personen; der Vorsitzende ist Hans Klüting, Dortmund (Ferner: Dr. Edgar Quadt, Udo Frank aus München).[3]

Alle Beteiligten aus Vorstand und Kuratorium sind mehr oder weniger eng mit den Werken der beiden Künstler, manchmal auch nur mit einem der beiden verbunden. Alle arbeiten nur ehrenamtlich. Rissa schreibt in einem Brief an den Verfasser (vom 7.10. 2012): „Die Stiftung blüht und gedeiht, weil eine motivierte Mannschaft die Stiftung trägt." Herr Lissmann betonte in einem Gespräch,[4] wie wichtig dieses Netzwerk für das Funktionieren der Stiftung sei. Er selbst ist inzwischen eine absolut kompetente Auskunftsperson in Belangen der beiden Werke.

Der Künstler-Freund, Sammler und langjährige Steuerberater aus Düsseldorf Willi Kemp wirkt seit Gründung der Stiftung als beratendes Mitglied des Vorstands mit.[5]

Seine Sammlung, auch mit vielen bedeutenden Werken von K.O. Götz, befindet sich seit einiger Zeit im Düsseldorfer Museum Kunst Palast. Auch in der Duisburger Küppersmühle sind mit der Sammlung Ströher (die dortige Sammlung Grothe wurde von Ströher aufgekauft) bedeutende Götz-Gemälde. Das ist nur ein kleiner Einblick in das lebendige Netzwerk, das schließlich eine solche Stiftung ermöglicht.

Die Stiftung unterstützt Ausstellungen und begleitende Publikationen,[6] insbesondere aber gegenwärtig die Erstellung des Werkverzeichnisses von K.O. Götz mit 1.500 Nummern sowie das Herstellen bzw. A-jour-Bringen der jeweils umfangreichen website von Götz und Rissa. Das Werkverzeichnis wird übrigens produziert von der Stiftung „Informelle Kunst" in Darmstadt, eine Initiative aus dem Hause Ströher.

K.O. Götz schreibt in seinen „Erinnerungen": „Was die Finanzen der Stiftung angeht, so waren wir uns einig, dass das Vermögen der Stiftung noch erheblich vergrößert werden muss, sei es mit Spenden oder ein bis zwei Bildverkäufen pro Jahr. Denn nur wenn die Zinsen des Vermögens entsprechend hoch sind, können auch Stipendien an junge Malerinnen und Maler vergeben oder auch Publikationen und Ausstellungen finanziert werden."[7] Ansatzweise gab es – quasi als Förderung der Wissenschaft – einige Unterstützung für Dissertationen von Kunsthistorikerinnen.[8]

Ich zitiere nochmals aus dem Brief von Rissa: „Und es gilt die Regel: Je mehr Geld eine Stiftung hat, desto besser kann sie die Interessen der KünstlerInnen in der Öffentlichkeit vertreten. Die Geldbeschaffung erfolgte bisher über Spenden. Der hieraus resultierende Geldeingang wurde dem Stiftungsvermögen zugeführt. Bilder, die im Eigentum der Stiftung stehen, dürfen nur in Ausnahmefällen verkauft werden. Bisher ist das nicht geschehen."

Abschließend noch etwas zur Präsentation von wichtigen Arbeiten von Götz und Rissa im Eigentum der Stiftung. Anfänglich war ein eigenes Museum angedacht für die beiden Werk-Kontingente bei ihrem Atelier-Haus in Wolfenacker. Die Rede ist von „drei zusammenhängenden Pavillons".[9] In der Presse waren bereits Artikel darüber erschienen und politisch die Weichen weitgehend gestellt. Doch mit Blick auf die abseitige Lage (im schönen, doch oft sehr rauen Westerwald) und die Problematik der Folgekosten wurde der Gedanke inzwischen verworfen. Nun gibt es Überlegungen, die allerdings noch nicht spruchreif sind, in einem Museum am Mittelrhein Werke von Götz und Rissa in einem speziellen Saal – in großzügigem Rhythmus alternierend – zu zeigen. Man wird sehen. Was mit dem Haus im Westerwald eines Tages geschieht – K.O. Götz ist bald 100 Jahre alt, doch Rissa einiges jünger – erscheint vorläufig offen. Ob es eines Tages ein Haus lebendiger Erinnerung und einer produktiven Fortführung wird, bleibt abzuwarten.

Anmerkungen

1 K.O. Götz, Erinnerungen, Bd. 4, 1975 - 1999, Aachen 1999, S. 119
2 website K.O. Götz- und Rissa-Stiftung
3 wie Anm. 1, S. 165
4 Telefonat am 28.11. 2012
5 wie Anm. 1, S. 155
6 wie Anm. 1, S. 165
7 wie Anm. 1, S. 165/166
8 Brief von Rissa an Verf. v. 7.10.2012
9 wie Anm. 1, S. 160, 166

K.O. Götz, Fangst, 1969, 120 x 100 cm, Mischtechnik. VG Bild-Kunst, Bonn 2013

IM TAL (Westerwald)

Erwin Wortelkamp, Künstler

Es gibt Orte, die man lieber verheimlichen würde, als sie der Öffentlichkeit preiszugeben.[1]

Bei meinem Vortrag habe ich den Schwerpunkt auf die optische Präsentation der Anlage >im Tal< gelegt. Vielleicht auch, um aufzuzeigen, dass diese kein „Skulpturenpark" ist.

So kamen Ausführungen zum eigentlichen Tagesthema zu kurz. Deshalb möchte ich in diesem Kurztext benennen, in welcher Weise ich mich um den Nachlass meines bildhauerischen und malerischen Werkes kümmere, wie auch um die erwähnte Anlage, die manche „mein Lebenswerk" nennen. Ich rede lieber von einer „Groß-Skulptur", die nur möglich wurde durch das Mittun vieler Künstlerkollegen.

Die Anlage >im Tal<, die ich später in einer Kurzfassung vorstelle, entwickelt sich seit 1986, von mir initiiert und durch die Werke von mittlerweile über 40 Künstlern, Architekten und Landschaftsarchitekten ermöglicht. Seit 25 Jahren ist es möglich, diesen Ort zwischen den Dörfern Hasselbach und Werkhausen (Westerwald) zu begehen, der von Bonn (35 km), Köln (55 km), Düsseldorf (90 km), Frankfurt (120 km) entfernt ist.

Von Beginn an ist der kleine „Kunstverein Hasselbach" mitverantwortlich. 2006 gründet sich die Familienstiftung „im Tal – Erwin und Ulla Wortelkamp" und erfasst im Stiftungszweck und -ziel in gleicher Weise die Kunstwerke in der Anlage >im Tal< sowie mein künstlerisches Werk.
Die nur mit dem Gründungskapital von 50 000 Euro ausgestattete Stiftung erfährt eine institutionelle Förderung des Landes Rheinland-Pfalz, die jedoch immer wieder von der jeweiligen Etatbewilligung abhängig ist.

Mit der Stiftungsgründung hat der gemeinnützige Kunstverein als Besitzer der Werke im Tal begonnen, diese Arbeiten in die neue Gemeinnützigkeit der Stiftung zu übertragen. Die Familie Wortelkamp stellt das Gelände von 11 Hektar (110 000 qm) unentgeltlich zur Verfügung.

Im Jahre 2006 gründet sich ein Förderverein (z. Zt. 100 Mitglieder). Dieser hat sich zum Ziel gesetzt, die jährlichen Pflegekosten von 15 – 20 000 Euro zu übernehmen, um so bei der grundsätzlich offenen Kapitallage eine kleine Sicherheit zu gewährleisten.

Im Jahre 2009 wurde im Gewerbegebiet des benachbarten Weyerbusch das Depositum eingeweiht. Es ist eine mit dem Architekturpreis von Rheinland-Pfalz ausgezeichnete Architektur von Sohn Kim Wortelkamp. Dieses Gebäude wurde für meinen Nachlass errichtet, von der Familie privat finanziert und zur Zeit für Ausstellungen genutzt. Im Jahr 2013 werden in unserem großräumigen Schulhaus Archivräume fertig.

Nun in aller Kürze zu der Anlage >im Tal< – Namensträger unserer Stiftung.

Für diesen Arbeitstitel entschied ich mich im Wissen, dass es keinen Begriff gibt, der die Komplexität erfasst. Das für meinen Begriff eindrucksvollste Gartenprojekt hierzulande ist das deutsche Bomarzo. Es nennt sich >im Tal<.[2]

„Im Tal, ein exemplarischer, in dieser Bestimmung vielleicht unübertreffbarer Ort… Zum begrifflichen Eros des Areals >im Tal< gehört der Glaube an die Substantialität des Blickens und der Bilder…"[3]

Hier wurde Landschaft ge- und umgestaltet. Ein 7 km langes Wegenetz, überwiegend gemähte Wege, führt durch die offene Landschaft, geprägt durch einen Bachlauf, Wiesen und Weiden und einen kleineren Wald (10 000 qm). In dieser schaffen unzählige

DGPh

Deutsche Gesellschaft
für Photographie e.V.

Overstolzenhaus / Rheingasse 8-12
D-50676 Köln
Telefon (02 21) 2 40 20 37
Telefax (02 21) 2 40 20 35

Herrn
Wolfgang Sier
Am Klausenberg 45

51109 Köln

24. Juni 1994

Sehr geehrter Herr Sier,

es ist mir eine besondere Freude, Ihnen mitteilen zu dürfen, daß der Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Photographie Sie in seiner letzten Sitzung auf Vorschlag unserer Mitglieder Prof. L. Fritz Gruber, Dr. Reinhold Mißelbeck und Gert Koshofer als Ordentliches Mitglied der DGPh berufen hat. Diese Berufung erfolgte wegen Ihrer herausragenden Leistungen als Photograph und Ihrer vielfältigen photographischen Aktivitäten.

Die Berufung wird mit der Annahme durch Sie wirksam. Dazu bitte ich Sie, die beigefügten Formblätter kurzfristig an unser Büro zurückzusenden. Anschließend werden Sie dann die von mir unterzeichnete Berufungsurkunde und weitere Unterlagen sowie Informationen erhalten. Ein Exemplar der Satzung und ein Informationsblatt liegen diesem Schreiben bei.

Zur Verwirklichung unserer Aktivitäten und Ziele wird ein Verwaltungsbeitrag erhoben (siehe Beiblatt), der steuerlich voll absetzbar ist.

Gerne würde ich Sie im Kreise unserer Mitglieder begrüßen und verbleibe

mit freundlichen Grüßen

DEUTSCHE GESELLSCHAFT
FÜR PHOTOGRAPHIE e.V.

Dr. Hans Friderichs,
Präsident

Anlagen

Pflanzungen – etwa 2000 Sträucher, Hecken, Bäume – Räume, die als Zwischenräume, als Weg- und Verweilräume zu erleben sind. Sie entstanden im Zusammenhang mit den ortsbezogenen Kunstwerken der von uns eingeladenen Künstler. Ein jeder hat in der Kooperation mit den Landschaftsarchitekten und mir den jeweiligen Standort ausgesucht. Die autonomen Werke finden im direkten Bezug zur Landschaft ihren Ort, treten mit ihr in ein wechselvolles Verhältnis. Nicht selten hat man mehrere Arbeiten im Blickfeld, folgt man den Wegen auf unterschiedlichen Höhen. Wer sie sehen will, muss sich selbst bewegen, um so eine jede aus der Nähe vollends zu erfassen. Erst dann werden die jeweiligen Gestaltungsabsichten und ihre Materialisierungen greifbar. Ebenso lassen sich die Arbeiten in ihrer Thematik den verschieden intendierten Bedeutungsebenen zuordnen.

Herausstellen möchte ich das Haus für August Sander von Hans-Peter Demetz, einem Architekten aus Südtirol. Dieses Gebäude für den weltbekannten Fotografen aus dem Westerwald ist bis heute das einzige, das ihm gewidmet wurde. In diesem sind Fotografien von Westerwälder Familien und Einzelportraits, zum Teil aus den umliegenden Dörfern, zu sehen.

Um den 21. Juni herum findet unser jour fixe statt, der sich jährlich eine neue Thematik stellt, mit aktuellen Vorträgen, Aufführungen und Ausstellungen im Tal und in den Gebäuden, insbesondere im Haus für die Kunst, einer musealen Architektur von Georg Schütz, Bad Neuenahr. Es wurde als besonderes Bauwerk in der Publikation ‚erwähnenswerter Architekturen nach 1945 in Rheinland-Pfalz' gewürdigt.

Differenziertere Informationen sind im Internet zu finden unter www.im-tal.de

Anmerkungen

1 Shirin Sojitrawalla in: DIE ZEIT, 21. Juni 2012
2 Horst Bredekamp in: DIE ZEIT, 24. Mai 2012
3 Horst Bredekamp in: Festschrift für Gottfried Böhm, Fink Verlag 2012

Seite 47: Aufnahmeschreiben der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPh) an Wolfgang Sier. Nachlass Wolfgang Sier, RAK

Seite 48 Oben: Wolfgang Sier, die amerikanische Schriftstellerin Susan Sontag, 1993, Fotoarbeit. NL Wolfgang Sier, RAK.

Unten: Wolfgang Sier, Nam June Paik bei der Eröffnung der Ausstellung Videoskulptur im Kölner Kunstverein, undatierte Fotoarbeit. NL Wolfgang Sier, RAK

Neue Wege in der Stiftungsbetreuung. Regionales Engagement und Nachhaltigkeit als Bestandteile des CSR-Konzeptes

Jutta Giffels, Kompetenz-Center Stiftungen der Stadtsparkasse Düsseldorf

Wer stiftet, handelt zum Wohl der Gemeinschaft. Mit ihrem Stiftungsengagement trägt die Stadtsparkasse Düsseldorf Verantwortung für die wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklung in der Region. Dazu trägt insbesondere das hauseigene Kompetenz-Center Stiftungen bei, aber auch drei eigene Stiftungen und das Engagement in der BürgerStiftung Düsseldorf.

Was unterscheidet die Stiftungsbetreuung der Stadtsparkasse Düsseldorf von anderen Banken?

Stiftungen werden ganzheitlich beraten und mit dem „Service-Plus" auch in Sachen „Stiftungsmarketing, Fundraising und Netzwerke" fit gemacht

Im Kompetenz-Center Stiftungen werden seit 2006 sowohl bestehende Stiftungen als auch potenzielle Stifter mit Gründungsabsicht durch ein zertifiziertes Team individuell beraten. Die Besonderheit ergibt sich durch die Kombination aus stiftungsspezifischen Bankdienstleistungen und Beratung im Stiftungsmarketing, Fundraising und Projektmanagement. Mit diesem hauseigenen, für Stiftungskunden kostenfreien Zusatzangebot hat man damit deutschlandweit einen neuen Weg in der Stiftungsbetreuung eingeschlagen.

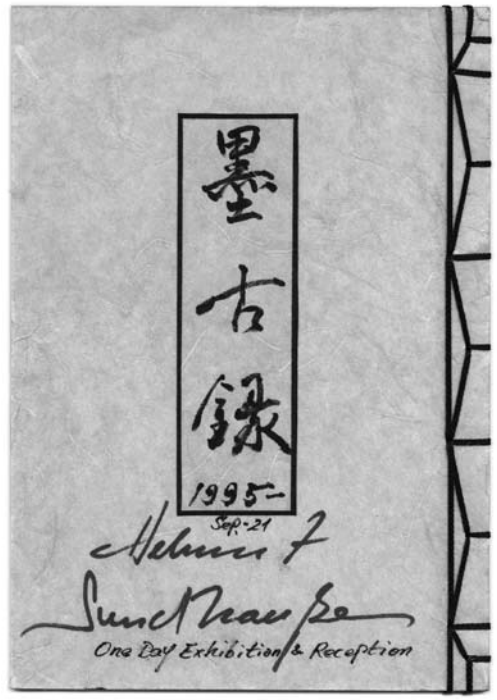
Individuelle Beratung von Anfang an
Durch frühzeitige Strategiegespräche und Begleitung während des gesamten Anerkennungsverfahrens fühlen sich potenzielle Stifter schon in der Gründungsphase gut aufgehoben. Man unterstützt durch die Erstellung von Anlagerichtlinien und bietet unter Einbindung von Kapitalmarktspezialisten Vermögensanlagen an, die individuell auf die Vorstellungen der Stiftungen zugeschnitten sind. Besonders nachhaltige Geldanlagen wie z. B. Mikrofinanzfonds werden bereit gestellt, aber auch innovative Möglichkeiten wie Stifterdarlehen, Spezialfonds oder Unternehmensstiftungen.

Konrad Klapheck zeichnet Helmut Sundhaußen, 1999. Fotograf unbekannt. VL Helmut Sundhaußen, RAK

Unterstützung beim Fundraising, Vermittlung von Spenden und Zustiftungen
84 % der Stiftungen erwarten laut einer Umfrage des DSGV von ihrer Hausbank auch eine Unterstützung beim Fundraising. Diesem Wunsch wird Rechnung getragen, in dem gemeinsam mit den Gremienmitgliedern individuelle Konzepte zum Einwerben von Fremdmitteln erarbeitet werden. Anschließend wird auch die konkrete Umsetzung unterstützt. Besonders groß ist die Nachfrage bei der Bildung von Fundraising-Kooperationen: Hier werden erfolgreich Zustiftungen, Spenden und Sponsorings zwischen förderwilligen Privatpersonen oder Unternehmen und Stiftungen vermittelt. Diese Art der Förderbereitschaft steigt derzeit stark an.

Beratung im Stiftungsmarketing
Ein weiterer Mehrwert ergibt sich aus der hauseigenen Beratung im Stiftungsmarketing. Professionelle Internet-Auftritte und Designs werden gestaltet, um den Stiftungen nach innen und außen ein einprägsames und unverwechselbares Image zu verleihen. Alle Aktivitäten werden anschließend in eine durchdachte Presse- und Öffentlichkeitsarbeit integriert.

Aufbau von Stiftungs-Netzwerken
Das Kompetenz-Center Stiftungen fungiert als Netzwerker, initiiert Partnerschaften und koordiniert Projekte. Zum Service gehört neben dem begleitenden Coaching auch die Information über relevante Neuerungen. Durch die enge Kooperation mit regionalen und nationalen Stiftungen, Behörden und anderen Non-Profit-Organisation befinden sich die Kunden stets im Mittelpunkt des deutschen Stiftungsgeschehens. Eine gezielte Lobbyarbeit bei Verbänden auf Bundesebene verstärkt die Positionierung zusätzlich.



Gästebuch der „One Day Exhibition & Reception" von Helmut Sundhaußen im Goethe Institut Tokyo/Japan, 1995. VL Helmut Sundhaußen, RAK

Pflege von Kooperations-Partnerschaften
Die enge Zusammenarbeit mit unseren Kooperationspartnern zahlt sich für die Stiftungen aus. Sie werden in ihrer täglichen Arbeit kompetent und ganzheitlich beraten und bei der Erfüllung ihrer Stiftungszwecke tatkräftig unterstützt. Das Team initiiert und moderiert die Prozesse und gibt vielfältige Kenntnisse aus der langjährigen Erfahrung mit den drei eigenen Stiftungen weiter: von der speziellen Rechnungslegung bis zur Organisation von Kuratoriumssitzungen.

Initiieren von Stiftungs-Veranstaltungen
Abgerundet wird das außergewöhnliche Engagement durch die Ausrichtung von eigenen Stiftungs-Events, z.B. den Düsseldorfer Stiftertagen, die sich wachsender Besucherzahlen erfreuen. Alle zwei Jahre haben Stiftungen hier die Möglichkeit, sich mit Ständen zu präsentieren, Fachvorträge

zu besuchen und aktuelle Informationen zu allen Stiftungsthemen zu erfahren. Die zusätzlichen „Vernetzungstreffen für Stiftungen in der Region" sind eine neue, für den Bankensektor ungewöhnliche Veranstaltungsserie, die bei den Stiftungen sehr beliebt ist, da regelmäßig Gleichgesinnte eingeladen werden. Durch gezielte Moderation werden unterschiedlichste Stiftungen, potenzielle Stifter und Zustifter zu Projekt- und Fundraising-Kooperationen zusammengeführt.

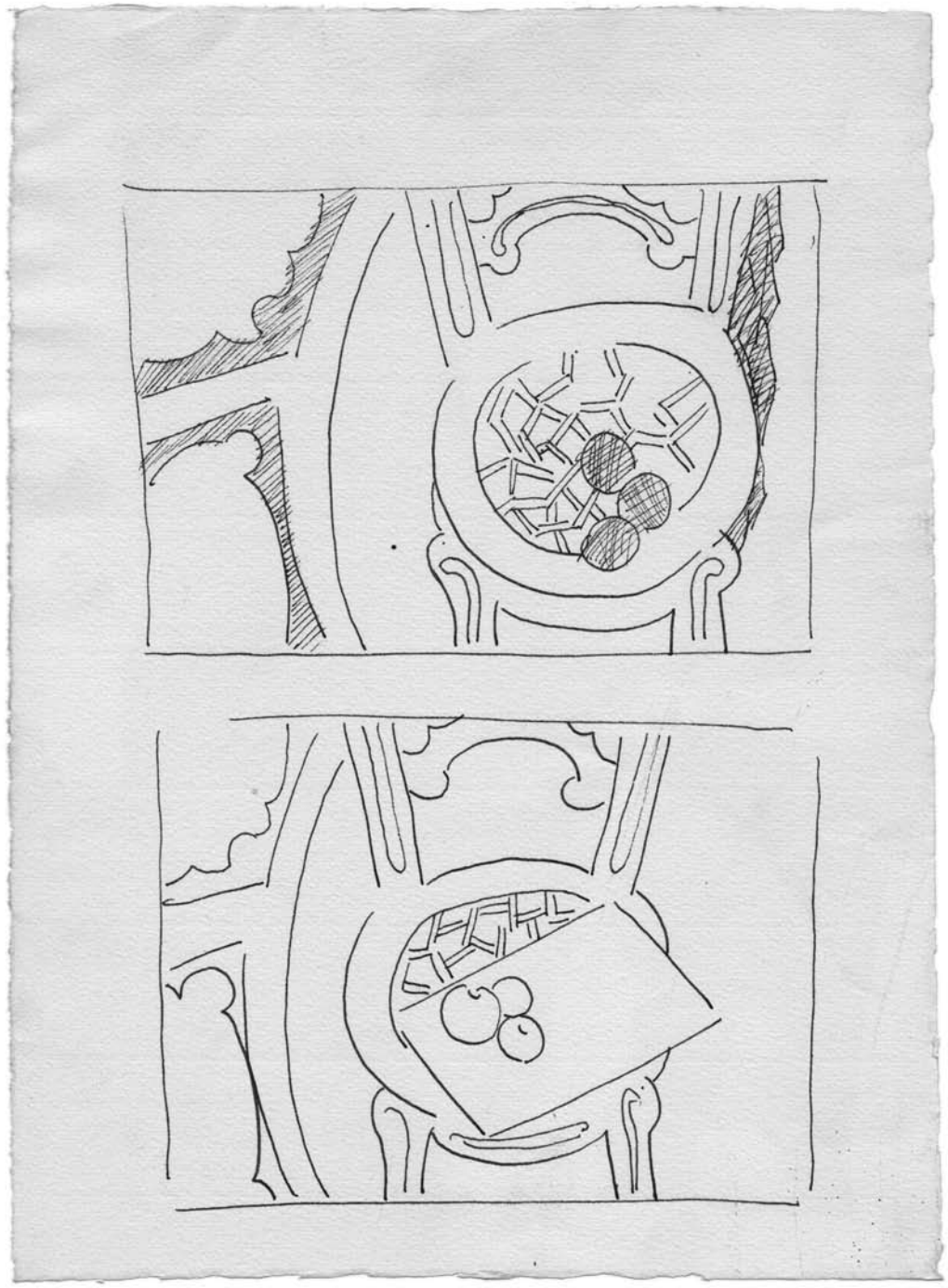
Das Kompetenz-Center Stiftungen agiert zugleich als kompetenter Berater und Koordinator – die positiven Rückmeldungen der Kunden zeigen, dass diese Art der stiftungsspezifischen Betreuung zukunftsweisend ist.

Fazit

Nachhaltiges Engagement und regionale Verantwortung
Das Engagement der Sparkasse in eigenen Stiftungen kann schon fast als traditionell bezeichnet werden, bereits 1975 wurde die erste Stiftung gegründet. 2006, mit Gründung der BürgerStiftung Düsseldorf, erweiterte sich das Engagement erheblich.

Das Kompetenz-Center Stiftungen ist die logische Fortentwicklung dieser Trends. Das gesamte Stiftungs-Know-how ist in einer Stelle gebündelt und kann auch den Stiftungskunden und solchen, die es werden wollen, zugänglich gemacht werden. Dabei entsteht innerhalb dieses Wachstumsmarktes eine Win-Win Situation. Mittlerweile werden 150 Stiftungen durch die Stadtsparkasse betreut. Dabei ist jede einzelne Stiftung, die sich hier engagiert und durch das Kompetenz-Center beraten wird, ein Werbeträger für die Sparkasse und den Stiftungsgedanken. Hierdurch erlangt das Stiftungsthema im Raum Düsseldorf und Umland eine Eigendynamik, die der Region gut tut - Corporate Social Responsability „life".

www.kompetenz-center-stiftungen.de



Helmut Sundhaußen, Skizzenblatt, undatiert, um 1964. VL Helmut Sundhaußen, RAK

Rechtsmodelle für Kunstschaffende als Alternative zur Stiftung

Wolfgang Lorentz, Diplom-Wirtschaftsjurist

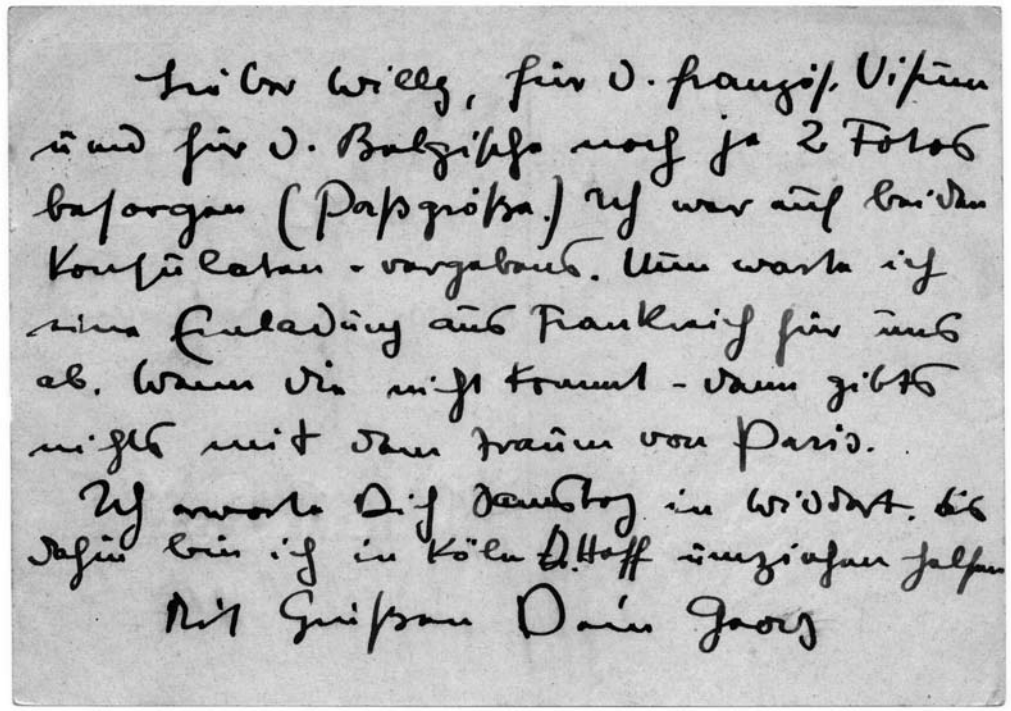
Künstlernachlässe haben ein Recht, zu überleben. Von meiner Vorrednerin haben wir über Stiftungsmodelle gehört, mit denen es möglich ist, das Ansehen der Kunstschaffenden zu erhalten und deren Werke in der Öffentlichkeit zu verbreiten. Neben diesen Modellen gibt es weitere Varianten, um die Erinnerungen an die Kunstschaffenden so effizient wie möglich zu erhalten. Diese Varianten lassen sich auch unter der „Flagge" von Stiftungen verwirklichen. Im Wesentlichen möchte ich auf die Gesellschaft bürgerlichen Rechts, den Verein und die Kooperation eingehen.

Diese drei Gesellschaftsformen haben eines zwingend gemeinsam: den sog. Gesellschafts- bzw. Vereinszweck, also den eigentlichen Grund für die jeweilige Vereinigung, um ein bestimmtes Ziel damit zu verfolgen. Dieser Zweck ist präzise zu formulieren. Er beinhaltet die Grundidee bzw. den Sinn der jeweiligen Vereinigung sowie das zu verwirklichende Ziel. Das Ziel der Vereinigung ist vorliegend die Erhaltung und Verbreitung von Künstlernachlässen, also Kunstwerken, persönlichen biografischen Gegenständen von Kunstschaffenden sowie deren Namenserhaltung in einer breiten Öffentlichkeit. Eine Vereinigung benötigt daher entsprechende Kunstwerke und sonstige Nachlassgegenstände. Auch wenn sie nicht über derartiges Eigentum verfügen sollte, so wird sie in der Regel Kunstausstellungen, Vorträge, Workshops, Ausflüge zu Kunstausstellungen, Gedankenaustausch der Künstler vor Ort etc. organisieren. Hierbei sind die Urheberrechte, insbesondere die Vergabe der Nutzungsrechte eigener Kunstwerke für alle Nutzungsarten zu berücksichtigen. Die Formulierung des Zwecks könnte zum Beispiel wie folgt lauten (als Beispiel nehme ich einen Bildhauer aus Köln):

Zweck (der Vereinigung) ist die Aufrechterhaltung des künstlerischen Schaffens von Bildhauer Prof. Wolfgang Wallner in einer breiten Öffentlichkeit durch Förderung der bildenden Kunst sowie der Belebung des Kunstsinns u.a. durch Kunstausstellungen, Wettbewerbe bildender Kunst sowie durch kunstwissenschaftliche Vorträge, Diskussionen, Führungen insbesondere durch:

1. Vermittlung von Angeboten mit künstlerischen Inhalten, Organisation und Unterstützung von kulturellen Veranstaltungen (Vorträge, Lesungen, Ausstellungen, Konzerte, Theatervorstellungen, Performances, Workshops und Seminare).
2. Öffentlichkeitsarbeit, auch durch Dialog der Kunstschaffenden untereinander sowie mit der Bevölkerung.
3. Unterstützung der Arbeit von Kunstschaffenden im lokalen und überregionalen Raum.
4. Aufspüren und Aufarbeiten kunsthistorischer Begebenheiten in und außerhalb der Region.
5. Förderung von Personen, die sich in künstlerischen und kulturellen Disziplinen bilden und weiterbilden wollen, Durchführung von Projekten (z.B. Themenausstellungen, Gemeinschaftsausstellungen und Veranstaltungen).
6. Zusammenarbeit mit künstlerischen Organisationen und Archiven innerhalb und außerhalb der Region, soweit diese dem gemeinsamen Zweck dienen.
7. Aufgabe ist es auch, diese Ziele in der Region – Sitz der Vereinigung - und Umgebung zu verwirklichen und Kunst im Allgemeinen stärker in das Bewusstsein der Bevölkerung zu bringen.
8. Anmietung (auch Pacht oder Kauf) von Räumlichkeiten, die dem Zweck dienen und allen aktiven Mitgliedern zur Verfügung stehen.

Solche und ähnliche Formulierungen werden sich am besten eignen, um den Zweck der angestrebten Vereinigung wirkungsvoll zu begründen.


Lieber Willy, für d. französ. Visum
und für d. Belgische noch je 2 Fotos
besorgen (Passgröße.) Ich war auf beiden
Konsulaten - vergeblich. Nun warte ich
eine Einladung aus Frankreich für uns
ab. Wenn Sie nicht kommt - dann gibts
nichts mit dem Frauen von Paris.
Ich werde Dich Samstag im Wirdorf. Bis
dahin bin ich in Köln Ottoff einzuhaus helfen
Mit Grüßen Dein Georg

Georg Meistermann an Willi Deutzmann vom 11. Juli 1939. Die Postkarte verdeutlicht die Umstände, die mit einer Reise nach Paris damals verbunden waren und das freundschaftliche Verhältnis zwischen Meistermann und dem Kunsthistoriker August Hoff. NL Willi Deutzmann, RAK

Lassen Sie mich nun im Einzelnen auf die verschiedenen Gesellschaftsformen eingehen:

Zunächst kommt die GESELLSCHAFT BÜRGERLICHEN RECHTS nach §§ 705ff BGB in Betracht. Diese Gesellschaftsform lässt für die vertragliche Gestaltung großen Spielraum. Eine Gesellschaft bürgerlichen Rechts ist ein auf Dauer zwischen den Gesellschaftern angelegtes Schuldverhältnis. Der Gesellschaftsvertrag kann daher flexibel gestaltet werden, da die Gesetze nur wenige zwingende Regelungen beinhalten. Sofern sich mindestens 2 Personen zur Realisierung eines bestimmten gemeinsamen Zwecks zusammenschließen wollen und es sich hierbei nicht um ein kaufmännisches Unternehmen handelt, kommt es auch nicht auf die Frage der Kaufmannseigenschaft an – auch bei hohen Umsätzen. Haben sich bereits mehrere Gesellschafter als Gruppe zusammengeschlossen, so können sie automatisch eine Gesellschaft bürgerlichen Rechts bilden, auch, wenn ihnen das nicht bewusst ist.

In diesem Sinn kann sich beispielsweise ein Freundeskreis einer Kunstschaffenden oder eines Kunstschaffenden bereits zu Lebzeiten derselben mit der Zielsetzung bilden, über den Tod hinaus die Werke und den persönlichen Nachlass zu verwalten.

Der Gründungsvertrag ist für die Entstehung einer solchen Gesellschaft wesentliche Voraussetzung. Der Abschluss des Gesellschaftsvertrags ist grundsätzlich formfrei, d.h. er kann mündlich geschlossen werden. Allerdings empfiehlt sich auch hier die Schriftform.

Entscheidend ist, dass die Gruppe vereinbart, nach außen hin erkennbar in Erscheinung zu treten. Dabei ist die Vereinbarung einer bestimmten Rechtsform nicht erforderlich.

Gegenstand ist die Verfolgung eines gemeinsamen Zwecks. Hierzu gehört auch die Verfolgung eines nichtgewerblichen, ideellen Zwecks.

Freundeskreise werden in der Regel gebildet, um das künstlerische und auch persönliche Erbe von Kunstschaffenden in einer breiten Öffentlichkeit aufrechtzuerhalten und weiter zu geben. Hiermit kann der ideelle Zweck gut begründet werden. Die weiteren Möglichkeiten habe ich oben bereits aufgezeigt.

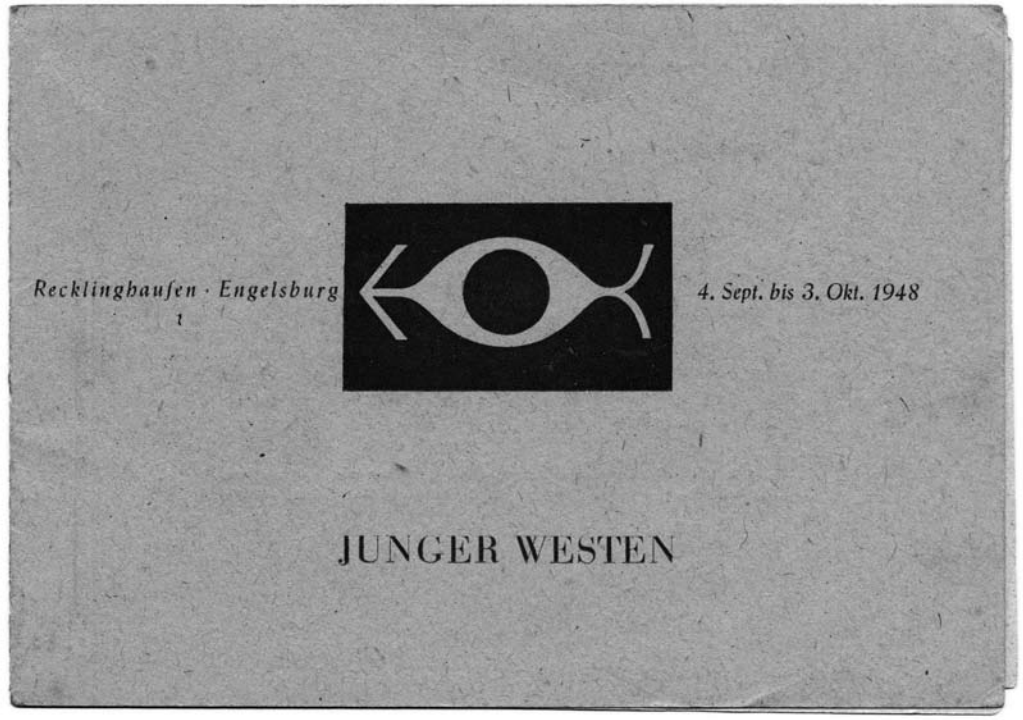
Ein weiteres Kriterium bei der BGB - Gesellschaft ist die Frage der Haftung, so bei etwaigen Verbindlichkeiten. Eine nach außen hin gekennzeichnete Haftungsbeschränkung, die z. B. im Briefkopf erkennbar sein müsste, ist nicht zulässig. Das bedeutet für unseren Freundeskreis, dass all seine Mitglieder mit ihrem Privat- und Gesellschaftsvermögen unbeschränkt nach außen hin haften müssen.

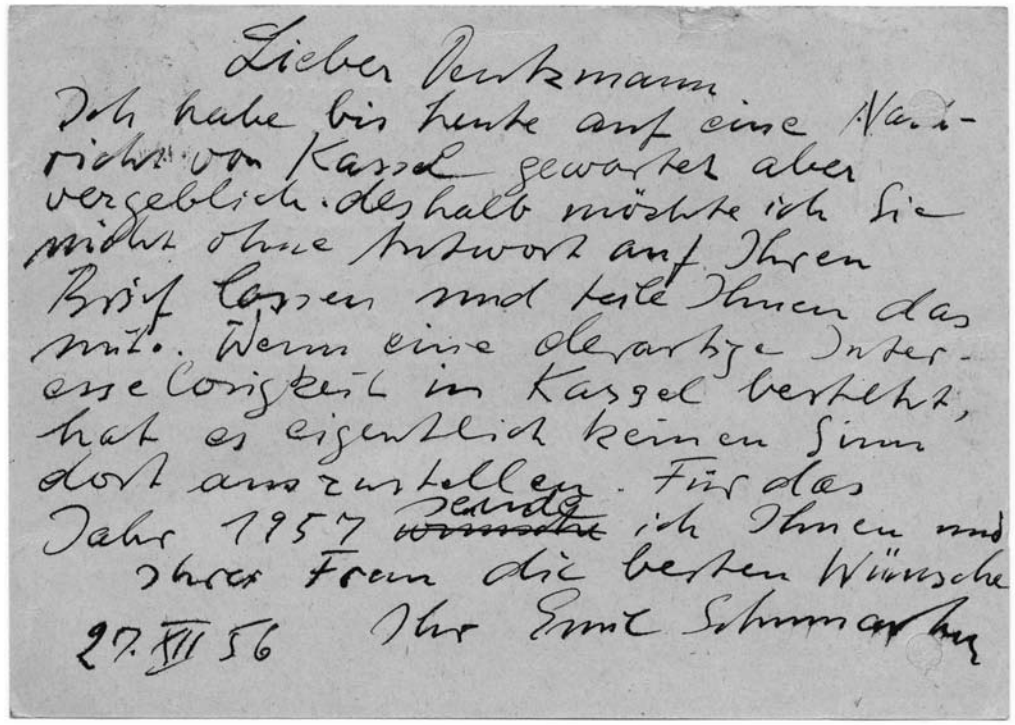
Hat die Gesellschaft bürgerlichen Rechts Verbindlichkeiten im Außenverhältnis, wird der Gläubiger seine Ansprüche gegen die ganze Gruppe richten. Er kann und wird sich allerdings auch an jeden Einzelnen richten, um seine Ansprüche zu befriedigen. Auch kommt es immer wieder vor, dass bei einer Gruppe von beispielsweise zehn Gesellschaftern nur einer in Anspruch genommen werden wird, wenn bei diesem genügend Kapital zu vermuten ist. Da diese Möglichkeit nicht unbedingt im Sinn der Gesellschafter einer Gesellschaft bürgerlichen Rechts ist, kann im Innenverhältnis ein individueller Haftungsausgleich vereinbart werden. Somit kann sich der jeweils wirksam in Anspruch genommene Schuldner an die übrigen Gesellschafter halten. Nach außen hin hat jedoch diese Haftungsbegrenzung keine verbindliche Wirkung.

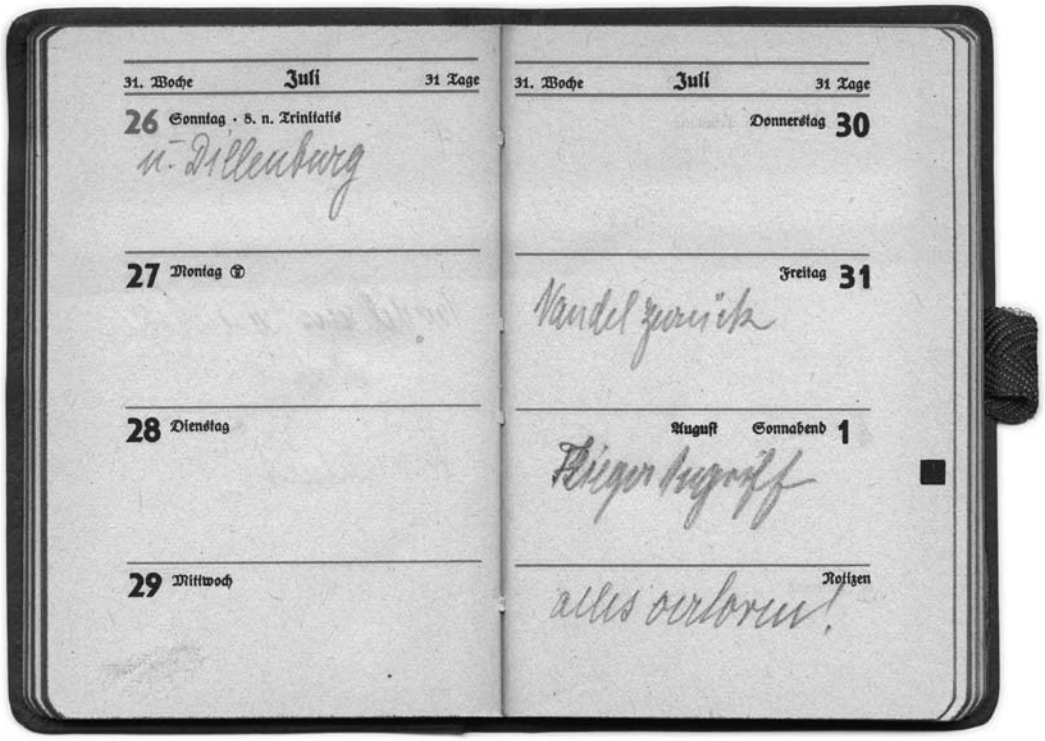
Insoweit ist in diesem Haftungskomplex ein wesentlicher Nachteil von Gesellschaften bürgerlichen Rechts für Freundeskreise von Kunstschaffenden zu sehen.
Die Grundlagen einer Gesellschaft bürgerlichen Rechts werden in der Satzung festgelegt. Schlagwortartig sollen die hierfür beachtenswerten Voraussetzungen aufgezählt werden:

1. Formfreiheit, grundsätzlich mündlich, Schriftform empfehlenswert.
2. Zustandekommen: mindestens zwei Gesellschafter.
3. Name, Sitz und Gesellschaftszweck: genaue Angabe des gemeinsamen Zwecks.
4. Dauer der Gesellschaft kann beliebig variieren: nur für die Realisierung eines bestimmten Projekts, für einen bestimmten Zeitraum, auf unbestimmte Zeit.
5. Rechte und Pflichten der Gesellschafter: Geschäftsführung, Vertretung, Gewinn– und Verlustbeteiligung, Stimmrechte für Entscheidungen, Regelungen für Todesfall, Ausscheiden der Gesellschafter, Auflösung der Gesellschaft.
6. Gesellschaftsvermögen: bildet sich durch Beitragszahlungen, Verkaufserlöse, Ausstellungen, Verleihung, Vermietung von Kunstwerken bzw. persönlichen Nachlassgegenständen, Spenden usw. Die Gesellschaft sollte ein Kapitalkonto als Festkonto mit fixer Höhe führen und ein weiteres für die Ein– und Ausnahmen, Gewinn- und Verlustrechnung.
7. Geschäftsführung/Vertretung: jeder Gesellschafter kann gemeinschaftlich ge-

Seite 57 oben: Einladungskarte u. Werkverzeichnis zur Ausstellung der Künstlergruppe „junger westen" in Recklinghausen, 1948. NL Willi Deutzmann, RAK
Unten: Emil Schumacher an Willi Deutzmann vom 27. Dezember 1956. Beide stellten zusammen mit Carl Barth als Vertreter der Künstlergruppe „junger westen" 1957 im Kunstverein von Kassel aus. NL Willi Deutzmann, RAK




Lieber Deutzmann
Ich habe bis heute auf eine Nachricht von Kassel gewartet aber vergeblich. deshalb möchte ich Sie nicht ohne Antwort auf Ihren Brief lassen und teile Ihnen das mit. Wenn eine derartige Interesselosigkeit in Kassel besteht, hat es eigentlich keinen Sinn dort auszustellen. Für das Jahr 1957 ~~wünsche~~ sendet ich Ihnen und Ihrer Frau die besten Wünsche
27.XII 56 Ihr Emil Schumacher



Notizkalender von Henriette Schmidt-Bonn, 1942. Eingetragen ist der schwere Fliegerangriff auf Düsseldorf in der Nacht zum 1. August 1942, bei dem die Künstlerin den Verlust ihrer gesamten Habe mit dem lakonischen Eintrag „alles verloren" festhält. NL Henriette Schmidt-Bonn, RAK

schäftsführend sein oder nur gewählte Gesellschafter sind im Namen der Gesellschaft als Geschäftsführer verpflichtet. Vertragliche oder durch Gesetz zugewiesene Entscheidungen werden mit Mehrheitsbeschluss getroffen.

8. Haftungsbegrenzung/ Freistellung.
   Die Geschäftsführung und ihre Vertretung sind auf das Gesellschaftsvermögen beschränkt. Die Geschäftsführung und ihre Vertretung werden von Schuld und Haftung freigestellt.
9. Jahresabschluss: Einmal im Jahr ist ein Jahresabschluss zu erstellen. Dabei ist der reine Liquidationswert zugrunde zu legen.
10. Gewinn- und Verlustbeteiligung: Gewinne und Verluste werden auf die Gesellschafter verteilt. Bei Ausscheiden eines Gesellschafters erfolgt die Verteilung zeitanteilig.
11. Urheberrechte.
12. Beendigung der Gesellschaft durch: einvernehmliche Auflösung, Ausscheiden, Kündigung.
13. Schlussbestimmungen,
    Salvatorische Klausel:

Eine – auch in steuerlicher Hinsicht erwägenswerte – Möglichkeit ist die VEREINSGRÜNDUNG nach § 21 BGB. Danach erlangt ein Verein, dessen Zweck nicht auf einen wirtschaftlichen Geschäftsbetrieb gerichtet ist, Rechtsfähigkeit durch Eintragung in das Vereinsregister des zuständigen Amtsgerichts. Ein Verein besteht aus Mitgliedern, die in den verschiedenartigsten Richtungen ehrenamtliche Tätigkeiten wahrnehmen. In diesem Sinn können sich die Mitglieder zusammenschließen, um einen bestimmten gemeinsamen künstlerischen Zweck zu verfolgen. Hier rufe ich wieder die oben genannten Möglichkeiten in Erinnerung.

Der Verein ist immer ein freiwilliger Zusammenschluss von Mitgliedern (mindestens sieben) zur Verfolgung bestimmter Ziele. Diese Möglichkeit des Zusammenschlusses ist in den Grundrechten unseres Staates verankert. Der Verein ist eine juristische Person mit Rechtspersönlichkeit. Seine Organe nehmen am gesamten Rechtssystem teil und verfolgen einen ideellen Zweck. Ein Verein kann Besitz und Eigentum erwerben sowie Verträge abschließen. Allerdings besteht für ihn grundsätzlich auch Steuer- und Schadenersatzpflicht; er kann insolvent werden und mit dem gesamten Vereinsvermögen haften.

Für die Gründung eines Vereins bedarf es mindestens sieben Mitglieder.

Kommen wir im folgendem zu den wesentlichsten Gesichtspunkten, die bei einer Vereinsgründung zu beachten sind.

Für die Gründung eines Vereins ist eine Vereinssatzung erforderlich, in der Sinn und Zweck sowie folgende Obliegenheiten festgeschrieben werden:

1. Anzahl der Mitglieder.
2. Name/ Sitz/ Tätigkeitsgebiet.
3. Vereinszweck.

Zu formulieren ist der genaue Zweck, den der Verein verfolgen will. Hierzu haben wir oben schon ausreichend Vorschläge gehört. Aus steuerbefreienden bzw. – schonenden Gründen sollte auch immer auf die Gemeinnützigkeit abgestellt werden und bestimmt sein, auf welche Weise der Vereinszweck verwirklicht werden soll. Daher sollte stets die Gemeinnützigkeit hervorgehoben werden z. B. mit folgender Formulierung:
Die Vereinstätigkeit ist gemeinnützig und nicht auf Gewinn ausgerichtet". Dabei kommt es wesentlich darauf an, dass der begünstigte Zweck tatsächlich ausschließlich und unmittelbar gefördert wird. Entscheidend hierfür ist, dass die gemeinnützigen Zwecke eine Rechtsgrundlage besitzen, in der diese steuerbegünstigten Zwecke und die ausschließliche Zweckverfolgung verankert sind.

4. Vereinsmittel.

Öffentlichkeitsarbeit (Herausgabe von Informationsmaterialien, Vorträge, Versammlungen, PR, Medienarbeit etc.), Erfahrungsaustausch (Diskussionsabende, Workshops, etc.), Ausbildung (Herausgabe von Schriften, Unterstützung von Kunstbildenden Ausbildungsaktivitäten, etc.).

Materielle Mittel können u.a. sein:
Mitgliedsbeiträge, Spenden und sonstige Zuwendungen, Erträge aus Veranstaltungen, Projekten und/oder vereinseigenen Unternehmungen.

5. Erwerb/ Beendigung der Mitgliedschaft.

Die Mitgliedschaft endet bei natürlichen Mitgliedern durch Tod, bei juristischen Personen durch Verlust der Geschäftsfähigkeit, ansonsten durch Austritt, Streichen von der Mitgliederliste oder Ausschluss bei wichtigen Gründen – insbesondere bei Verstoß gegen die Satzung.

Das durch einen Bombenangriff auf Düsseldorf zerstörte Haus, in dem Henriette Schmidt-Bonn wohnte. NL Henriette Schmidt-Bonn, RAK

6. Rechte und Pflichten der Mitglieder.
7. Urheberrechte.
8. Vereinsorgane.
9. Mitgliederversammlung/ Aufgaben.
10. Vorstand.
11. Aufgaben des Vorstands.
12. Rechnungsprüfer.
13. Schiedsgericht.
14. Auflösung.

Der Verein sollte stets eingetragen werden. Der Verein ist bei dem Amtsgericht anzumelden, in dessen Tätigkeitsbereich der Verein gegründet wurde.

Wer nicht im Rahmen einer Gesellschaft Bürgerlichen Rechts oder eines Vereins durch Künstlernachlässe das Ansehen von Kunstschaffenden erhalten möchte und doch im Verbund mit anderen Gleichgesinnten ein Projekt oder mehrere Projekte verwirklichen will, kann diese Zusammenarbeit auch mit einem KOOPERATIONSVERTRAG umsetzen

Dieser ist ein Rahmenvertrag, wonach ein Zusammenschluss verschiedenster Berufs- und Tätigkeitsgruppen möglich ist. Hiermit können sie mit ihrem jeweiligen Know - How zur Verwirklichung eines geplanten Projekts beitragen. Beteiligen können sich u.a. Literaten, Musiker, Techniker und Performance – Künstler, Wissenschaftler und Kunsthistoriker.

In einem derartigen Vertrag werden die Grundbedingungen für die Realisierung gemeinsamer Projekte für einen bestimmten Zeitraum abgeschlossen. Dies kann sich obendrein auf eine Gemeinschaftsausstellung von verschiedensten Kunstschaffenden bzw. Freundeskreisen aus den unterschiedlichsten Ideenbereichen beziehen, um z.B. eine bestimmte künstlerische Bewegung in der Region zu dokumentieren. Vereinbart werden bei einem solchen Rahmenvertrag überwiegend wirtschaftliche Aspekte zur Umsetzung künstlerischer Ideen, kunsthistorische Aspekte, nicht aber zwingend weitergehende Urheberrechtsproblematiken, wie z. B. das Folgerecht oder die Verwertung der Kunstwerke. Solche Gesichtspunkte sind u. U. gesondert abzuschließen.

Ergänzende Einzelverträge können zusätzlich in Bezug auf spezielle Thematiken abgeschlossen werden, – insbesondere zur Regelung von Geldangelegenheiten, wie Ausgaben, Einnahmen und dergleichen.

Im Wesentlichen ist folgendes zu beachten:
1. Name und Sitz der Kooperationsgemeinschaft.
2. Vertragspartner.
3. Vertragszweck/ Haftung.
4. Vertragsdauer.
   von ..... bis .....
5. Vertrauensregelung.
6. Konkurrenzschutz.
7. Keine Kooperationsvereinbarungen mit Dritten.
8. Vertragskündigung.
9. Urheberrechte.
10. Ergänzungen.
11. Schlussbestimmungen.

Die Gesellschaft bürgerlichen Rechts und der Verein – übrigens auch die verschiedenen Stiftungsvarianten – haben als gemeinsame Problematik die Wahrung der Urheber- und Urheberpersönlichkeitsrechte. Daher habe ich den Begriff „Urheberrecht" jeweils in den einzelnen Satzungspunkten erwähnt. Die Gesellschaften sollten anstreben, Inhaberinnen der Urheberrechte der von ihnen kommunizierten Kunstschaffenden zu werden, sofern nicht bereits Verwertungsgesellschaften diese Rechte besitzen oder die Kunstschaffenden selbst bzw. deren Erben diese Rechte ausüben möchten. Für diese beiden Fälle empfiehlt sich eine Zusammenarbeit mit den jeweiligen Rechteinhabern.

Zu den Urheberrechten gehören insbesondere: Ausstellen, Bearbeitung, Vervielfältigung, Veröffentlichungen, Verbreitung, Vermietung, Verleihung, Änderung. Hinsichtlich der Wahrung der Urheberrechtspersönlichkeitsrechte sollten die Rechteinhaber darauf achten, dass das Ansehen der Kunstschaffenden nicht beschädigt wird.

Die Schutzfrist für urheberrechtlich geschützte Werke beträgt nach § 64 UrhG 70 Jahre, gerechnet ab dem Todestag der Kunstschaffenden. Der Schutz für Lichtbilder – also Fotos – hingegen währt nach § 72 Abs. 3 UrhG 50 Jahre nach Erscheinen des Lichtbilds.

Die Namen und Werke der Kunstschaffenden können aber nicht nur durch die o.g. Rechtsmodelle einer großen Öffentlichkeit erhalten bleiben, sondern auch durch die Vergabe von Stipendien, Promotionsthemen und die Auslobung von Preisen/Awards. Diese Möglichkeiten können sowohl durch Einrichtungen der öffentlichen Hand als auch durch private Einrichtungen erfolgen – wie die eben gehörten Stiftungen und alternativen Modelle. So können Stipendien und Preise/Awards Namen von Kunstschaffenden erhalten – z.B. Douglas Swan Förderpreis, der alle drei Jahre von der Douglas Swan Stiftung in Bonn an Künstler/Künstlerinnen vergeben wird.

Damit bin ich am Ende meines Vortrags. Ich hoffe, dass diese skizzenhaften Beispiele hilfreich sind, um mit Künstlernachlässen das Andenken an Kunst schaffende Persönlichkeiten für die Nachwelt aufrecht zu erhalten.

Literaturhinweise:

Dreier, Thomas/ Schulze, Gernot: Urheberrechtsgesetz, 3. Aufl., München 2008
Lorentz, Wolfgang: Kunst hat Recht(e), (mit Nutzungsvertragsmustern), Wien 2010
Palandt: BGB – Kommentar, 71. Auflage, München 2012 Weitere Rechtsmodelle für Kunstschaffende als Alternative zur Stiftung

Henriette Schmidt-Bonn, 1914 (Ausschnitt). Fotograf unbekannt. NL Henriette Schmidt-Bonn, RAK

Das Schwarze Projekt / The Black Project
Modell und Wirklichkeit

Meine ERLASSE als Künstler/In zum Problem der VOR- UND NACHLÄSSE in der Bildenden Kunst.

Silvia Klara Breitwieser

„Der Kampf des Künstlers um den Sinngehalt seiner Arbeit hört, wenn sie sein Atelier verlässt, nicht auf, sondern fängt erst richtig an!"[1]

Kunst. Die Andere Währung

Ist Kunst ein Lebensmittel?
Ist Kunst eine „öffentliche Bedürfnisanstalt"?
Ist sie ein Abführmittel / Digestif für emotionale und existenzielle Stenosen?

Sie ist Element. Gleicht eher elementaren Erdbeben, Vulkanausbrüchen, katastrophischen Flutwellen. Sie ist Ereignis, Findung, Erfindung.
Ist schlichtweg Schöpfung.
Und jedes einzelne Lebewesen hat darin seine eigenste Schöpfungsgeschichte.

Silvia Klara Breitwieser, DAS WEIßE FELD DER GESCHICHTE (SCHATZACKER – SALZACKER), Frauenmuseum Bonn, 1989[2]

Silvia Klara Breitwieser, STEINWINDELN, WEISS, 1980/81[3]. Foto Ingrid Geske

Bilanz und Balance

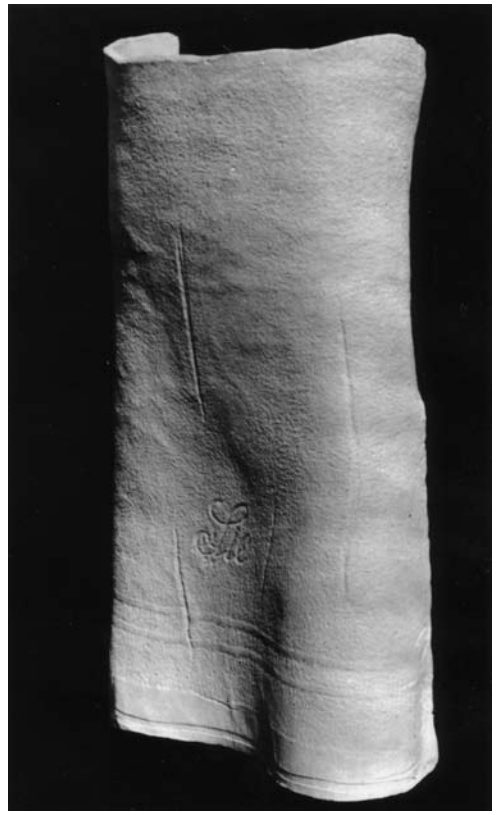
Dass jedes Menschenleben eine unverwechselbare, nicht austauschbare Geschichte hat, ja ein Stück Geschichte ist, ist im Gegensatz dazu nicht im allgemeinen Bewusstsein und wird auch nicht so gelebt. Ohne ein Geschichtsbewusstsein aber sind Personen-, Biographie- und Werk-Forschung unmöglich und sinnlos und damit verbunden erst recht die Bewahrung, Lagerung und die Erschließung von Vor- und Nachlässen. Somit bedeutet der Tod eines Künstlers gleichzeitig oft auch den Werk-Tod!
Ein Großteil der Geschichte von Produktionen, Werken und Wirken ist sowieso und auch deshalb nie von der Geschichtsschreibung erfasst worden und liegt wie unter einem weißen Schneefeld verborgen. Dieses weiße Feld der Geschichte ist ein Salzacker, kann aber auch ein Schatzacker sein.

In Österreich und der Schweiz ist es gebräuchlich, Hinterlassenschaften VERLASSENSCHAFTEN zu nennen. Dieser Begriff erklärt mir bei meiner Selbstschau mein Sorgen und das Kümmern um die Dinge mehr als unsere deutschen Begriffe. Sorgen, Vorsorgen und Versorgen sind mir z.B. von Hause aus als Selbstverständlichkeit und Aufgabe mitgegeben worden – qua Edukation und Sozialisation, wofür ich dankbar bin und was ich als Vermächtnis unbedingt weitergeben möchte.

Dieser Beitrag von Künstlerseite aus ist naturgemäß ein Text- und Bildessay, er ist stark komprimiert: wobei sich der Schwerpunkt der ausgewählten Abbildungen auf Werke bezieht, die Nachlass-Bezug, Geschichts- oder Archivbezug haben.

Als ich 2008 ff. für hundert Menschen unterschiedlichster Herkunft und Berufe eine künstlerische Untersuchung zum alten Begriff GEWEBE und zum neuen Begriff und Phänomen WEB unternahm, ging es mir um ein künstlerisches Projekt UND den Aufbau eines speziellen Archives dazu. GEWEBE erscheint mir immer als das sinnfälligste, sinnvollste und auch sinnlichste Bild und Phänomen für den Komplex aus Leben, Wirken, Werk und Weiterentwicklung. Mein künstlerisches Credo und Schwerpunkt meiner Arbeit ist eine „Gewebe-Philosophie". Jede/r Eingeladene bekam die Möglichkeit, seine Summe des Lebens zu ziehen, biographisch und darüber hinaus – und seine ´Botschaft` zu veröffentlichen.

Ich bin bis heute erstaunt und betroffen, wie zahm, gedämpft, ja furchtsam, wie wenig ausdrucksstark oder gar ausdrücklich viele Beiträge ausfielen. Allerdings waren die Unbekümmertheit und Unverbindlichkeit der inzwischen gängig gewordenen Blogs, erst recht Facebook und Twitter, dabei nicht angebracht. Ich nannte das Werk WEB-WERK / WEBB-WERK. Die Korrespondenz in Ordnern, die Dokumentationen, dazu die Künstlerbeiträge (Originale) und die Materialiensammlungen dazu umfassen inzwischen mehr als fünf laufende Regalmeter.



Silvia Klara Breitwieser, KLEINE HANDTUCHFRAU, 1976[4]. Foto Paul Haag

Das sichtbare, ausstellbare Werk liegt vor. I: als umfassendes Mappenwerk im DINA3-Format, II: als ausstellbarer riesiger Wandfries und III: als digitale, seit 2012 im Internet befindliche Online-Version, bei der man allerdings Stunden zum Sehen, Lesen und Erschließen braucht. Es ist als sogenannter „Online-Webwerker-Salon" aufzurufen unter www.gewebewerk.silvia-klara-breitwieser.cultD.de und auch über mein Online-Atelier / meine Homepage www.silvia-breitwieser-berlin.de.

Das derzeitige Fazit zum Projekt: Ob analog oder digital, die reflexive und kreativ kritische Hinterfragung des eigenen Lebens und erst recht dessen, was der Mainstream Vernetzung und Netzwerken nennt und was uns in den überflutenden E-Mail-Geweben,

Silvia Klara Breitwieser, WEB-WERK / WEBB-WERK, Werbe-Visitcard, 2008 ff.[5]

den Web-Auftritten und Talk-Shows mehr als geläufig ist und bis zur Unerträglichkeit vorgeführt wird, macht den Menschen große Schwierigkeiten!
Was mich dabei – zusätzlich zu meinen Werkarchiv-Bemühungen – konkret auf nötige Vorlass- und Nachlassarbeit gestoßen hat, ist dies: Im Falle dieses partizipativen künstlerischen Trajektes und also des entstandenen Spezial-Archivs liegt die Verantwortung bei mir, es an einem geeigneten Ort aufzubewahren und ggfs. erschließen zu lassen. Das Künstlernachlass-Archiv eines Museums ist dazu nur bedingt bereit und geeignet, geschweige denn kapazitätsmäßig in der Lage, zumal das WEB-WERK durch seinen multi-kulturellen und multi-disziplinären Denkansatz ´grenzüberschreitend` ist und die gängigen Kunst-Gattungen sprengt.

Überlegungen zu einer ARS ARCHIVALIA, zu einer Archäologie der Moderne

Gegen die Tragödie des Werk-Todes im Schaffen der bildenden Künstler arbeite ich schon mehr als 10 Jahre an. Das Nachlass-Nachdenken als Kunstprojekt habe ich seit etwa 2003 THE BLACK PROJECT genannt – DAS SCHWARZE PROJEKT. Ein Modellversuch – Trajekt gegen die Tragödie des Werk-Todes. Ein 2004 dazu beim Berliner Senat für Wissenschaft, Forschung und Kultur gestellter Förderungsantrag wurde damals negativ beschieden.

Meine wichtigsten Statements daraus – damals wie heute – fasse ich zusammen:

Werke erschaffen, die den Tod MITdenken. Aufklärung, Mediation und Ermutigung für die Bescheidenen sind nötig. Tabus müssten gebrochen werden.

Es darf nicht allein von Macht und Einfluss, Geldvermögen, Ruhm, Marktwert etc. abhängen, ob Kunst erhalten bleibt.

Kunst als bildnerisches Gut ist Bildungsgut, eine besondere Art von Währung und Ware.

Konzeptkunst, Installations- und Objektkunst mit ihrem Unmaß an Materialien und Lagern bedürfen einer neuartigen Vorlass-Sorge zwecks Verknappung und Essenz.

Beim Anlegen unserer Künstlerwebsites muss frühzeitig die Hinzunahme eines Internet Archivs bedacht werden!

Eine ARS ARCHIVALIA / ARS ARCHIVARIA schaffen, kunstimmanent!

Es muss nicht um Architekturen, Mausoleen, gigantische „Friedhöfe der Dinge", Stätten der Eitelkeit gehen. Es kann eine „Kammer" reichen, wie einst die Wunder- oder Grabkammern.

Wichtig ist die Zusammenarbeit mit Personen aus den Kunstwissenschaften und Archiven.

Das härteste und erst 2013 hinzugekommene Statement ist dieses: „KUNST IST DIE AUSDAUER DER HINTERBLIEBENEN"[7]

Dieser erstaunliche, scharfsichtige Satz traf mich neulich als Essenz meiner jahrelangen Reflexionen und Hinterfragungen in einer Diskussion mit Kunsthistoriker/Innen. Eine Freundin hatte diesen Satz in jungen Jahren im Rheinland über dem Sessel ihres Chefs

SILVIA BREITWIESER **(Berlin)**

DAS SCHWARZE PROJEKT (THE BLACK PROJECT)
Trajekt gegen die Tragödie des Werk-Todes
Ein Modellversuch - Model or sampel - Über Sich Hinaus

Ein Sterbefall in meiner nächsten Angehörigenschaft und eigene Erkrankungen brachten die grausame Erkenntnis, daß es unverantwortlich ist, als Künstler ein Lebenswerk zu schaffen, ohne während der Lebenszeit den Tod des Werkes und den eigenen Tod zu (be-)denken: ein Werk zu erschaffen, das den Tod nicht MITdenkt.
Das bedarf eines Umdenkens - auch gesellschaftlich. Aufklärung, Mediation und Ermutigung für die Bescheidenen sind nötig.Tabus müßten gebrochen werden.
Unterstützung wäre zukunftsweisend (staatliche Mitarbeit, Förderung der Arbeits-/Sachmittel, Zuwendungen für den "künstlerischen Produktionsausfall" , Schirmherrschaft ....).
Es darf nicht allein von Macht, Geldvermögen oder Ruhm abhängen, ob Kunst erhalten wird oder ob Werke und Zeit-Zeugnisse vergeudet, zerstört und beseitigt werden. Kunst als bildnerisches Gut ist Bildungsgut, braucht Schutzräume und muß in ihrer Essenz erhalten bleiben. Der mutige Einsatz dafür könnte eine wertvolle Gegenbewe- gung werden gegen die Ätherisierung, Immaterialisierung und Ent-Räumlichung unserer globalen Welt in elektronischer Zeit.

Das Vorhaben:

1 **Existenzielle Befragung** meines bisherigen Werkes. **Sonderfall:** Objekt- und Installationskunst mit ihrem Unmaß von Materialien und Lagern!
2 Sichtung und Bestandsaufnahme des eigenen Werkes (da es eine Werkbetreuung von seiten von Angehörigen in meinem Fall nicht geben wird). Ein Anlaß u.a.: der 65. Geburtstag und die notwendige Verkleinerung meiner Räumlichkeiten.
3+4 Strukturierung der Schaffensansätze. Daraus folgend: Einteilung nach Werkkomplexen, - Zyklen etc.. **Eine Essenz** aus Werken, Schrifttum und Sammlungen schaffen: z.B. in 50 - 100 Metallboxen, transportierbar. Also Werk- Verringerung, Verdichtung, Verknappung
5 Hinzunahme eines Internet-Ateliers
6 Zehn Jahre nach meiner RES PUBLICA - Dokumentation eine RES ? oder ARS ARCHIVAR(L)IA schaffen. Möglichst ausstellungsfähig. Und Beginn einer Dokumentation des Frühwerks: der Objekte und ersten Installationen (ab 1973)
7 Evtl. Abgabe und Übergabe von Werk-Teilen
Neu denken und hinterfragen, was Künstlerische Hinterlassenschaft (Werk und Schrifttum) heisst. Umdenken der diesbezüglichen Not, Ratlosigkeit und Vogel-Strauss-Politik meiner Künstlergeneration um die Sechzig.
Schaffung eines VORLASSES , nicht zuletzt im Sinne eines MUSTERS (vor allem für Künstlerinnen?). Ausstellungsfähig.
Virginia Woolf forderte beispielhaft "A ROOM FOR ONE`S OWN".
Sie konnte diesen´ Raum´ mit, um und in ihren Büchern schaffen. Sie schaffte ihn BEISPIELHAFT, und über den Tod hinaus. Warum nicht auch wir Bildenden!
Es muß nicht um Architektur gehen, nicht um Museum oder Mausoleum, einen gigantischen ´Friedhof der Dinge` oder um Stätten der Eitelkeit. Vielleicht reicht eine ´Kammer` mit Computermaß oder es reichen 2.00 m x 2.00 m / cbm!
Entwicklung eines ´Raumes`, jeweils mehr ´ Wunderkammer` als ´Grabkammer`.
In Zusammenarbeit mit Personen aus der Kunstwissenschaft und Archiven.

Alt-Moabit 86 b, 10555 Berlin, T/F (030) 3996573, Mobil 0175/ 5231385, silvia.breitwieser@berlin.de

entdeckt. Noch zögernd, wie ich das Bonmot / Mal-Mot zitieren könnte, erwähnte ich den Satz neulich auf einem Friedhof, bei einer Berliner Kollegentrauerfeier[8] und stand plötzlich neben einem hellhörig- aufhorchenden Herrn, der sich als der Verfechter des Satzes herausstellte, den er heute noch – lange nach seiner Kölner und Bremer Zeit – für ´todernst` und maßgeblich erklärt und dessen Herkunft er mir aus der Kölner DADA-Bewegung ableitete.

In der Tat sehe ich Archivarbeit der Kunstschaffenden da, wo sie ins Herz künstlerischen Schaffens hineinreicht, als kunstimmanent an und setze mich dafür ein, dass ihr dieser Rang auch einst zugestanden werden wird. Jedoch bedarf es noch großer Überzeugungskraft und vieler Aufklärung. Ansätze sind international da, aber es gibt m. E. noch keine Zusammenschlüsse ähnlich Arbeitender.

Neulich hatte ich beim Ankauf meines Außenraum-Ensembles „DIE BERLINISCHE BOTSCHAFT / Musen- und Museumsbotschaften, Ein Trajekt, 1996 ff." die dazugehörige Herkunfts- und Herstellungsgeschichte zusammenzufassen und zu übergeben. Es war eine immense, wochenlange Arbeit, nicht zuletzt weil ich in meinen Recherchen und Zusammenführungen fast fünfzehn Jahre zurückgehen musste. Die „museumsreife", museumsarchiv-kompatible Präsentation wurde eine eigenständige Arbeit, die ich DIE GROßE SCHACHTEL, 2010 nannte – anthrazitschwarz, stattlich und in ihr eine Vielzahl von kleineren Schachteln, Mappen, 30 Museumsbriefen im Original u.ä. Bei der Übergabe stellte ich dem Leiter der Sammlung Bildende Kunst die Test-Frage, ob das vielteilige große Objekt Kunst oder Archivalie sei. Er meinte ohne Zögern, es sei Archivalie, denn die eigentliche Objektarbeit stünde doch draußen in den Straßen. Die beiden Museumsarchivare zogen es vor, sich nicht zu äußern.

VISION – REVISION – SUPERVISION

Angesichts
des Anwachsens der (Müll-) Halden aus Kunst und Kunstgeschichte
Angesichts
des Überhandnehmens der Sorge- und Entsorgungsprobleme
Angesichts
der Verwechselbarkeit, ja Austauschbarkeit von Kunst und Design
Geraten
die Anstrengungen der Kunst zwischen den Terror der Verwirklichung und
den Terror der Zeit
Gerieten
die Installationskünste in Agonie
Kommt es darauf an,
dem Zuviel der Produktion zu widerstehen:
Durch Innehalten weiterzuarbeiten,
zu überarbeiten
anzuarbeiten.

Silvia Klara Breitwieser, VISION – REVISION – SUPERVISION, 1994/95[9]
Abb. S. 65: Silvia Klara Breitwieser, Förderantrag zum Archiv-Vorhaben THE BLACK PROJECT, 2004[6]

HISTOLOGIE GEGEN HIERARCHIE

Mein Menschenbild? Weltbild? Das Soziale Gewebe als Traum und Alptraum. Gewebe überhaupt als Traum und Alptraum. 1976: Gewebe haben mehr mit den Lebewesen zu tun, als bekannt ist, zwar nicht der Gestalt nach, aber Aufbau und Beschaffenheit. Die menschlichen Organe z.B. sind Gewebe. Leblose Körper gleichen Bündeln und sinken als ausgetrocknete, flächige Gewebegebilde in sich zusammen.
Gewebe als notwendiges Gegenbild gegen Vereinzelung und ihre Strategien. Tiefenschärfe gegen Trennschärfe und Makroskopie.
Gewebe ist in meiner Arbeit Synonym für Ordnungsstrukturen im Chaos und Bild für das Fehlen und die Unauffindbarkeit von Absolutem. Überall Zusammenhang, Beziehung, Zusammenfügen, Austausch, Verbindung, Verbund und Verknüpfung, Textur oder Text, Mauerverband und Kabelnetz – immer „relationship". Relation statt Isolation?
Jedenfalls die Absolution davon, irgend etwas, die Kunst, den Menschen, mich absolut oder solitär setzen zu müssen. Einzigartig und unterschieden von anderen, ja, nicht aber einzeln. Zellbaustein im Gewebe!
Das Absolute nurmehr ein Wahn, der sich Herrschaft und Überheblichkeit gegenüber der Zeit anmaßt.

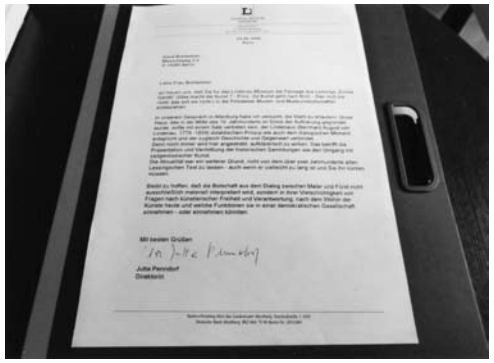
Silvia Klara Breitwieser, HISTOLOGIE GEGEN HIERARCHIE, 1976/1986

**DIE GESCHICHTE – DAS GESCHICHTETE
GESCHICHTE IST SCHICHTENLEHRE**

Inmitten aller bisherigen Konzepte geschieht immer wieder die Entdeckung oder Wiederfindung der Welt als Gewebe aus Geweben. „Ich lebe in einer Welt die in mir ist" (P. Valéry). Gewebe ist dabei immer mehr als eine Oberfläche im üblichen Sinne, sondern ist Tektonik, hat Aufbau und Unterbau, ist vorder-, hinter- und untergründig, ist lebendige Schichtung, ist die Ausbildung eines Inbildes nach dem Vorbild aller Körper-Innengewebe.
Deshalb die Notwendigkeit, Gewebe neu zu sehen/zu vermitteln als das Inbild von Zusammenhängen (Natur-, Lebens- und Gesellschaftszusammenhängen). Deshalb vergrößere, vergröbere und verräumliche ich Gewebe – ich verfremde und transponiere es, zeige es plastisch. Ich webe nicht, ich mauere. Wo im flachen Stoffgewebe Kette und Schluß liegen, liegen im Mauer-Gewebe Läufer und Binder aus Torfsteinen. „Unsere Sinne zeigen uns nur Oberflächen, und alles andere sind Schlüsse daraus" (G. Chr. Lichtenberg).
Wo in der Fotografie Bildflächen sind, baue ich mit den Flächen Bild-Gefüge. So halte ich mich in der Balance inmitten der Oberflächlichkeit und der Unter- und Hintergründigkeit der Welt.

Silvia Klara Breitwieser, DIE GESCHICHTE – DAS GE-SCHICHTE. GESCHICHTE IST SCHICHTENLEHRE, 1983

Silvia Klara Breitwieser, DIE GROßE SCHACHTEL, 2011[10]



Aus dem „Arbeitstagebuch" derzeitiger Vorlass-Erfahrungen

Einige Allgemeinplätze zur Einstellung der breiten Masse ihren Hinterlassenschaften gegenüber (außer natürlich es handelt sich um Geld und Gut, Haus und Hof!):

„Was schaffen Sie gerade, bzw. was stellen Sie wo aus?"
„… ich bin neben allem „programmatisch" mit dem Altern und mit meinen Lagern und Archiven beschäftigt …!"

„Ach so, Sie arbeiten also an Ihrem Nachruhm!"
„Nein, aber es gibt einen Tod des Werkes, wenn keiner sich sorgt!"

„Warum dies Ewigkeitsdenken?!"
„Nicht Ewigkeit, aber Unvergänglichkeit der Vergangenheit!"

Namhafte Kunstvermittler/Innen schienen es neulich schocking zu finden, dass ein/e Künstler/In sein/ihr Werk Nachlass-Stiftungen übergeben wird, nicht den Kindern und Kindeskindern, und dass dies im Familienrat vorausschauend gemeinsam so beschlossen wurde.

Ein Sponsor und seine Frau, beide in öffentlichen Berufen, bekamen verschattete Augen, als ich von meinen zeitraubenden Vorlass-Vorkehrungen berichtete. Sie fürchteten um die Aktualität meiner Arbeit, woraus sie doch gerade Werke erworben haben. Doch konnte ich sie beruhigen, indem ich auf meine neue Freiheit von… und für… hinwies.

Es ist schwierig, mit sich selbst kritisch zu sein, aber es gehört zum Reifeprozess des Alters und eines Werkes, dass der Künstler seine Botschaften auf deren Notwendigkeit überprüft, denn Werke sind Botschaften.

Der Blinde Fleck im Auge jedes Produzierenden und seine blanke Angst: Das

Silvia Klara Breitwieser, DIE DREI / DIE KONFERENZ, Postkarte, 2004[11]

Nachdenken über den Nachlass könne den Schaffens- und Lebensnerv schwächen…

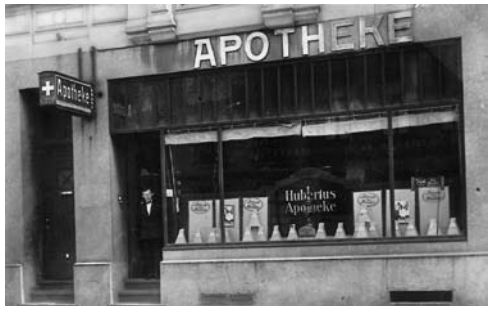
Wir Kunstschaffenden müssen zusammenhalten und realisieren, dass unsere WERKE WERTE (ER-)SCHAFFEN UND EINE EIGENE ART VON WÄHRUNG sind, gerade da, wo sie nicht finanzsystem-konform sind!

Ein Plädoyer für die Archive

Natürlich kann man Werke, Schrifttum und Dinge nicht nur in Kisten, Kästen, Kammern, Kellern und Museen unterbringen, sondern sie gehören zunächst in die Herzen und ins Erinnern. Aber über die Generationen hinweg und in Zeiten wie unseren, wo das Erzählen immer weniger Zeit und Raum hat, sind sie die höchst notwendigen Quellen für Verlebendigung und (die) Überlieferung.
Wie kurzsichtig! Alles soll „nachhaltig" sein – in Ökologie, Ökonomie und Politik! Nur die Nachhaltigkeit (passender Begriff?) der Kunstschöpfungen und der Archive ist immernoch nicht im Gespräch und im breiten gesellschaftlichen Bewusstsein! Und in der Ökonomie und bei den Finanzämtern ist der ethische und gesellschaftliche Mehrwert der Kunstproduktionen erst recht noch immer nicht begriffen!

Die ersten Archive waren wohl die Gräber und Beisetzungsstätten der Alten und das in den unterschiedlichsten Kulturen. Die Beigaben zu den Toten waren meist sowohl individuell als auch berufs- und klassen-bezogen, d.h. sie waren und sind geschichtliche Zeugnisse, sowohl individuelle wie auch überindividuelle Überlieferung. Ohne sie gäbe es keine lebendige Gegenwart. „Die Geschichte – das GeSchichtete"!

Es ist ein Irrglaube, Nachlass-Stätten seien tote Orte. Positiv gesehen: Archive und Archivalien haben etwas Märchenhaftes. Jahrzehntelang schlummern sie – Werke, Dinge, Texte, Bilder ,– und plötzlich erwachen sie



ELIXIERE 2005

„Ist denn überhaupt … Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart?“ (E.T.A. Hoffmann, Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit)

Wie ein Zeitungsartikel kürzlich berichtete, besuchten vier Freunde besonderer Art mit einem unbekannten Shuttle aus dem All die Provinz Havelaue-Strodehne: E.T.A. Hoffmann, Th. Fontane, G. Breitwieser und W.F.A. Breitwieser, – von Profession der eine Jurist, die anderen Apotheker; alle Schriftsteller oder Botaniker und Alchemisten aus Passion. Sie erfreuten sich der ELIXIERE, die sie aus ihren Gesprächen, Wanderungen, botanischen Entdeckungen und Düften der Landschaft destillierten und die sie auf Zeit als kostbare ESSENZEN dem Fontane-Museum Strodehne überließen. S. B.

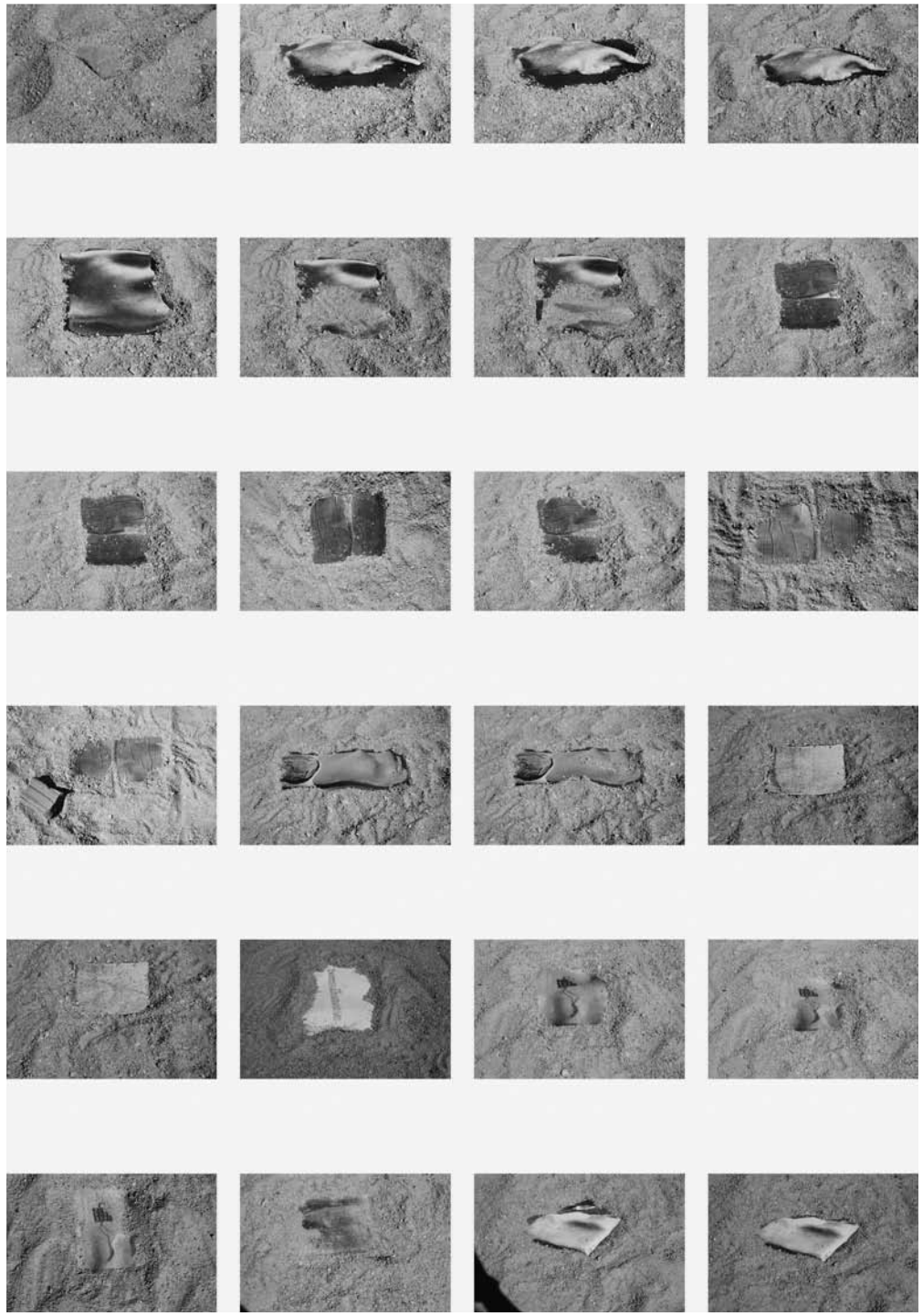
Silvia Klara Breitwieser, DER KASTEN MEINES VATERS ESSENZEN – ELIXIERE. EINE HOMMAGE, 2005 / 2013[12]

aus ihrem Schlaf, Dornröschen oder Schneewittchen gleich. *Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute* … Kein Geringerer als der Leiter des Marbacher Literaturarchivs, Ulrich Raulff, wies neulich darauf hin. Das wirft ein neues Licht auf Vor- und Nachlasser und auf die Archivare als die Bewahrer, Hüter und Erschließer, aber auch Aufwecker und Entdecker.

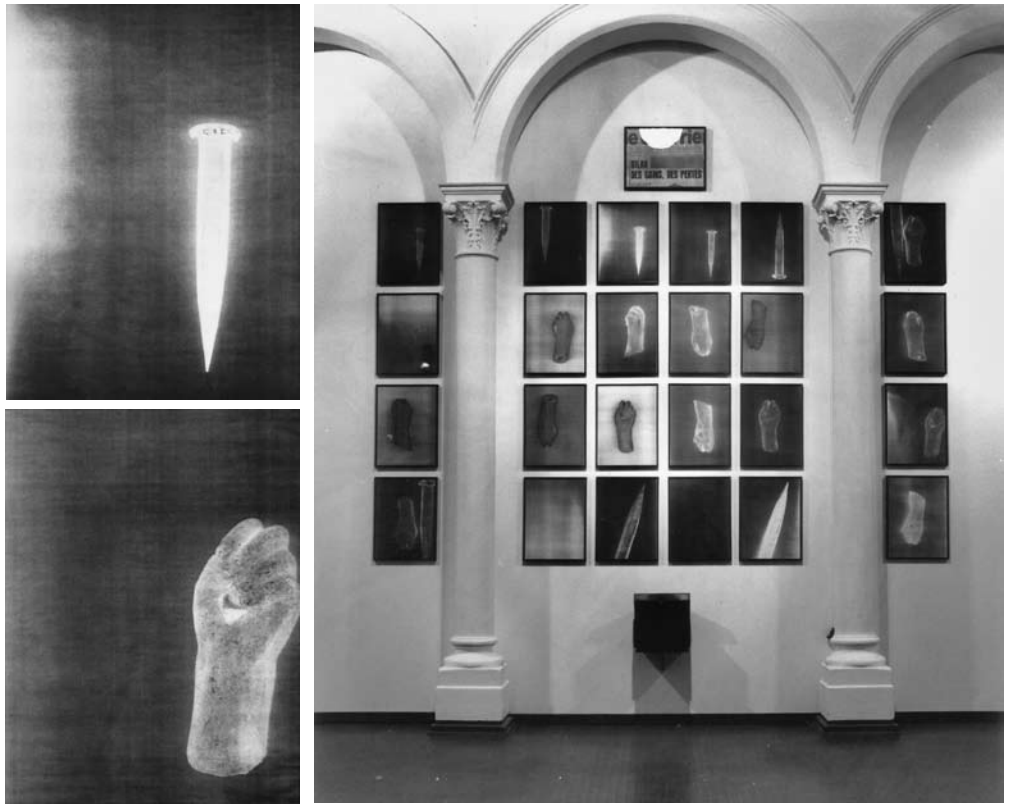
Das Märchenhafte, der Märchencharakter, könnte uns darin bestärken, AUCH unsere Hinterlassenschaften, die Verdinglichungen, Verschriftlichungen, Verbildlichungen unseres Lebens, Denkens und Handelns, als Kontext, als Zeitgenossenschaft, Zeitzeugenschaft sehen zu lernen, ohne sich eigener Überheblichkeit bezichtigen zu müssen.

Frage und Aufgabe: Wer wird die künstlerische Vorlassarbeit zu Lebzeiten motivieren, stützen und fördern? Und wenn, dann wie?

Ein neues Gesetz in der BRD stützt ab jetzt Stifter und Stiftungen und m. E. auch Zustiftungen mit der Maßgabe, dass sie ein Ausdruck großen gesellschaftlichen Engagements und wertschaffender Ehrenamtlichkeit und Part-



Silvia Klara Breitwieser, VER-GRABUNGEN (ICH BIN ÄGYPTISCH…), 2007[13]



Silvia Klara Breitwieser, TO MAKE ART – BILANZ DER GEWINNE UND VERLUSTE, 1989[14], (Ausschnitt), Fotogramme von meinem Bildhauermeißel und einer Kruzifix-Hand. Foto Harald Naisch

nerschaften sind. So wie die privaten Unternehmen beim Tod von Unternehmern ab jetzt staatlich und steuerlich geschützt werden, damit sie weitergeführt werden können, so müsste es dringend zukünftig mehr Schonung der Angehörigen und Erben von Künstlern geben, um das reale und steuerliche Überleben von Künstlernachlässen zu stützen und das übereilte, rat- und hilflose Entsorgen künstlerischen Erbes zu verhindern.

JETZT – 2013

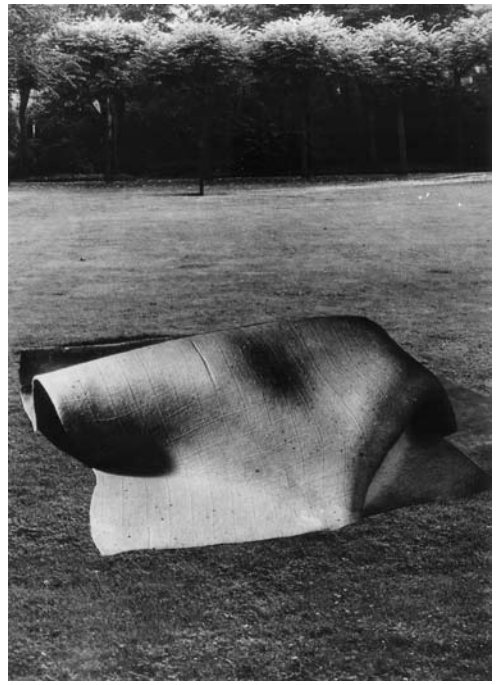
Nun gerate ich immer mehr in meine eigene Vorlass- und Nachlass-Arbeit hinein. Ich bin mehrfach krank geworden. Darüber? Ich lebe „abschiedlicher", sehe in Vergänglichkeiten. Mein Körper zeigt es mir täglich deutlicher. Er rächt sich für meine vorsorgende Arbeit? Ich muss gegen seelische Lähmungen ankämpfen. Und weil soviel Unverständnis und Kurzsichtigkeit herrscht, beginne ich zu verschweigen und zu verbergen, was ich tue. Oder ich unterbinde weitere Fragen mit meinem rätselhaften Satz „Ich bin eben ägyptisch!" Mich verlässt oft die Kraft, den ungeheuren Zeit- und Kraftaufwand als Herausforderung zu erleben. Die Zuversicht, es zu schaffen, Hilfe zu finden, Geld für Assistenz und ein zu beginnendes Werkverzeichnis heranschaffen zu können, Transporte zu bewältigen und trotz allem Neues zu schaffen, weiter auszustellen, zu kuratieren, Teams zu bilden etc. ist nicht immer da …

Silvia Klara Breitwieser
Berlin, im März/April 2013

Anmerkungen

1 Joseph Kosuth, Über das Spiel des Unsagbaren…, in: Kunstforum International, Betriebssystem Kunst, Bd. 125, Hrg. Thomas Wulffen, 1994
2 Silvia Klara Breitwieser, DAS WEIßE FELD DER GESCHICHTE (SCHATZACKER – SALZACKER), Installation im Frauenmuseum Bonn, 1989 (im Rahmen von BONN 2000, Die Bonnerinnen). Raum- und Bodenarbeit, Salz, Holzrahmen, Eisengitter-Objekt, / 7.00 x 7.00 m
3 Silvia Klara Breitwieser, STEINWINDELN, WEISS, Denkmal der Kindheit, 1980/81, Skulpturengarten am Funkturm Berlin West, 5teilige Skulptur auf 18 Granitsteinplatten/ weiße Erde, gebrannt (Porzellan). Im Rahmen eines Wettbewerbs von SenBauWohnenVerkehr, Berlin
4 Silvia Klara Breitwieser, KLEINE HANDTUCHFRAU, 1976, Ton, hochgebrannt (Steinzeug)
5 Silvia Klara Breitwieser, WEB-WERK/WEBB-WERK, Werbe-Visitcard, 2008 ff. Diese gehörte zum Ausstellungsprojekt VERNETZEN, Kunsthaus Abraxas Augsburg und Galerie M, Potsdam, 2012. Bewusst waren der im WEB-HAUS stehende Laptop und der Drucker nicht angeschlossen und waren mit WEBSTUHL 2012 betitelt.
6 Silvia Klara Breitwieser, Förderantrag von 2004 zum Archiv-Vorhaben THE BLACK PROJECT. Ein Modellversuch – Trajekt gegen die Tragödie des Werk-Todes
7 Wulf Herzogenrath: seinerzeit Leiter des Kölnischen Kunstvereins, später Wissenschaftler an der Neuen Nationalgalerie Berlin, dann Direktor der Kunsthalle Bremen, jetzt an der Akademie der Künste, Berlin.
8 Eberhard Blum, 1940-2013, Experimenteller Musiker, Performer, Bildender Künstler
9 Silvia Klara Breitwieser, VISION – REVISION – SUPERVISION, 1994/95. Text für einen Projektstipendium-Antrag mit anschließender Förderung. Veröffentlicht im dadurch finanzierten Katalogbuch RES PUBLICA – Arbeiten im öffentlichen Raum, 220 Seiten, Metro-Verlag, Berlin 1995
10 Silvia Klara Breitwieser, DIE GROßE SCHACHTEL, 2011, Materialsammlung für das Archiv der Berlinischen Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Architektur und Fotografie zum großen Außenraum-Ensemble DIE BERLINISCHE BOTSCHAFT, 1997 (MUSEN- UND MUSEUMSBOTSCHAFTEN)
11 Silvia Klara Breitwieser, DIE DREI / DIE KONFERENZ, 2004 (im Rahmen von Schrift – Bilder – Denken / Walter Benjamin und die Kunst der Gegenwart), Haus am Waldsee, Berlin und Autorenbuchhandlung, Carmerstraße, Berlin. Intervention, Foto-Arbeit und Kunstpostkarte (Hommage an Walter Benjamin, 1892-1940 / Jean Baudrillard, 1929-2007/ Dietmar Kamper, 1936-2001)
12 Silvia Klara Breitwieser, DER KASTEN MEINES VATERS. ESSENZEN – ELIXIERE. EINE HOMMAGE, 2005/ 2013 (im Rahmen von Die Ironie in der Kunst, Deutscher Künstlerbund, Projektraum Rosenthalerstraße 11, Berlin) Ein jahrhundertalter Blechkasten mit den Duft-Essenzen meines Apotheker-Vaters, Parfumeur und Alchemist aus Passion. Im Bombenhagel 1943 hatte das Kleinod im Arzneikeller geheimnisvollerweise den Brand des Hauses überstanden, während alles andere Hab und Gut verbrannte. Viele Geschichten entstanden und entstehen seitdem um diesen Kasten herum
13 Silvia Klara Breitwieser, VER-GRABUNGEN (ICH BIN ÄGYPTISCH…), 2007. Fotosequenz einer Aktion am Ägyptischen Meer als Studie zu einer Retrospektive. Mit der Vision, dass wesentliche Teile meines Werkes im Sand versinken, vor allem die TUCHSTEINE. Es soll nicht klar sein, ob es Eingrabungen oder Ausgrabungen sind
14 Silvia Klara Breitwieser, TO MAKE ART – BILANZ DER GEWINNE UND VERLUSTE, 1989 (Im Rahmen von Momente des Lichts – 163 Jahre Fotografie, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Konzept: Walter Aue) / Fotogramme von meinem Bildhauermeißel und einer Kruzifix-Hand, als S/W-Laserkopien in Metallrahmen, dazu eine Black Box und ein Prismenobjektiv

Fotonachweis: Sofern nicht anders angegeben alle Fotos von Silvia Klara Breitwieser. VG Bild-Kunst, Bonn 2013



Silvia Klara Breitwieser, SELBST – ALS TUCH, 1976/1979, Foto-Arbeit

Gesellschaft der Freunde & Förderer des RAK

Bericht über die Matinée der Gesellschaft am 22. September 2012 im Siebengebirgsmuseum der Stadt Königswinter

Mutter Ey! So wollte sie eigentlich nie genannt werden. Dennoch kannte sie in den 1920er und 30er Jahren in Künstlerkreisen jeder als „Mutter Ey", wie die Düsseldorfer Kunsthändlerin Johanna Ey liebevoll von ihren Freunden genannt wurde. Zu diesen Freunden zählten u.a. die später berühmt gewordenen Maler Max Ernst und Otto Dix. Dass sie selbst ihre Briefe mit „Deine alte Ey" unterschrieb, ließ sich auf der Ausstellung entdecken, die während der Veranstaltung der Freunde & Förderer des RAK zu sehen war. Ausgestellt waren die Exponate, die im neuen Heft „annoRAK 3" abgebildet sind. Außer den Vitrinen-Schätzen gab es auch die seltene Gelegenheit, die Entwurfs-Plastik für das Grabmal der „Mutter Ey" von Jupp Rübsam im Original zu sehen.

Nach einführenden Worten von Daniel Schütz, dem Leiter von Archiv und Stiftung, stellte Frau Prof. Dr. Cepl-Kaufmann – Stiftungskuratorium – den Anwesenden das neue Heft „annoRAK 3" vor. Im Folgenden hielt Dr. Hans M. Schmidt – Stiftungskuratorium – einen Vortrag über das aktuelle Thema „Stiften und Fördern", der anschaulich mit geschichtlichem Hintergrund und interessanten Fakten in die wachsende Stiftungskultur in Deutschland einführte. Zugleich wies Schmidt auf die dringende Notwendigkeit von Zu-Stiftungen für das RAK hin.

Groß war die Freude bei den Förderern, die unerwartet als Jahresgabe eine großformatige Arbeit des Fotografen Walter Vogel erhielten. Der diesjährige Kunstpreisträger der Künstler der Stadt Düsseldorf würdigte so das Engagement derjenigen Mitglieder der Gesellschaft der Freunde und Förderer des RAK, die die Arbeit des Archivs mit ihrem Jahrsbeitrag finanziell unterstützen. Obwohl seine Fotografien auf dem Kunstmarkt hoch geschätzt sind, stimmte Vogel dem Vorschlag einer Jahresgabe zu Gunsten der Förderer des RAK sofort zu und stellte eine seiner besten Arbeiten in limitierter Auflage zum Selbstkostenpreis her. Zur Präsentation der Fotoarbeit war Walter Vogel eigens aus Düsseldorf nach Königswinter angereist. Das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe dankt Herrn Vogel außerordentlich für sein Engagement!

Ein weiterer Höhepunkt des Vormittages war die Lesung von Werken Theodor Fontanes und Ambrose Bierces durch das Duo des „Spoken dance squad". Kraftvoll rezitiert von Thomas Kruthmann, abstrahierte und dramatisierte Volker Wurth die Geschichten in einer klaren und sensiblen Choreographie, die das Erzählte schwebend leicht zum Erlebnis werden ließ.

Bei einem Sektempfang zum Ausklang der Veranstaltung wurde der verstorbenen Stifterin, Frau Marianne Lemmerz gedacht. Das kleine Jubiläum zum fünfjährigen Bestehen der Stiftung klang harmonisch und von frühherbstlicher Sonne begleitet aus.

Ein abschließender Dank gilt Herrn Elmar Scheuren, dem Leiter des Siebengebirgsmuseum, der für die Matinée des RAK freundlicherweise sein Museum zur Verfügung gestellt hat.

Foto Walter Vogel, Kühe am Ruhrdamm, 1965

Bestandsliste

Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe
Stand: Dezember 2012

Ackeren, Carl van
1906 Köln – 1978 Meckenheim-Merl, Bildhauer
Andernach, Roland Edmund
1897 Beuel – 1960 Neuß, Bühnenbildner, Maler
Auer, Magda Felicitas
1902 Köln – 1990 Farchant, Malerin
Batz, Eugen
1905 Velbert – 1986 Wuppertal, Maler, Fotograf
Bayrle, Alf
1900 Biberach – 1982 Rotthalmünster, Maler
Böttger, Herbert
1898 Krefeld – 1954 Büderich, Maler
Bretz, Julius
1870 Wiesbaden – 1953 Bad Honnef, Maler
Deutzmann, Willi
1897 Solingen – 1958 Solingen, Damaszierer, Maler, Graphiker
Dienz, Hermann
1891 Koblenz – 1980 Bonn, Maler
Dornbach, Hans
1885 Düsseldorf –1952 Lippstadt, Maler
Engert, Ernst Moritz
1892 Yokohama – 1986 Lich, Silhouettenschneider, Graphiker
Gilles, Barthel
1891 Rendsburg – 1977 Wees, Maler
Gottschalk, Ernst
1877 Düsseldorf – 1942 Düsseldorf, Bildhauer
Gottwald, Alfred
1893 Tarnau – 1971 Minden, Maler, Kirchenmaler
Hamm, Heinrich
1889 Goch – 1968 Trier, Bildhauer
Hecker, Peter
1884 Türnich – 1971 Scheuren/Odenthal, Maler, Entwurfszeichner f. Glasmalerei
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
Kliesing, Fritz
1891 Honnef – 1941 Bonn, Buchbindemeister

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
Lammers, Egbert
1908 Berlin – 1996 Waakirchen-Piesenkam, Maler, Entwurfszeichner f. Glasmalerei
Leykauf, Fritz
1900 Düsseldorf – 1963 Düsseldorf, Architekt
May, Heinz
1878 Düsseldorf – 1954 Düsseldorf, Maler
Marx, Elisabeth
1926 Bad Kreuznach, Malerin, Objektkünstlerin, lebt in Köln
Marx, Karl
1929 Köln – 2008 Köln, Maler
Masuhr, Dieter
1938 Rosenberg/Westpreußen, Maler, Schriftsteller, lebt in Berlin
May, Heinz
1878 Düsseldorf – 1954 Düsseldorf, Maler
Menser, Karl
1872 Köln – 1929 Zürich, Bildhauer
Paling, Richard
1901 Barmen – 1955 Wuppertal, Maler, Graphiker
Pehle, Albert
1874 Lippstadt – 1948 Düsseldorf, Bildhauer
Peters, Hermann
1886 Gelsenkirchen – 1970 Gelsenkirchen, Maler, Graphiker
Prinz-Schulte, Eugen
1902 Oestrich/Rheingau – 1981 Königswinter, Maler, Werbegrafiker
Rabasseda, Enric
1933 Barcellona, Maler, lebt in Wuppertal
Rath, Walther
1886 Hamm/Westfalen – 1935 Koblenz, Maler
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

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

Sala, Annamaria
1930 Meran, Musikerin, Konzeptkünstlerin, lebt in Bonn

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

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

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

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

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

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

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

Tilgner, Leo
1892 Gelsenkirchen – 1971 Wetter an der Ruhr, Maler, Graphiker

Weil, Manfred
1920 Köln, Maler, lebt in Meckenheim-Merl

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

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

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

Henriette Schmidt-Bonn, undatierte Tuschezeichnung. Exlibrisentwurf für ihren Bruder Wilhelm Schmidt, der als Schriftsteller den Namen Schmidtbonn führte. NL Henriette Schmidt-Bonn, RAK

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
Gertrude Cepl-Kaufmann u. Hans M. Schmidt
© Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe

Gestaltung: David Zepter
Druck: in puncto druck + medien, Bonn
Auflage: 1000

ISBN: 978-3-9813451-3-1

Bonn 2013

Titelbild:
Annamaria und Marzio Sala, Chronhomme 3
1989, Fotoarbeit, 45 x 61 cm (Ausschnitt)

Die vorliegende Publikation wurde ermöglicht
durch die Förderung der

Landeshauptstadt
Düsseldorf