3 anno RAK

annoRAK

Mitteilungen aus dem
Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe

Heft 3
Bonn 2012

Inhalt

5 Editorial

Vom Umgang mit Künstlernachlässen

10 Einleitung

12 Grußwort, Hans-Otto Runkler

14 Eröffnungsvortrag, Wolfgang Trautwein
Kunst und Künste im Archiv – das Beispiel der Berliner Akademie

Vergleichende Projektvorstellungen:

23 Dokumentieren und dezentral archivieren
Gora Jain

30 Werknachlässe archivieren und der Öffentlichkeit bekannt machen
Silvia Köhler

32 Von der Kunst aus der Mülltonne zur Dokumentationsstelle für bildende Kunst
Claus K. Netuschil

36 Ein Archiv für schriftliche Quellen der bildenden Kunst
Daniel Schütz

Von der Übernahme bis zur Nutzung:

40 Überlegungen zur Bewertung von Künstlernachlässen
Arie Nabrings

50 Rechtsfragen bei der Nutzung von Künstlerarchiven
Wolfgang Lorentz

62 Anforderungen an die Lagerung und Restaurierung von Archivgut in Künstlerarchiven
Volker Hingst

66 Museal oder Potenzial? – Das Museum als Schwellenland
Hans M. Schmidt

73 Künstlerarchive in der kunstwissenschaftlichen Forschung
Wilfried Dörstel

83 Künstlerarchive als Reichtum für die Kulturwissenschaft
Gertrude Cepl-Kaufmann

92 Veranstaltungsberichte

93 Bestandsliste des RAK

96 Impressum

Editorial

Häufig nachgefragt sind die Reden unserer informativen Vortragsveranstaltungen, die das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe jedes Jahr unter einem anderen Themenschwerpunkt veranstaltet. Anfragen aus ganz Deutschland signalisieren den großen Bedarf an Informationen, der zu diesem aktuellen Thema „Künstlernachlässe" und deren Archivierung besteht. In dem Zusammenhang verstärkt sich weiterhin die Tendenz der regionalen Archivgründungen, um die Künstlernachlässe „vor Ort" zu halten, dort wo die Künstlerinnen und Künstler gelebt und gearbeitet haben, wo ihre Wurzeln sind, aus denen sich nicht selten überregionale und internationale Aktivitäten entfalten.

Unter der Überschrift „Vom Umgang mit Künstlernachlässen", versammelte das RAK in Zusammenarbeit mit dem Archivberatungs- und Fortbildungszentrum des Landschaftsverbands Rheinland (LVR) 2011 zahlreiche Archivexperten und Kunstwissenschaftler zu einer Fachtagung im LVR-Kulturzentrum in Pulheim-Brauweiler. Archivspezifische Fragestellungen und die Vorstellung verschiedener Projekttypen standen im Vordergrund. Angesprochen waren insbesondere Archivkollegen, die immer wieder vor der Entscheidung stehen, wie sie mit angebotenen Künstlernachlässen umgehen sollen, aber auch Kulturpolitiker und Vertreter von Künstlerverbänden, die sich insgesamt zu dem Themenkomplex „Künstlernachlässe" informieren wollten. Der Erfolg der Veranstaltung spiegelte sich in der „Traumnote" (O-Ton LVR) von 1,3 wieder, die eine vom Haus aus durchgeführte Evaluation unter den Teilnehmenden ergab. Eine Ausstellung mit Exponaten aus den Beständen des RAK begleitete die Veranstaltung. Sie wurde ergänzt durch eine Vitrine der Werkstatt der Papierrestaurierung des LVR, in der häufige Schadensbilder an Dokumenten infolge von unsachgemäßer Behandlung gezeigt wurden.

Der Bundesverband Deutscher Stiftungen veranstaltete im Management- und Konferenzzentrum der Robert Bosch Stiftung in Stuttgart eine Tagung zum Thema „Künstlernachlässe", bei der das RAK zur Teilnahme eingeladen wurde. Ein Bericht in diesem Heft geht näher auf die Veranstaltung ein.

Eine besondere Gabe brachte die im Herbst 2011 angesetzte Pressevorstellung des „annoRAK 2" Heftes dem Museum Kurhaus Kleve. Angeregt durch Gespräche während der im Vorjahr in Kleve durchgeführten Vortragsveranstaltung „Künstlernachlässe – Segen oder Fluch", schenkte die Tochter des Malers Carl Schneiders aus Aachen dem Museum 11 Arbeiten Ihres Vaters für deren Niederrheinsammlung. Schneiders hatte die Landschaftsbilder in der Umgebung von Grietherort und Rees geschaffen, als er zusammen mit seiner Tochter 1951 einen Ausflug an den Niederrhein machte. Das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe, das die Schenkung vermittelte, bewahrt den biographischen Nachlass von Carl Schneiders.

2011 wurden zehn Künstlernachlässe neu ins RAK aufgenommen. Die Künstlerinnen und Künstler, denen wir sie verdanken, sollen mit ihren Biographien im Folgenden kurz charakterisiert werden. Bei der Reichhaltigkeit an interessanten Dokumenten in den Nachlässen war es nicht leicht, sich bei der Auswahl auf die hier abzubildenden Archivalien zu beschränken. Nur all zu gut könnte man das Füllhorn weiter öffnen, um sichtbar zu machen, was sich in jedem einzelnen der Künstlernachlässe an Schätzen für die Forschung befindet. Schnell wäre die Seitenzahl verdoppelt und verdreifacht. So bleibt „annoRAK" das exquisite Fenster zu all den Welten, die sich hinter den Namen und Künstlern befinden, deren Nachlässe im Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe bewahrt werden.

Jeder der neu hinzugekommenen Nachlässe weist seine Besonderheiten und Charakteristika auf, die eng mit dem Leben und Schaffen der Künstlerinnen und Künstler verbunden sind. Allen gemeinsam ist jedoch das breite Spektrum an Erkenntnisebenen, das sich in ihnen findet. Briefe, Fotos und Skizzen erzählen beispielsweise von Reisen und den Momenten, denen Künstlerinnen und Künstler besondere Aufmerksamkeit geschenkt haben. So bannt Magda Felicitas Auer mit feinnervigen Linien das Treiben iberischer Fischer am Hafen von Eulalia auf Papier (S. 26), während Egbert Lammers mit ruhiger Strichführung die Dünenlandschaft von Sylt festhält (S. 36). Wenige Jahre später war auch Heinz May auf Sylt, von dessen Anwesenheit dort jedoch kein malerischer Niederschlag überliefert ist. Stattdessen findet sich in seinem Nachlass eine Fotografie, die May in den Dünen Porträt malend zeigt (S. 65).

Egbert Lammers (S. 94) zählt zu den bedeutenden Glasmalern Deutschlands, dessen Werke viele Kirchen und öffentliche Bauten schmücken. Neben seiner Ausbildung zum Maler absolvierte Lammers ein Philosophie- und Kunstgeschichtsstudium, das er 1931 bei Paul Clemen in Bonn mit der Promotion abschloss. Egbert Lammers schuf u.a. die Fenster für das Landtagsgebäude in Düsseldorf und der Synagoge in der Kölner Neustadt.

Die aus Köln stammende Malerin M. F. Auer studierte in München an der Akademie und der privaten Kunstschule von Hans Hofmann. Weitere Studien führten sie nach Berlin zu Arthur Segal und 1931 nach Paris. 1932 hatte sie ihre erste Einzelausstellung in der Kölner Galerie Dr. Becker. Als Mitglied des Deutschen Künstlerbundes trat M. F. Auer nach 1950 vornehmlich mit gegenstandslosen Arbeiten in Erscheinung. Ebenfalls in Köln gebürtig ist der Maler und Zeichner Heinz Kroh. Nach Studien an der Düsseldorfer Akademie und in München wird Kroh mit seinen „Drei Minutenskizzen" zum unermüdlichen Schilderer des Kölner Lebens.

v.l.n.r.: Jean Paul Schmitz, unbekannt, unbekannt, Johanna Ey. Fotograf unbekannt. NL Jean Paul Schmitz, RAK

Zwei seiner rasch festgehaltenen Straßenszenen sind hier abgebildet (S. 33 u. S. 61).

Ganz im Gegensatz zu den spontanen Skizzen von Heinz Kroh stehen die sorgfältig komponierten Bilder des Malers Herbert Böttger. Geboren 1898, besucht er nach anfänglichen Kunststudien in Krefeld ab 1918 die Kunstakademie in Düsseldorf. Dort war Böttger Mitglied der „Rheinischen Sezession" und der „Rheingruppe". Eine hier abgebildete Fotografie zeigt ihn im Atelier bei der Arbeit (S. 67). Gleichsam dem Maler über die Schulter blickend sehen wir ihn, wie er aus den vor sich aufgebauten Gegenständen und Früchten ein eigenes Stillleben formt.

Ein memento mori ganz eigener Art ist das Atelierfoto aus dem Nachlass der Bildhauerin **Gertrud Kortenbach**. Es zeigt die Künstlerin mit einem unvollendeten Selbstporträt, das sich nach ihrem frühen Tod noch im Atelier befand (S. 84). Sinnbildlich für ihr im Werden begriffenes Oeuvre hinterlässt uns die Bildhauerin ihr eigenes Antlitz. Ein Werk von starker Ausdruckskraft das der Vollendung harrt. Mit nur 36 Jahren erlag die ehemalige Meisterschülerin von Ewald Mataré einem tragischen Unfall. Zwei weitere Werke der Bildhauerin geben uns Einblicke in das Schaffen der Künstlerin, wie sie gegensätzlicher nicht sein könnten. Eine Pferdeskulptur aus Holz voller innerer Harmonie und Schönheit, aus der ihre tiefe Beziehung zu Pferden und Tieren spricht (S. 85). Als passionierte Reiterin war Gertrud Kortenbach mit den Bewegungsabläufen der Pferde bestens vertraut. Dagegen spricht ihr skizzenhaftes Tusche-Selbstporträt eine andere Sprache (S. 72). Aufgewühlt und bestimmt von innerer Zerrissenheit schaut uns die Künstlerin direkt an. Es stammt aus der Serie ihrer „Angstbilder", die in ungeahnte Tiefen ihrer Seele blicken lassen.

Die Künstler Curt Lahs, Jean Paul Schmitz, Heinz May und Ernst Gottschalk verbindet alle die Zugehörigkeit zu der 1919 in Düsseldorf gegründeten Künstlervereinigung „Das Junge Rheinland". Außerdem gehörten sie zum sog. „Mutter Ey" Kreis, dem Freundeskreis um die Düsseldorfer Kunsthändlerin Johanna Ey. Die Beziehungen untereinander waren seit der Gründung der Künstlervereinigung stets eng, so dass 1921 deren Geschäftsstelle in die Galerie von Johanna Ey verlegt wurde.

Der Maler **Heinz May** zählt zu den Gründungsmitgliedern der Künstlervereinigung. 1878 in Düsseldorf geboren und dort an der Kunstakademie ausgebildet, gehört er zu der ersten Generation rheinischer Expressionisten, die schon vor dem Ersten Weltkrieg auf Ausstellungen vertreten waren. Bereits 1923 verlässt May mit seinen Freunden (S. 13) Ernst Gottschalk, Jupp Rübsam und Walter Ophey die Künstlervereinigung „Das Junge Rheinland", um mit anderen Kollegen um Adolf Uzarski die „Rheingruppe" zu gründen. 1932/33 war May Vorsitzender der „Rheinischen Sezession". 1933 mit Ausstellungsverbot belegt, lebte er zurückgezogen in seinem Atelier, das 1943 bei einem Bombenangriff auf Düsseldorf völlig zerstört wurde.

Das Schaffen des Bildhauers **Ernst Gottschalk** (S. 88) tritt uns anschaulich durch seine beiden weiblichen Figuren entgegen, die noch heute den Eingang des Museums Kunstpalast in Düsseldorf flankieren (S. 75). 1925 für die große Ausstellung der „Gesolei" (Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen) geschaffen, wurden die Bronzeplastiken nach 1933 demontiert und entgingen – im Gegensatz zu seiner Heine-Büste und einer Christophorusfigur – nur knapp der Einschmelzung. Wie May gehörte Gottschalk ebenfalls der „Rheinischen Sezession" an.

Curt Lahs ereilte dasselbe Schicksal wie Heinz May und vieler anderen Künstler und Künstlerinnen, deren schriftliche Unterlagen und künstlerisches Werk ein Opfer der Bomben wurden. So ist das hier abgebildete Selbstporträt von Lahs aus dem Jahr 1936 eines seiner seltenen Frühwerke (S. 83). Er zeichnete es seinem Kollegen Jean Paul Schmitz in sein Skizzenbuch, kurz bevor dieser für längere Zeit nach Italien und Griechenland ging um der politischen Lage in Deutschland zu entfliehen. Lahs war bereits 1933 aus Deutschland nach Frankreich gegangen, nachdem er zuvor seine Professur an der staatlichen Kunstschule in Berlin verloren hatte und zwei Monate in Haft war. Weitere Stationen seiner Odyssee waren Italien und Jugoslawien. Lahs kehrte 1942 nach Berlin zurück, wo im folgenden Jahr sein bisher geschaffenes Oeuvre verbrannte.

1899 in Wesseling bei Köln geboren, besuchte **Jean Paul Schmitz** zunächst die

private Kunstschule von Moritz Heymann in München. 1923 wechselte er auf die Kunstakademie nach Düsseldorf, wo er bald Meisterschüler von Heinrich Nauen wurde. Ebenfalls Mitglied der Künstlervereinigung „Das Junge Rheinland" und der „Rheingruppe", gehörte Schmitz zum engen Freundeskreis um Johanna Ey (S. 6).

Das Titelbild von „annoRAK 3" zeigt eine plastische Darstellung von Johanna Ey, die Jupp Rübsam von der legendären Kunsthändlerin geschaffen hat. Ruhig thronend mit spanischem Kamm im Haar. So sah sich Mutter Ey am liebsten – nicht nur zu Karneval, bei dem sie 1928 mit Fächer, Mantilla und spanischem Kamm auf dem Künstlerball zu sehen war. Es erinnerte sie an ihre Spanienreise 1927, bei der sie zusammen mit Jean Paul Schmitz, Gert Wollheim – er traf in Paris auf die Reisenden – und dem Pianisten Willy Werth den Maler und Schriftsteller Jacobo Sureda auf Mallorca besuchte. „Oh wie schön war es damals schon in den alten Jahren für mich. Ich war glücklich bei meinen jungen lieben Freunden, die mich Alte doch alle so sehr verehrten", schrieb Johanna Ey 1938 an Jean Paul Schmitz nach Italien, den sie freundschaftlich „mein lieber Krause" nannte (S. 45 ff.). Beide hatten am 4. März Geburtstag, so dass sich nach dem Umzug von Schmitz von Düsseldorf nach Berlin ein kontinuierlicher Briefwechsel entwickelte. Die Spanienerinnerungen, die Johanna Ey 1938 in ihrem Brief an Jean Paul Schmitz niederschrieb, sind hier als Faksimile abgedruckt.
Kurz vor ihrem Tod 1947 beauftragte Johanna Ey noch ihren Freund, den Bildhauer Jupp Rübsam, ein Grabmal für sie zu schaffen. Leider kam der Entwurf als Grabmonument für „Mutter Ey" nie zur Ausführung, so dass der Gipsbozzetto als Nachlass von Jupp Rübsam in das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe kam. Unser Titelbild zeigt eine zeitgenössische Fotografie des Entwurfs.

Der Maler und Fotograf **Eugen Batz** kam erst spät zur Künstlervereinigung „Das Junge Rheinland", an deren letzter Ausstellung im Jahr 1932 er mit Werken vertreten war. In Velbert bei Wuppertal geboren, führte ihn sein Weg über die Kunstgewerbeschule Elberfeld zunächst an das Staatliche Bauhaus nach Dessau, wo er von 1929 bis 1931 u.a. Schüler von Albers, Kandinsky, Klee und des Fotografen Walter Peterhans war. 1931 folgte Batz Paul Klee an die Akademie nach Düsseldorf, dessen Meisterschüler er wurde. 1949 schloss er sich der „Neuen Rheinischen Sezession" an. Mit der Fotografie war Batz sein Leben lang eng verbunden. Wir zeigen zwei ausgesuchte Fotoarbeiten aus seinem Nachlass (S. 9 u. S. 54), den das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe im Jahr 2011 erhalten hat.

Der Druck des vorliegenden Heftes „annoRAK 3" wurde wesentlich ermöglicht durch die finanzielle Unterstützung der Stiftung Kunst, Kultur und Soziales der Sparda-Bank West. Bei ihrem Engagement für Kunst und Kultur ist es der Sparda-Bank West ein großes Anliegen, die Künstler und Projekte zu unterstützen, die wie die Bank selbst ihre Wurzeln in der Region haben. So erwarb sie 2006 ein umfangreiches Konvolut von Ölgemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Fotografien des Wuppertaler Künstlers Eugen Batz. Es freut mich daher sehr, dass die Sparda-Bank West über ihre Stiftung das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe durch ihre Zuwendung fördert.

Bonn 2012
Daniel Schütz, Leiter des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe

Rechts: Eugen Batz, Sonnenblume, Fotoarbeit 1930.
NL Eugen Batz, RAK

Vom Umgang mit Künstlernachlässen

Eine Veranstaltung des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe (RAK) in Zusammenarbeit mit dem Archivberatungs- und Fortbildungszentrum des Landschaftsverbands Rheinland (LVR)

Einleitung

Es ist schon längst Binsenweisheit, dass Begriffe, Wörter, Ansichten, Institutionen und und und… viel mit Konstruktion, aber wenig mit Wahrheit zu tun haben, und so heißt es, sich der Bedingungen des eigenen Tuns und der pragmatischen Geltung immer neu zu vergewissern. Dies gilt umso mehr, wenn wir es mit einem aktuellen und lebhaft bewegten Phänomen wie Künstlerarchiven zu tun haben. Sie sind seit wenigen Jahren in einer Vielfalt entstanden, die ahnen lässt, dass sich dahinter kaum Eindeutiges finden wird.

Angeregt durch bisherige Veranstaltungen, hat das RAK gerne den Vorschlag des Archivberatungs- und Fortbildungszentrums des LVR aufgegriffen, ein Vortragsprogramm zusammen zu stellen, das einerseits die bisherigen Teilhaber des Diskurses für einen fachspezifischen Austausch der Erfahrungen zusammenführt, zugleich aber auch geeignet ist, Erkenntnisse und Informationen in eine Anwendungsebene zu vermitteln.

Der 15. September 2011 bescherte dem ehrwürdigen „Kaisersaal" des LVR-Kulturzentrums Abtei Brauweiler ein gut gefülltes Haus. Die schon Tradition gewordene, begleitende kleine Ausstellung mit Schätzen aus dem RAK – darunter eine Vitrine mit Exponaten, die in der Restaurierungswerkstatt des LVR behandelt worden waren – vermittelte den Teilnehmern einen Einblick in die Sammlungsbestände des Archivs.

Für die Moderation wurde Tobias Wall, Karin Abt-Straubinger Stiftung für Kunst und Kultur, Stuttgart, gewonnen. Mit ihm und über ihn ist das RAK in die Initiative des Bundesverband Deutscher Stiftungen zum Thema

Künstlernachlässe eingebunden (vgl. dazu den Bericht in diesem Band).
Mit dem Eröffnungsvortrag holte das RAK eine der herausragenden Institutionen zum Thema ins Rheinland: Wolfgang Trautwein, Direktor des Archivs der Akademie der Künste, Berlin, vertritt nicht nur eines der renommiertesten Kulturarchive der Bundesrepublik, sondern steht mit einem interdisziplinär angelegten Bestand für eine lange Tradition.
Ein erster Komplex von Redebeiträgen galt dem Vergleich: Gora Jain stellte das „Dokumentieren und dezentral archivieren" in den Fokus ihres Berichts über das Hamburger „Forum für Künstlernachlässe". Silvia Köhler referierte den Schwerpunkt der „Nachlassstiftung für Mannheimer Künstler" unter dem Aspekt „Werknachlässe archivieren und der Öffentlichkeit bekannt machen". Mit dem provokativen Titel „Von der Kunst aus der Mülltonne zur Dokumentationsstelle für bildende Kunst" umriss Claus K. Netuschil die erfolgreiche Rettungsarbeit in Darmstadt. Daniel Schütz beendete den Reigen der Präsentation unterschiedlicher Sammlungs- und Bearbeitungsideen mit einem Einblick in das von ihm begründete und geleitete RAK als „Ein Archiv für schriftliche Quellen der bildenden Kunst" in Bonn.
Der Nachmittag löste das additiv angeordnete Vorstellungsprogramm des Morgens mit einer auf die Bearbeitungsstufen und die Nutzung hin angelegte Folge von Vorträgen ab.
Arie Nabrings, Leiter des LVR-Archivberatungs- und Fortbildungszentrums, machte seine „Überlegungen zur Bewertung von Künstlernachlässen" öffentlich. Sie dienen letztlich der Ausdifferenzierung von Kassationskriterien. Nicht minder entscheidend können „Rechtsfragen bei Nutzung von Künstlerarchiven" sein, wie Wolfgang Lorentz, Autor einer einschlägigen Publikation zu diesem Thema, als Jurist deutlich machte. Dass es nicht nur um die Aufnahme in ein Archiv, sondern um den sachgemäßen Umgang mit Archivgut geht, stellte der Leiter der Restaurierungswerkstatt des LVR, Volker Hingst unter dem Vortragstitel „Anforderungen an die Lagerung und Restaurierung von Archivgut in Künstlernachlässen" dar. Wer hier ein knochentrockenes Thema befürchtet hatte, wurde von der Fülle der bildmächtigen Beispiele, die gezeigt wurden, widerlegt!
Drei abschließende Vorträge widmeten sich der Sensibilisierung für das, was Künstlernachlässe über die bloße Aufbewahrung als Herausforderung bieten: „Museal oder Potenzial", fragte Hans M. Schmidt als bewährter Kunsthistoriker und Museumsmann und ließ die Chancen, die Künstlernachlässe auch in Museen haben, Revue passieren. „Künstlerarchive in der kunstwissenschaftlichen Forschung" sind ihrer Aktivierung schon ordentlich näher gekommen, das erschloss sich im theoretisch und methodisch fundierten Beitrag des ehemaligen Leiters des Zentralarchivs des internationalen Kunsthandels (ZADIK), Wilfried Dörstel, heute Lehrbeauftragter an der Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Dass „Künstlerarchive als Reichtum für die Kulturwissenschaft" zunehmend anerkannt werden, ließ Gertrude Cepl-Kaufmann, Vorsitzende des „Arbeitskreises zur interdisziplinären Erforschung der Moderne im Rheinland" und Leiterin des entsprechenden Institutes an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf erkennen. Ein Rundgang unter der Führung von Pia Gamon durch das auf dem Gelände des LVR errichteten Archivs der Stiftung Kunstfonds beendete die Veranstaltung.
Das Fazit des lebhaften Tags mit viel Information und konstruktiven Gesprächen: Gerade im „lateralen Denken", einem methodischen Querdenken zwischen den Disziplinen, im unorthodoxen Zusammenspiel der Institutionen lässt sich ein Konzept und eine Antwort auf die praktischen und theoretischen Herausforderungen, unter denen Künstlerarchive gesehen werden müssen, finden. Eine spannende und vielfältige Aufgabe für alle, die sich in das Feld begeben und auf ihm bewegen!
Die folgenden Beiträge vermitteln die Ergebnisse der Tagung.

Grußwort

Hans-Otto Runkler, Vorsitzender des Kulturausschusses der Landschaftsversammlung Rheinland

Sehr geehrte Damen und Herren,

Künstlerinnen und Künstler sind produktive Zeitgenossen: Sie schaffen in ihrem jeweiligen Betätigungsfeld Werke für die Gegenwart und die Zukunft. Ob im Bereich der Malerei oder der Skulptur, der Schriftstellerei oder der Tonkunst, der Architektur oder der Choreografie – kreative Menschen bereichern unser Leben mit ihren Ideen und Kunstwerken. Aus den Ateliers treten die künstlerischen Produkte auf ihren Weg in die Öffentlichkeit, in die Theater, in die Buchhandlungen, in Galerien und Museen. Hier werden sie von Experten, von der Kollegenschaft und dem allgemeinen Publikum „bewertet" und nicht selten „verwertet".

Neben diesen Kunstwerken „produzieren" Künstlerinnen und Künstler aber auch anderes Material, das uns zunächst viel banaler vorkommt, nämlich Alltagsdokumente. Wie bei „normal Sterblichen" sammelt sich auch im Künstlerhaushalt vieles an Material an, das vom täglichen Leben zeugt: Urlaubsfotos, Schulzeugnisse oder Versicherungspolicen. Hier erhebt sich für Viele die Frage, ob es sinnvoll sein kann, Bergen von „Zufallsprodukten" einen Wert beizumessen, nur weil sie einer bekannten Künstlerpersönlichkeit gehörten. Andererseits haben wir erst kürzlich erlebt, dass Beethovens Einkaufszettel in einem Kölner Auktionshaus versteigert worden ist.

Und wenn man entdeckt, dass sich in manch alltäglichem „Papierkram" auch Schriftwechsel mit Verlegern und Ausstellungshäusern, Notizen über Verkaufsverhandlungen und die Übertragung von Verwertungsrechten befinden, wenn man darin den regen Austausch mit Kollegen und Kritikern nachlesen kann, Rezensionen der Werke oder Originalfotografien von ihnen findet, dann vermuten wir zu Recht, dass diese Materialien über das künstlerische Schaffen viel zu sagen haben.
Diese vermeintlich „sekundären" Dokumente, die das Schaffen der Künstlerinnen und Künstler begleiten, sollten ebenso gut „wie die Kunstwerke selbst" aufbewahrt und erschlossen werden. Die Alltagsdokumente sind – richtig erkannt und gedeutet – in der Lage, wertvolle, ja vielleicht unverzichtbare Informationen zu den Schaffenden und ihren Werken beizutragen. Durch sie erfahren wir von dem Kontext des Schaffensprozesses, sie bilden vielleicht die einzige Quelle, der wir Hinweise zur Datierung entnehmen können. Möglicherweise tragen diese Dokumente auch zur Klärung von Echtheitsfragen bei.

Meine verehrte Damen und Herren, Sie haben sich zur fachlichen Erörterung solcher Künstlernachlässe im LVR-Kulturzentrum Abtei Brauweiler zusammengefunden. Dazu begrüße ich sie sehr herzlich im Namen des Landschaftsverbandes Rheinland. Das reichhaltige Programm sieht vor, dass nach einem Einführungsvortrag durch Dr. Wolfgang Trautwein verschiedene deutsche Künstlerarchive ihre Tätigkeiten und Wirkungsweisen vorstellen. Danach kommen die archivtypischen Arbeitsschritte zur Sprache: Von der materiellen Sicherung der Nachlassbestände über die Erschließung, bis hin zur Auswertung und Nutzung der Dokumente, also zur „Konfrontation" mit den Kunstwerken selbst.

Der LVR begrüßt im Rahmen seiner Kernkompetenz für regionale Kultur alle Initiativen, die den Blick auf dieses nur scheinbar banale Material lenken und somit die zahlreichen Chancen erkennen, die in diesen Dokumenten liegen. Der LVR hat daher gern – gemeinsam mit dem Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe – die Möglichkeit ergriffen, diese Tagung zu organisieren. Ihre Hauptaufgabe wird es sein, das Bewusstsein für das genannte Material zu

wecken, aber auch den „Akteuren der Problembewältigung" neue Impulse zu bieten.

Auf vielfältige Weise ist der LVR im Bereich des rheinischen Kulturgutes tätig, durch Beratung und Förderung, aber auch durch die eigenen Museen. Nicht zuletzt nimmt sich das LVR-Archivberatungs- und Fortbildungszentrum der Archiv- und Nachlassbestände an und beteiligt sich aktiv an der Sicherung und Erschließung dieses Materials.

Zudem hat sich gerade in Brauweiler, nur wenige Schritte von hier durch den Abteipark, das „Archiv für Künstlernachlässe der Stiftung Kunstfonds" niedergelassen. Es bietet die Möglichkeit, Zeugnisse der jüngeren Kunst zu sichern und der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Vonseiten der Kunst, aber auch vonseiten der Schriftgutdokumentation fügt sich diese Tagung exzellent in die LVR-Kulturpolitik ein. Und das LVR-Kulturzentrum Abtei Brauweiler ist allemal ein guter Ort für einen Diskurs dieser Art.

Ich wünsche Ihrer Tagung, dass sie Initiative ergreift zur besseren Bewertung und Erschließung der Künstlernachlässe in der Fachwelt und zur Stärkung des allgemeinen Bewusstseins – auch für die so genannten „sekundären" Materialien – beiträgt.
Für heute wünsche ich Ihnen viele gute Gespräche, Anregungen für ihre Arbeit und einen schönen Tag. Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

Im Atelier von Heinz May, 1926. Links Bernhardine und Walter Ophey, Jupp Rübsam (im Rahmen), hinten rechts Charlotte und Ernst Gottschalk, vorne rechts Ethie und Heinz May. Fotograf unbekannt. NL Ernst Gottschalk, RAK

Kunst und Künste im Archiv – das Beispiel der Berliner Akademie

Wolfgang Trautwein, Akademie der Künste, Berlin

Meine Damen und Herren,

nicht dass Sie sich an der Akademie der Künste ein Beispiel nehmen sollten! Vielmehr möchte ich beispielhaft ausführen, welche Entscheidungen dem Aufbau unseres Archivs zugrunde lagen; dabei wird deutlich – und das könnte für Sie interessant sein – dass es auch andere Möglichkeiten gegeben hätte. Um es mit den Worten unseres mit über 200 Nutzern jährlich meistfrequentierten Bestandsbildners, Bert Brecht, zu sagen: „Es geht auch anders, aber so geht es auch."

Als nach dem zweiten Weltkrieg, nach Auflösung der 1696 gegründeten Preußischen Akademie der Künste, zwei Akademien der Künste in Ost- und Westberlin 1950 bzw. 1954 neu gegründet wurden, richteten sie erstmals personenbezogene und das hieß damals Nachlaß-Archive ein und zwar in allen Kunstsparten. Mit diesem umfassenden Ansatz lagen sie nicht im Trend der Zeit. Der zielte auf eine Spezialisierung in Spartenarchive und somit eine Separierung der einzelnen Künste voneinander. 1955 wurde in Marbach aus dem Schillerverein das Deutsche Literaturarchiv, 1964 gründete das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg das deutsche Kunstarchiv (für bildende Kunst), an gattungspezifischen Museen wurden entsprechend gattungsspezifische Archive eingerichtet, etwa im Deutschen Theatermuseum in München, am Frankfurter Architekturarchiv oder in den Filmmuseen in Berlin und Frankfurt.

Das spartenübergreifende Archiv, wie es in der Akademie sukzessiv entstand, ähnelt im Ansatz eher den klassischen Handschriftenabteilungen der großen Bibliotheken, die seit der Antike Manuskripte aus Philosophie, allen Künsten und Wissenschaften versammelten. Personalarchive mit möglichst dem gesamten relevanten Material zu einer bedeutenden Persönlichkeit entstanden, als Kinder der Geistesgeschichte, ja erst im späten neunzehnten Jahrhundert. Allen voran und vorbildhaft in Weimar das 1885 gegründete Goethe-Archiv. Seine Geschichte bis zum heutigen Goethe-Schiller-Archiv zeigt anschaulich, dass eine Spartentrennung willkürliche Grenzen setzt, will man kulturelle Entwicklungen erfassen. Zu Goethe und Schiller hatten sich schon früh zeitgenössische Maler und Musikerbestände, etwa der von Zelter, gesellt. Die zweite Blüte Weimars stärkte mit dem Nachlaß von Franz Liszt den Kontext der Musik und mit Nietzsche kam auch die Philosophie hinzu.

So ist die Frage, was man aus dem Sammelfokus von vornherein ausschließt, eine grundlegende, die Beschränkung auf eine Kunstform ist keinesfalls selbstverständlich. Der multidisziplinäre Ansatz im Archiv der Akademie der Künste beruht auf deren Grundidee, Kunst als Gesamtheit und Dialog der einzelnen Künste zu verstehen. „Zusammenkommen, um von den Künsten zu räsonieren", heißt es in einem Grundsatztext des Akademiedirektors Daniel Chodowiecki aus dem Jahr 1783. Neben einer Ausbildungseinrichtung – diese Funktion gab sie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts an die Berliner Kunsthochschulen ab – war und ist die Akademie insbesondere eine Mitgliedersozietät bedeutender Künstler, die sich in Sektionen gliedert. Spiegelbildlich zu den Mitgliedersektionen Bildende Kunst, Baukunst, Musik, Literatur, Darstellende Kunst sowie Film- und Medienkunst verfügt das Akademiearchiv über sechs entsprechende Archivabteilungen. Das Baukunstarchiv betreut u. a. Bruno Taut und Hans Scharoun, das der Bildenden Kunst George Grosz, Käthe Kollwitz oder John Heartfield, die Musik Eisler, Dessau, Bernd Alois Zimmermann, die Literatur Brecht, Benjamin, Grass, Heiner Müller, Christa Wolf, Walter Kempowski, die Darstellende Kunst eine breite

Palette vom Tanz (Wigman, Palucca, Kresnik), über Musik und Sprechtheater Theater (Kortner, Felsenstein, Tabori, Schleef), Theaterkritik bis zum Kabarett. Namhafte Filmbestände stammen von Helmut Käutner, Konrad Wolf, Johannes Heesters oder Hanna Schygulla. Hinzu kommen das Historische Archiv mit den Akten der Institution seit Gründung der Preußischen Akademie der Künste 1696 – ein Querschnitt durch 250 Jahre deutsche Kunstgeschichte –, außerdem die ins 18. Jahrhundert zurückreichende Kunstsammlung (mit Plakat- und Fotosammlung) sowie eine alle Sparten abdeckende Bibliothek mit 560.000 Bestandseinheiten. Insgesamt arbeiten wir mit 80 Planstellen.

Damit keine Mißverständnisse aufkommen; wir sprechen von einem spartenübergreifenden Archiv oder von einem multidisziplinären Ansatz, nicht von einem interdisziplinären. Nach dem Provenienzprinzip bleiben alle Archivalien aus einer Hand im jeweiligen Einzelarchiv beisammen. Dieses Einzelarchiv ist wiederum einer Archivabteilung zugeordnet, wobei wir uns am überwiegenden Material orientieren. Einar Schleefs Archiv z. B. gehört aufgrund des Übergewichts der Regie- und Bühnenbildarbeiten in die Archivabteilung Darstellende Kunst, auch wenn es umfangreiche literarische Texte und fotografische Bestände enthält. Bei der Erschließung wird dabei der Sachverstand der Literaturabteilung und der Fotosammlung hinzugezogen.

1. Sammelschwerpunkte

Als 1993 mit den beiden Akademien auch deren Archive zusammengeführt wurden, formulierten wir erstmals Sammelschwerpunkte – nicht als Wunschziele a priori, sondern als Bestandsaufnahme. Die Schwerpunkte bezogen sich, dem umfassenden Ansatz gemäß, spartenübergreifend insbesondere auf kulturelle Zusammenhänge. Es waren: die Geschichte der Akademie seit 1696, die Akademie-Mitglieder (seit 1900), Berlin als kulturelles Zentrum in Deutschland seit Ende des 19. Jahrhunderts, das Exil während des Nationalsozialismus und die Kunst und Kultur der DDR. Dabei hatte sich aus dem in beiden Akademien als erstem gesetzten Schwerpunkt Exil die hauptstädtische Kultur seit 1900 gewissermaßen als Vorgeschichte der Vertriebenen ergeben.

Wenn man generell davon ausgeht, dass eine Entgrenzung und Vermischung der Kunstgattungen das 20. Jahrhundert charakterisiert, ist der spartenübergreifende Ansatz für den zugrundeliegenden Zeitraum ab 1900 adäquat. Schauen Sie sich die jüngere bildende Kunst an, die in Film bzw. Video und ins Performative übergreift. Aber auch bei Schauspielern ist die Verbindung von Film und Theater nahezu zwangsläufig. Der Kunstform des Kabaretts wiederum ist nur durch die Verbindung der Sparten Literatur, Darstellende Kunst und Musik beizukommen. Ähnliches gilt für die Oper.

Schwerpunktbildungen sind sinnvoll, so lange sie nicht neue Entwicklungen verhindern. In der Akademie kamen aufgrund besonderer Erwerbungsmöglichkeiten zu den bereits genannten zwei weitere – ebenfalls gattungsübergreifende – Schwerpunkte hinzu. Ein spezieller ist der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933 – 1941 mit allen seinen Unterorganisationen und Mitwirkenden. Diese Selbsthilfeorganisation der aus den Kultureinrichtungen entlassenen deutsch-jüdischen Künstler war im Bereich des Theaters, der Oper, der Konzerte, Lesungen, Ausstellungen u. a. tätig. Der andere neue Schwerpunkt ist formaler gefasst und ergab sich aus der Archivübernahme der DDR-Berufsverbände von Musik, Literatur, Darstellender Kunst und bildender Kunst: es sind Archive von Künstlervereinigungen und -verbänden. Dazu zählen u. a. auch der 1841 gegründete Verein Berliner Künstler, die Berliner Sezession, der erwähnte Jüdische Kulturbund, der Freie deutsche Kulturbund im Londoner Exil, der Deutsche Künstlerbund, der Berufs-

verband bildender Künstler BBK, der PEN (Ost und West) und nicht zuletzt auch die Akademie selbst.

2. Archiv – Sammlung

Ich möchte nun unsere Grundsatzüberlegungen bzw. -entscheidungen nicht chronologisch, sondern durch einige systematische Stichpunkte darlegen. Nach der Begrenzung des Sammelumfangs und der Schwerpunktbildung drittens unter dem Begriffspaar Archiv – Sammlung.

Wir verstehen uns, so weit es sich um Schriftgut handelt, als Archiv. Nach dem Provenienzprinzip wird die Gesamtheit der überlieferten Materialien, die aus einer Hand stammen, im jeweiligen Einzelarchiv zusammengefaßt; eine Reduktion des Materials erfolgt nur nach besonderen Kassationsregeln. Die Auswahlkriterien, welche Personal-Gesamtarchive wir jeweils übernehmen, sind die Qualität des Künstlers (wobei wir eine Akademiemitgliedschaft von vornherein als Qualitätsmaßstab zugrundelegen – ohne dass dieses aber ein ausschließendes Kriterium wäre), sodann die archivarische Qualität (unbedeutendere Künstler können z. B. beeindruckende Korrespondenzen geführt haben) und bisweilen auch exemplarische Überlegungen. Schließlich, nicht allein entscheidend, aber befördernd, die Zugehörigkeit zu einem der Sammelschwerpunkte. Dort bemühen wir uns, das Beziehungsnetz zwischen den Künstlern zu verfeinern.

3. Sammlung

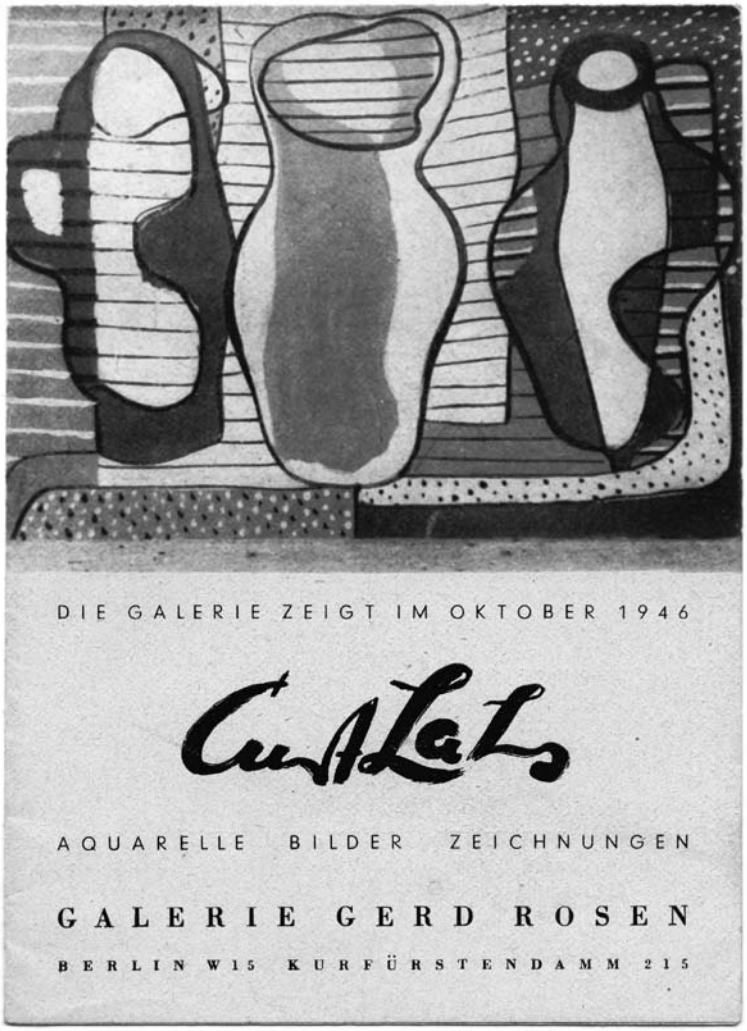
Im Unterschied zum einzelnen Archiv, das jeweils auf die Gesamtheit der relevanten Dokumente ausgerichtet ist, wählen wir in unseren Sammlungen gezielt Einzelstücke aus. Das geschieht in der Kunstsammlung und der ihr angeschlossenen Sammlung künstlerischer Fotografie, unserer Kalligraphie-Sammlung oder der musealen Sammlung besonderer Artefakte. Vor diesem Hintergrund haben wir z. B. im Jahr 1995 die organisatorische Einheit, in der die DDR-Akademie das Archiv Bildende Kunst und die Kunstsammlung zusammengetragen wurden, aufgelöst. Archive bildender Künstler übernehmen wir als Einheit, bildkünstlerische Gesamtnachlässe betreuen wir nur in absoluten Ausnahmefällen, z. B. bei John Heartfield. Denn normalerweise befinden sich in bildkünstlerischen Werknachlässen nur noch die Werke, die zu Lebzeiten nicht verkauft wurden. Neben dem Platz- bedeutet dies also auch ein Qualitätsproblem.

Ein zweite Art von Sammlung sind Bestände, die nach dem Tod eines Archiv- Bestandsbildners aus anderen Quellen zusammengetragen wurden. Es handelt sich dann, in Unterscheidung von der archivarischen Provenienz, um eine Sammlung zum Archiv. Insgesamt betreuen wir derzeit ca. 1200 Einzelbestände – Archive und Sammlungen – mit ca. 12.000 laufenden Regalmetern weitestgehend unikaler Materialien, darunter etwa 2 Millionen Fotos, außerdem 80.000 großformatige Blätter (Theatergrafik und Architekturpläne) sowie in der Kunstsammlung 65.000 Arbeiten auf Papier und etwa 40.000 Plakate.

4. Neue digitale Medien

Will man der jüngeren Entwicklung der Künste gerecht werden, ist die Einbeziehung neuer Medien und der Digitalisate zwangsläufig. Das begann mit dem Video, zeigt sich beim Schreibcomputer des Autors, noch massiver bei den computergestützten Entwurfsprogrammen der Architekten, bei den langfristig nur digital vorzuhaltenden Aufzeichnungen von Theater, Tanz oder Performances und beim inzwischen alle Bereiche betreffenden E-mail-Verkehr. Im Rahmen einer umfassenden Betriebsevaluation durch das Bundesverwaltungsamt konnten wir vor sechs Jahren einen neuen Arbeitsbereich „Medienservice und Medienarchiv" einrichten, der unsere Digitalisate verwaltet. Um

Ausstellungskatalog der Berliner Galerie Rosen von 1946. Gegründet wurde die Galerie für moderne Kunst 1945 von Gerd Rosen, Max Leon Flemming und Heinz Trökes. NL Curt Lahs, RAK



uns an den Umgang mit den neuen Medien anzunähern, betreiben wir verschiedene Pilotprojekte. So haben wir die verstreuten Gesamtbestände von Walter Benjamin für Editionszwecke digitalisiert und sind dabei, das bühnenbildnerische Gesamtwerk von Einar Schleef mit Findbuch ins Netz zu stellen.

Neben diesen einfachen digitalen Übungen wurde das künstlerische Internet-Publikationsforum von Reinhard Döhl, das sich zwischen Literatur, Literaturwissenschaft und bildender Kunst bewegt, übernommen und weiter betrieben. Dabei waren wir massiv mit den Fragen des Urheberrechts im Netz konfrontiert. Mit der Übernahme des Archivs zur Videokunst von Wulf Herzogenrath setzen wir uns neben der Digitalisierung z. T. geschädigter Videobänder erneut (und massiv) mit Rechtefragen und mit dem Phänomen des fehlenden Unikats auseinander, wobei letzteres konstruktiv zu Kooperationen mit anderen vergleichbaren Einrichtungen führen sollte. Beim Digitalen Atlas Tanz, der den Kanon der Tanzmoderne ins Internet stellen will, befassen wir uns mit exemplarischer

Bildungsvermittlung im Internet und neben den technischen quälen uns auch hier besonders wieder die juristischen Fragen. Der Urheberrechtsschutz, für eine Künstlersozietät wie die Akademie per se ein hohes Gut, bildet bei allen digitalen Veröffentlichungen jüngerer Materialien eine hohe Hürde. Hier haben wir uns gegen eine Justitiarstelle entschieden, sondern holen von verschiedenen Fachanwälten Rat.

5. Benutzerbetreuung oder Archivierung

Wenn man nach der Wende ein großes Archiv – damals betreuten wir sechs, heute ca. zwölf Regalkilometer Unikate – aus sechzehn verschiedenen Standorten zusammengeführt hat, weiß man von Raumbedarf und Umzügen ein Lied zu singen. Hierauf sei nicht weiter eingegangen. Aber ich möchte auf die Notwendigkeit verweisen, ab einer gewissen kritischen Masse die Erschließung von der Benutzung personell und räumlich in einem eigenen Benutzerbereich zu trennen. Diese Grundlage eines professionellen Archivbetriebs haben wir sukzessiv durchgesetzt und warten in den letzten Bereichen nur noch auf die baulichen Voraussetzungen. Wir sind bestrebt, auch die letzten Außenstandorte in einen übergreifenden Lesesaalbetrieb zu integrieren und damit die Zahl der Benutzungsinfrastrukturen zu minimieren. Wenn sich die Archivare mit der Nutzerbetreuung befassen, steht das in der Praxis einer konsequenten systematischen Archivierung im Wege. Umgekehrt zwingt die personelle Abtrennung des Benutzer- und Magazinbetriebs automatisch zur Erstellung handhabbarer Findmittel mit eindeutigen Signaturen bzw. Lokaturen.

Auch bei getrennten Bereichen bleibt eine Grundsatzentscheidung wesentlich, die man sich bewusst machen muß: In welchem Umfang beantwortet das Archiv externe Anfragen von Nutzern, die nicht vor Ort kommen können oder wollen? Diese Frage bleibt ja bei Archiven mit zeitgenössischer Kunst auch im digitalen Zeitalter virulent, weil aufgrund der Urheberrechte die meisten Inhalte nicht ins Netz gestellt werden können. Damit hängt die andere Frage zusammen, ob bzw. wie weit man noch nicht vollständig verzeichnete Bestände für Nutzer oder externe Fragen vorläufig durch Listen aufbereitet und öffnet. Hier ergibt sich ein Konflikt zwischen Nutzerfreundlichkeit ggf. auch dem Druck der Archivgeber auf der einen und dem Vorantreiben der Erschließung auf der anderen Seite. In der Akademie verfahren wir so, dass die Bestände rasch vorgeordnet werden und so auch vorläufig benutzbar sind. Bei externen Anfragen bremsen wir unsere Archivare, damit sie nicht zu viel Zeit für deren Beantwortung verwenden, weil die systematische Erschließung Vorrang hat.

6. Erwerbungsmodelle

Im Unterschied zu staatlichen Archiven, die sich aus der behördlichen Abgabepflicht speisen, beruhen die Zuwächse der Künstlerarchive ja auf Eigeninitiative. Wie überall sind auch unsere zugrundeliegenden Erwerbungs- und juristischen Modelle vielfältig und reichen von der Schenkung, bei der gleich noch Finanzmittel zur Erschließung mitgegeben werden, über die normale Schenkung bis hin zum Ankauf, der bei begrenzten Eigenmitteln das Spiel der Drittmittelakquise mit sich bringt. Ich persönlich schätze die sogenannte Schenkung mit Auflage, eine Mischform, bei der man sich für die Eigentumsübertragung durch die bindende Verpflichtung zu Veranstaltungen, Publikationen oder Ausstellungen bedankt. Diese wiederum können wir weitgehend aus Projektmitteln finanzieren. Deposita versuchen wir zu vermeiden, was nicht immer gelingt. Zumindest streben wir aber dabei einen langfristig festgelegten Eigentumsübergang an, sei es durch Einräumung eines Vorkaufsrechts oder durch Schenkung von Todes wegen. Letztere bedarf der notariellen Beglaubigung. Ihr Vorteil für den Geber besteht darin, dass er sich dabei vom korrekten Verhalten des Archivs

vor dem definitiven Eigentumsübergang überzeugen kann. Macht das Archiv seine Sache gut, wird die Schenkung durchaus auch schon einmal vorgezogen.

Insgesamt sind Regelungen über Archive zu Lebzeiten weiter auf dem Vormarsch, weil sie dem Künstler eine Sicherheit über die Zukunft seiner Materialien gibt. Der Archivar wiederum kann vieles erfragen, was post mortem nur mühsam oder unvollkommen zu erschließen wäre. Der Charakter der Akademie als Mitgliedersozietät erleichtert selbstverständlich die Anbahnung solcher Archive zu Lebzeiten.

Grundsätzlich machen wir zu Übernahmen Verträge. Den Erwerb von Verwertungsrechten streben wir nicht an – auch weil sie im Zweifelsfall unbezahlbar wären. Eine Ausnahme bilden die Fotografenbestände. Hat man keine Rechte an den Fotos – was beim Großteil unserer ca. 2 Millionen Fotos, die meist aus Nachlässen stammen, der Fall ist – steht das Archiv in der Gefahr, eine Art Fotoagentur der Rechtsinhaber zu werden. Ein besonderes Problem sind dabei die verwaisten Werke, die man der Öffentlichkeit nicht vorenthalten will, z. B. eine Fülle von Architekturfotos vor 1945, bei denen wir mit Freistellungserklärungen durch den Nutzer arbeiten.

Noch ein Wort zu Konkurrenzsituationen bei Erwerbungen. Da wir in allen Sparten sammeln, sind die Konkurrenzfelder zahlreich. Grundsätzliche Terrainaufteilungen erweisen sich dabei als unrealistisch, zumal es in der Regel nicht nur bilaterale und nicht immer nur nationale Konkurrenzen gibt. Es widerspricht dem Comment, bei bereits fortgeschrittenen Archivverhandlungen der anderen Seite oder dann, wenn ein Bestand bereits im anderen Archiv liegt, zu intervenieren. Absprachen über konkrete Erwerbungen im Vorfeld oder im frühen Verhandlungsstadium sind durchaus zielführend. Was mit ganz wenigen Ausnahmen trägt, ist der Grundsatz, dass sich Archive bei Ankäufen nicht wechselseitig überbieten und so den Preis nach oben treiben – eine Forderung, die auch die öffentlichen Geldgeber zu Recht erheben.

7. Archiv – Universität – Museum

Die untergeordnete institutionelle Einbindung eines Archivs in eine Forschungseinrichtung halte ich für einen Fehler. Archive erfordern eine von Fragestellungen unabhängige Verzeichnung, zu der es bei dominierenden Forschungsinteressen häufig erst gar nicht kommt. Oft waren Archivgeber beglückt, dass sich ein Universitätsinstitut ihrem Archivbestand mit großem Forschungsinteresse widmete. Aber wenn der federführende Professor ausscheidet oder sein Interessengebiet wechselt, fällt das Archiv in einen Dornröschenschlaf. In der DDR-Akademie waren insbesondere bei der Musik Einzelarchive einer Forschungsabteilung zugeordnet. Die Bestände wurden zwar mehr oder weniger nachhaltig beforscht. Z. B. entstand ein großes Handbuch aller existierenden Quellen von Hanns Eisler, das aber nicht zu erkennen gab, welche im eigenen Haus und welche woanders lagen. Auch auf eindeutige Signaturen für den eigenen Bestand glaubte man verzichten zu können. Außerdem ist bei sogenannten Forschungsarchiven die Gefahr groß, dass ihre Bestände eifersüchtig vor allen anderen von außen kommenden Interessenten und Forschern gehütet werden.

Die vereinte Akademie hat die aus der DDR-Akademie überkommenen Forschungsabteilungen mit lebenslanger Anstellung aufgelöst. Forschung – d. h. insbesondere Editionsarbeit – erfolgt bei uns nur noch bestandsbezogen und mit befristeten Verträgen. Darüber hinaus suchen wir die Kooperation mit externen Universitäts- oder anderen Forschungseinrichtungen. Merke: ein Archivar, der sich zu sehr für die Inhalte interessiert und aus inhaltlichem Interesse festliest, ist für den Betrieb verloren. Deshalb achten wir bei Ein-

stellungen darauf, dass die Hauptmotivation der Kandidaten nicht ein wissenschaftliches (Auswertungs)interesse ist.

Als Teil eines Museums haben es Archive gleichfalls schwer. Wenn die Institution ihren Hauptzweck in der musealen Präsentation sieht, leiden Erschließung und Verzeichnung von Archivbeständen nahezu zwangsläufig; das Personal wird schwerpunktmäßig in anderen Bereichen eingesetzt. In der Akademie haben wir umgekehrt zwei museale Gedenkstätten ans Archiv angedockt, die jeweils letzten Wohnungen von Brecht und Helene Weigel bzw. von Anna Seghers. Die Fachkenntnisse hierzu beziehen wir aus den vorhandenen Archiven; da der museale Bestand seinen Reiz aus dem Erhalt des authentischen Vorhandenen, gewissermaßen der Wohnung letzter Hand, bezieht, dient die Akquise weiterer zugehöriger Materialien der Anreicherung des Archivs, nicht einem musealen Zweck.

8. Die Außenwirkung des Archivs: Veranstaltungen – Leihverkehr – Publikationen

Die Zeiten, in denen Archive verzeichneten, um mit Selbstverständlichkeit den Forschern selbstlos die Resultate ihrer Arbeit zur Verfügung stellten, sind vorüber. Nicht nur der Ehrgeiz der Archivare, eigenes Wissen – über die Findmittel hinaus – zu veröffentlichen, auch die staatlichen Geldgeber erwarten medienwirksame öffentliche Präsentationen der Archive. Veranstaltungen, Konzerte, Publikationen und Ausstellungen gehören somit zu unseren Berufsaufgaben dazu. Sie machen – auch dem Archivdirektor – Freude, wenn sie nicht überhand nehmen und die Archivierung darunter leidet.

In unserem Archiv haben wir es so gelöst, dass der Großteil derartiger Aktivitäten vertragliche Gegenleistung für Schenkungen sind, so dass im übrigen diese neuen Bestände nicht aus Erwerbungsmitteln, sondern aus Veranstaltungsmitteln finanziert werden können. Neben diesen Pflichtveranstaltungen, wie ich sie nenne, machen wir auch einige wenige selbstgewählte „Kür"-Projekte. In der Akademie gilt die Regel, dass das Archiv freie Hand bei den eigenen bestandsbezogenen Aktivitäten hat – andere machen wir ohnehin nicht -, während im archivunabhängigen sog. künstlerischen Programm die Mitgliedersektionen ihre Programminhalte festlegen. Das ergibt für das Archiv die zusätzliche Möglichkeit, auch im freien Programm, dort wo es um Archivbestände geht, mitzuwirken. So steuern wir etwa zur aktuellen Xenakis-Ausstellung Architekturskizzen von Xenakis aus dem Archiv des Musikpioniers Herrmann Scherchen bei. Das Archiv selbst macht im Jahr durchschnittlich ein bis zwei große Ausstellungen in Hallen (nicht unter 500 qm) und vier kleinere, z. T. auch

Kulturbund
zur demokratischen Erneuerung
Deutschlands

Mitgliedskarte Nr. 137729

Name: Prof. Curt Lahs

geboren am: 15.1.93

Beruf: Künstler

Adresse: Halle, Fuchsberger 81

Mitglied seit: 21.6.48

Mitgliedskarte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands in der Sowjetischen Besatzungszone. Neben seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule für Bildende Künste Berlin war Curt Lahs von 1947 bis 1949 Dozent an der Universität in Halle. NL Curt Lahs, RAK

an anderen Orten sowie 25 bis 30 Veranstaltungen. Da die Archivare von Hause aus keine Veranstaltungsprofis sind, ist hier ein Qualitätsmanagement – wie baue ich Veranstaltungen dramaturgisch sinnvoll auf, entsprechend auch Ausstellungen – dringend geboten. In der Fülle des Berliner Veranstaltungsprogramms – allein die Akademie bietet im Jahr ca. 250 Veranstaltungen im eigenen Haus an – ist es schwer, mit punktuellen Einzelveranstaltung wahrgenommen zu werden. Deshalb strukturieren wir gerne in Reihen. Die Reihe „Resultate" (mit neuen Ergebnissen aus dem Archiv und archivbezogener Forschung) haben wir nach 60 Veranstaltungen erst einmal eingestellt. Ungebrochen ist die Serie der Archiveröffnungen, die neue Archive erstmals vorstellen. Bei unseren Archiv-Ausstellungen werben wir mit dem besonderen Reiz, vorher noch nie gezeigtes Material öffentlich zu machen. So war es bei Ausstellungen über Hans Werner Richter und die Gruppe 47, über den Maler und Schriftsteller Peter Weiss, über Grass, Christa Wolf, Heiner Müller, Walter Kempowski, Artur Schnabel, Wilhelm Kempff, Jean-Pierre Ponnelle, Johannes Heesters, Bernhard Minetti, um nur einige Beispiele zu nennen.

An anderen Orten wirbt das Archiv der Akademie nicht nur durch Weitergabe eigener Ausstellungen – im Oktober eröffnen wir z. B. im Jüdischen Museum in Paris die Ausstellung „Walter Benjamins Archive" – sondern auch als Leihgeber. Je besser die Bestände erschlossen und nach außen dargestellt sind, desto stärker wachsen die Leihwünsche. Im Zug der schon erwähnten Betriebsüberprüfung konnten wir hierfür eine zweite Restauratoren- und eineinhalb Registrarstellen neu schaffen. Zur Zeit werden jährlich ca. 1400 Exponate für Ausstellungen angefragt, von denen wir dann ca. 900 entleihen. Im Vorlauf hierzu prüfen unsere Restauratoren die Ausleihbarkeit und legen erforderliche Restaurierungen fest; die Registrarin bewältigt die Logistik. Es werden nur auf säurefreies Papier aufgelegtes Schriftgut und passepartourierte bzw. gerahmte Objekte herausgegeben. Wegen der Anzahl der Anfragen und der erforderlichen Arbeitsgänge muß die Anfrage mindestens 6 Monaten vor Leihbeginn liegen.

Durch Bildung von Reihen versuchen wir auch unsere Publikationen zu strukturieren. Für herausragende Ausstellungen bieten sich Verlage gerne als Koproduzenten an. Freilich erwarten sie oft, dass ihre Vorstellungen von Layout, Umfang und Preis übernommen werden. Vergibt man aber diese Sahnehäubchen an externe Verlage, ist es um so misslicher, wenn die weniger verkaufsträchtigen Themen in Eigenverlag erscheinen müssen. Für die Anbindung einer Reihe an einen Verlag erwies sich die Vielheit der Künste als schwierig, weil auch die Verlage stark auf einzelne Kunstgattungen fokussiert sind. Lediglich für die Musik konnten wir erfolgreich eine Reihen-Kooperation „Archive zu Musik des 20. und 21. Jahrhunderts" mit dem kleinen Wolke-Verlag eingehen. Und über lange Jahre hinweg publizierten wir in der Reihe „Berlin Kabarett" historische Tonaufnahmen zum Kabarett bei einem Schallplatten-Label. So haben wir uns entschlossen, verstärkt selbst als Verlag aufzutreten und geben zwei Archivreihen heraus. Es sind die bibliophilen – mit geringerem Umfang und teurerer Herstellung produzierten „Akademiefenster" (kenntlich am in den Umschlag gestanzten Fenster) und die Archivblätter, in die richtig viel Material hineinpasst. Dazu publizieren wir insbesondere zur bildenden Kunst im Eigenverlag, z. B. unseren George Grosz-Bestand, Carl Blechens Amalfi-Skizzenbuch oder derzeit Zeichnungen von Joachim John. Wegen unterschiedlicher Erfordernisse lässt sich hier keine einheitliche Reihe realisieren; wir bemühen uns jedoch um die Klammer eines Logos und von Standardforrnaten. Im Jahr geben wir so selbst ca. vier Bücher heraus, wie gesagt in aller Regel als Gegenleistung zu Schenkungen; der Vertrieb außerhalb von Ausstellungen ist allerdings eine Achillesferse geblieben. Für die Publi-

kation kürzerer unveröffentlichter Trouvaillen im Archiv hat sich in den letzten Jahren eine gute Zusammenarbeit mit der Zeitschrift der Akademie „Sinn und Form", ergeben.

9. Internet

Das Internet nützen wir nicht nur für die Bestandsübersicht des Archivs und die Veröffentlichung der Finddateien. Da es immer schwieriger wird, bei den wichtigen Zeitungen inhaltlich relevante Pressemeldungen unterzubringen, haben wir auch ein Internetformat „Neues aus dem Archiv" entwickelt, mit dem wir unsere Nachrichten in jeweils etwa 10.000 Zeichen und mit einigen Abbildungen verbreiten. – Selbstverständlich gilt aber der gewichtigste Inhalt des Internetauftritts den digitalen Findmitteln. Das wäre ein Thema für einen eigenen Vortrag, hier nur einige Stichworte. Wir verzeichnen seit 1990 auf EDV-Basis, seit 1993 mit der Archiv-Software Augias, seit 1996 in der window-basierten Version. Dieses Programm wurde in erster Linie für Aktenarchive entwickelt und ist insbesondere auch darauf ausgelegt, Konvolute zu verzeichnen und über Enthält-Vermerke zu erschließen. Da wir die Besonderheiten aller Kunstsparten berücksichtigen müssen – von der Architektur bis zum Theater und zur Musik – war uns an einem flexiblen System gelegen, das sich nicht, wie in der bibliothekarischen Tradition der westdeutschen Literaturarchive üblich, an einer Einzelblatterschließung als anzustrebende Norm orientiert. Insbesondere wegen großer Datenmengen und verschiedener Standorte sind wir jedoch an die Grenzen von Augias gestoßen und entwickeln seit zwei Jahren ein eigenes System, in dem sowohl alle Spartenarchive als auch alle Sammlungen der Kunstwerke, Plakate, Fotos oder musealen Objekte gemeinsam recherchierbar sind. Lediglich die Bibliothek behält ihr eigenes Programm SISIS als Teil des KOBV (Kooperativer Bibliotheksverbund) Berlin-Brandenburg. Im neuen System werden wir ab 2012 eine wesentlich größere Zahl an Archiven als jetzt online recherchierbar machen. Vorhandene Digitalisate der Archivalien werden ins neue System eingepflegt, jedoch den externen Benutzern nicht zugänglich gemacht, weil dieses mit den gegebenen Urheberrechten nicht vereinbar ist.

10. Service-Einrichtung

Archive sind sogenannte Service-Einrichtungen. Bei aller Wichtigkeit der Außendarstellung gilt es dieses zu verstehen und zu akzeptieren – auch in einer Zeit, in der alle glauben, sich möglichst schnell mit Neuigkeiten profilieren zu müssen. Die öffentliche Anerkennung für dienende Tätigkeiten – wenn nicht gerade demonstrativ Orden an Ausgewählte vergeben werden – schwindet. Um so wichtiger ist es, das Bewahren und Vermitteln als genuine Berufsaufgabe anzuerkennen. Auch in dem Sinn, dass deren Erfüllung bei den Mitarbeitern des motivierenden Lobes wert ist. Deshalb am Schluß meiner Ausführungen nochmal Brecht. In der „Legende von der Entstehung des Buchs Taoteking" nötigt der Zöllner den Weisen, sein Wissen niederzuschreiben, er wirkt also auf seine Art, wie der Archivar, als Bewahrer und Vermittler.

Denn man muß dem Weisen seine Weisheit
erst entreißen.
Darum sei der Zöllner auch bedankt:
Er hat sie ihm abverlangt.

Dokumentieren und dezentral archivieren

Gora Jain, Forum für Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern, Hamburg

Gründungsgeschichte

Im August 2003 gründete sich nach knapp zweijähriger Vorarbeit das *Forum für Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern* als gemeinnütziger Verein in Hamburg. Das Forum für Nachlässe wurde ins Leben gerufen, da die bisherige Situation im weiten Feld der Nachlassbewahrung und -verwaltung zeigte und immer noch zeigt, dass sich zahlreiche bedeutende künstlerische Nachlässe in einem desolaten Zustand befinden und etliche Konvolute auseinander gerissen, weit verstreut oder sogar vernichtet werden. Die Zahl an Nachlässen in privater Hand ist unüberschaubar und nur selten sind die privaten Aufbewahrungsmöglichkeiten der Kunstwerke auch unter konservatorischen Gesichtspunkten adäquat – eine mittlerweile allseits bekannte Situation. Vor diesem Hintergrund kam die Idee zu einer Einrichtung wie dem Forum aus unterschiedlichen kulturschaffenden Kreisen: Erfahrungen in Nachlassforschung und -aufarbeitung, Museums-, Ausstellungs- und Archivwesen sowie mit eigenen Nachlassbeständen führten Wissenschaftler, Museumsleute, Kuratoren, Kunstschaffende und Kunstinteressierte zusammen. Hieraus konstituierte sich der derzeit siebenköpfige, ehrenamtlich tätige Vereinsvorstand, hinzu kommen ein Mitarbeiter mit derzeit einer halben Stelle, zahlreiche ehrenamtliche Helfer/innen und Studierende sowie kunstinteressierte Mitglieder, die sich für das Forum engagieren.
Der Vereinssitz befindet sich im Künstlerhaus Sootbörn und ist mit öffentlichen und privaten Verkehrsmitteln gut erreichbar. Anfang der 1990er Jahre ging dieser ehemalige Schulbau in das Verwaltungseigentum der Hamburger Kulturbehörde über und erfuhr eine Nutzungsbestimmung als Atelierhaus für bildende Künstler. Dort konnte im April 2004 über Vermittlung der Kulturbehörde ein Atelierraum angemietet und zum Forumsbüro umgebaut werden. Neben diesem Zweiraum-Atelier, das als Bearbeitungs- und Lagerraum genutzt wird sowie einem weiteren Teilatelier stehen die Mitnutzung des Ausstellungsraums mit dazugehörigem Vorraum (ausgestattet mit Tresen und Toiletten) und die Außenanlagen zur Verfügung. Zudem verfügt das Forum über einen weiteren Lagerraum in den Kellerverliesen einer Schule, der jedoch noch eingerichtet werden muss.
Es ist alles nicht sehr groß und auch nicht besonders komfortabel ausgestattet, konzeptionell, strukturell und institutionell jedoch vollständig ausgereift, und die anfallende Arbeit wird mit viel Engagement erfolgreich vorangetrieben.
Mit Blick auf eine Minimierung von Unterhalts- und Fixkosten hat sich das Forum vollständig ohne Anschubsfinanzierung gegründet und aufgebaut, und bislang gab es keinen städtischen Etat, keine Ländermittel. Ausschließlich eigenakquirierte Gelder aus privater und halbprivater Fördererschaft sowie Mitgliedsbeiträge haben das bisher Erreichte ermöglicht.
Die Wahl der Rechtsform als gemeinnütziger Verein resultierte letztlich aus diesen Voraussetzungen, denn ursprünglich war zunächst für eine Art „Nachlassmuseum" die Form einer Stiftung anvisiert. Dies ließ sich aber aufgrund der fehlenden Finanzmittel nicht umsetzen. Eine Überführung der jetzigen gemeinnützigen Vereinsform in eine Stiftung wäre aber jederzeit möglich und wird auch immer wieder durchdacht. Sofern mittelfristig eine gesicherte finanzielle Situation eintreten sollte – sich beispielsweise ein finanzkräftiger Schirmherr/eine Schirmherrin fände –, könnte eine Umwandlung der Rechtsform erfolgen.

Ziele und Arbeitsfelder des Forums

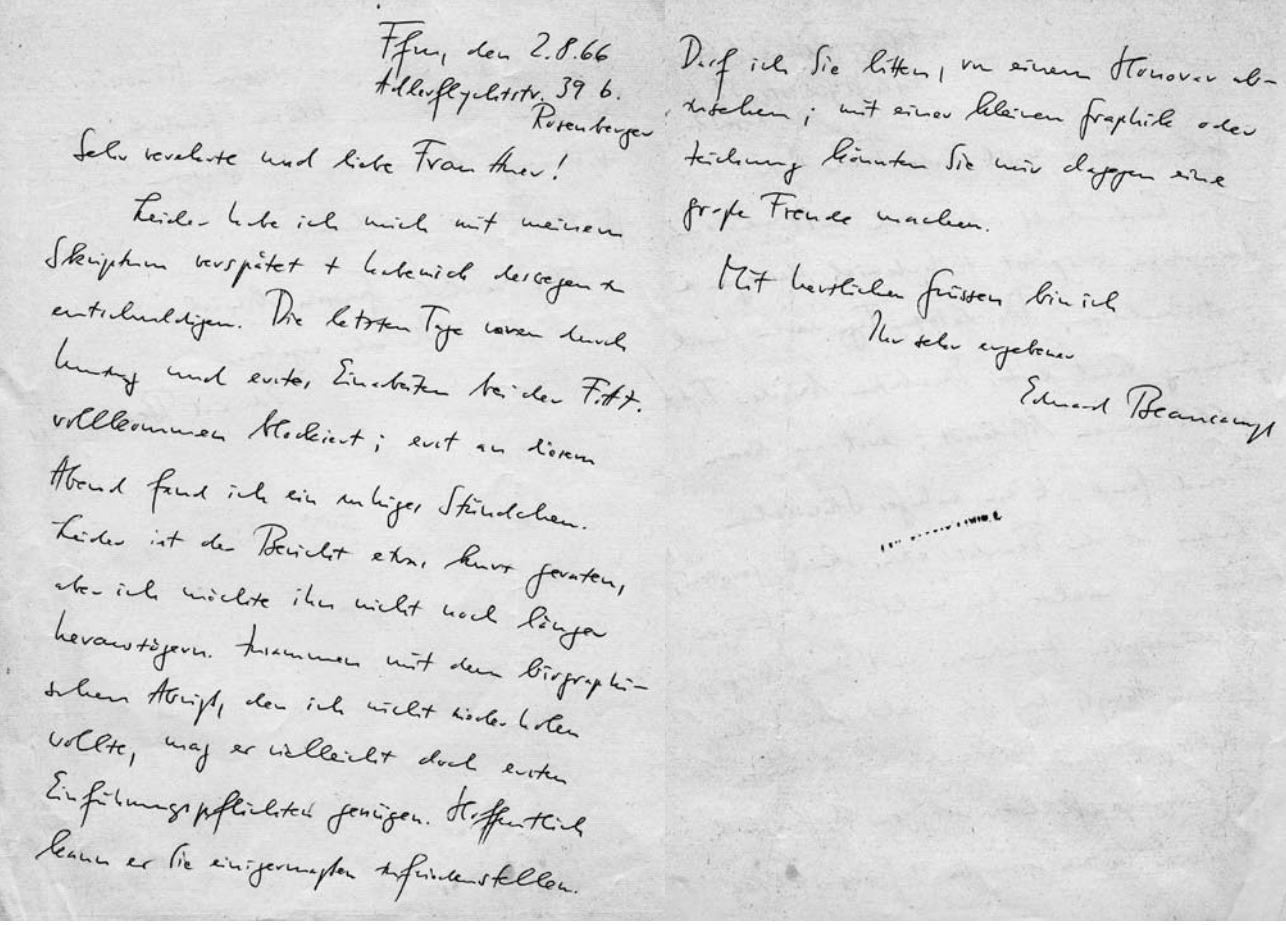
Mit der Gründung des Forums für Nachlässe wurde eine Aufgabe übernommen, die die Museen als öffentliche Institutionen nicht

(mehr) bewältigen können, die aber einen wesentlichen Bestandteil zur Bewahrung des kulturellen-künstlerischen Erbes darstellt. Das seither Gesicherte spiegelt die große Vielfalt der Hamburger respektive norddeutschen Kunstszene und des kulturellen Lebens seit Ende des 19. Jahrhunderts wider. Die Nachlässe stammen aus der 1880er Generation, z.B. von Friedrich Ahlers-Hestermann oder Alexandra Povòrina und reichen bis in die Gegenwart hinein, z.B. mit Wlodek Bzowka (geb. 1979, tödlich verunglückt 2007).
Bewahren, Forschen, Präsentieren sind die zentralen Aufgaben des Forums. Dazu gehören:

- Archivierung und sachgerechte Lagerung von künstlerischen Nachlässen
- wissenschaftliche Aufarbeitung der übernommenen Bestände in Kooperationen mit Hochschulen, Universitäten und Kultureinrichtungen und durch Vergabe von Forschungsstipendien
- Präsentation von Nachlässen durch Ausstellungen und Publikationen
- Erfassung, Veröffentlichung und die Zugänglichkeit der Kunstwerke durch das Internet-Verbundsystem DigiCult
- Beratung und Förderung aktiver Künstler/innen in Nachlassfragen

Das Forum für Nachlässe vereint mit seinem Aufgabenfeld, künstlerische Nachlässe zu sichern und aufzuarbeiten, die Arbeitsfelder Archiv, Museum, Ausstellungshaus und wissenschaftliche Forschungsstelle. In dieser Komplexität und mit seiner bisher erreichten Resonanz ist es ein bundesweit beachtetes Projekt, das anfangs Vorreitermodell war und sich inzwischen mit vergleichbaren Gründungen in anderen Regionen im regen Austausch befindet.
Zur konkreten Umsetzung der einzelnen Arbeitsfelder seien kurz einige Beispiele angeführt:
1. Übernahmen: Das Forum hat seit seiner Gründung rund 20 Nachlässe übernommen. Derzeit verhandelt es mit zahlreichen Erben über Nachlassabgaben und Künstlern/innen über deren Wünsche, Vorlassteile zu übertragen.
2. Erschließung: Das Forum hat im Rahmen seiner Möglichkeiten – mit ehrenamtlichen Kräften, befristet in Arbeitsmarktprojekten Beschäftigten und Stipendiaten – die ihm überantworteten Nachlässe teils konventionell, teils elektronisch erschlossen. Die Datensätze sind für die Internetplattform DigiCult aufbereitet, so dass durch Einbindung in ein umfassendes Netzwerk große Nachhaltigkeit erreicht wird.
3. Neben Nachlassaufnahmen und Archivierungsarbeiten hat das Forum für Nachlässe seit 2005 die regelmäßige Ausstellungsarbeit aufgenommen, um bereits übernommene Nachlässe zu präsentieren.
4. Zudem leistet das Forum die Beratung von Künstlern/innen der mittleren und älteren Generation im Hinblick auf Formierung ihres Nachlasses und auf Dispositionen über denselben.
5. Es erfolgt auch eine Förderung von Künstlern/innen der jungen Generation durch Einbindung in Ausstellungen des Forums, um Dialogmöglichkeiten zwischen der Kunst verschiedener Generationen zu erkunden.
6. Gefördert werden zudem Kunsthochschulabsolventen durch ein Atelier-Stipendium in Zusammenarbeit mit der ZEIT-Stiftung, wobei das Forum vor allem zwei Ziele verfolgt: die Sensibilisierung der Stipendiaten für Schaffensprozesse, die in Nachlässen sichtbar werden, und die Einbindung der Nachwuchskräfte in die Gemeinschaft der arrivierten Künstler/innen des Künstlerhauses Sootbörn.
7. Eine Förderung von kunstgeschichtlicher Forschung erfolgt u.a. durch Vergabe von Forschungsförderungen zur Aufarbeitung von Nachlässen des Forums durch Nachwuchswissenschaftler/innen, z.B. in Hinblick auf Qualifikationsarbeiten und verbunden mit einer Ausstellungsvorbereitung.

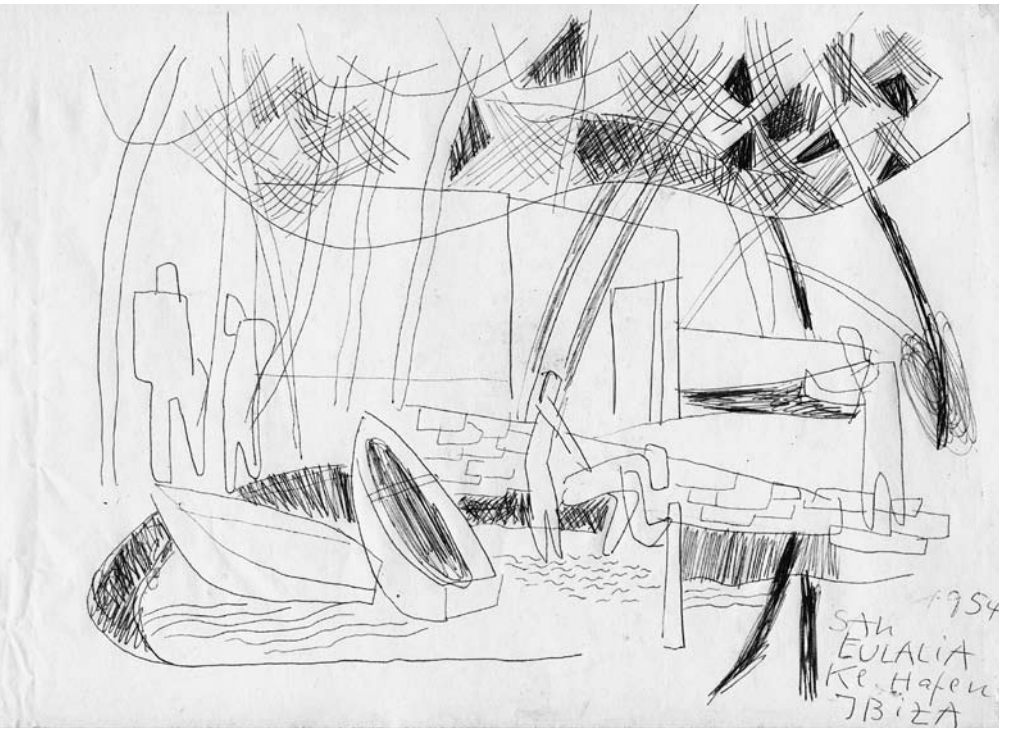
Die Erhaltung eines Kernbestandes sowie die Aufarbeitung und Dokumentation von Nachlässen stehen als Hauptziele der Forumsarbeit und dienen der Schaffung eines repräsentativen Überblicks über das Werk eines Künstlers/einer Künstlerin. Dieser Überblick wird einerseits als Grundlage für eine wei-



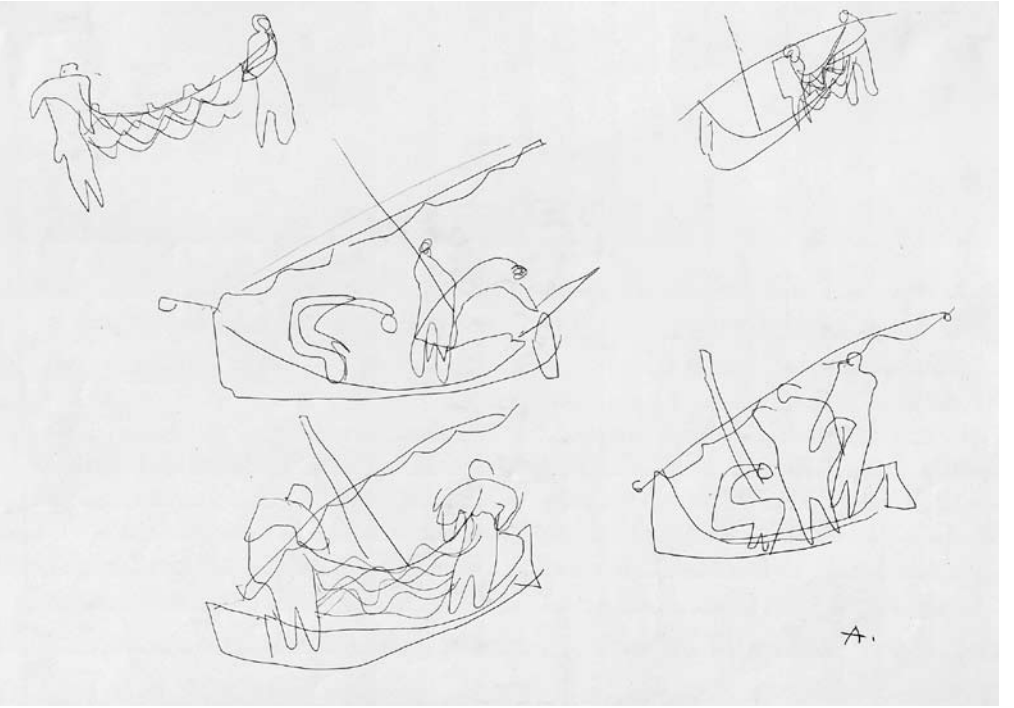
Eduard Beaucamp an Magda Felicitas Auer, 1966. NL Magda Felicitas Auer, RAK

terführende wissenschaftliche Bearbeitung durch Studierende, Wissenschaftler, Forscher und Autoren genutzt. Andererseits stellt das Forum Werke aus den Nachlässen für Museen, Galerien und Ausstellungsmacher als Leihgaben zur Verfügung, wodurch ein Austausch gefördert, projektbezogene Kooperationen entwickelt und eine weite Vernetzung mit anderen Instituten ermöglicht werden.

Durch Projekte und Kooperationen werden die Kunstwerke der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Hierzu gibt es verschiedene Konzepte: zweimal jährlich realisieren wir hauseigene Frühjahrs- und Herbstveranstaltungen mit großen Ausstellungen aus den Beständen des Forums, die von Publikationen und Flyern begleitet werden. Im Rahmen dieser Veranstaltungen laden wir immer wieder auch zu Bild-Dialogen mit aktiven Kunstschaffenden ein, welche dem Vereinssitz im Künstlerhaus Sootbörn zugute kommen: wir sind zwar inhaltlich an diesem Standort etwas außen vor, da bei uns nicht ‚neu geschaffen' wird. Jedoch ergibt bzw. ergab sich bereits aus dieser ‚Wohngemeinschaft' auch ein gegenseitiges Profitieren: auf der einen Seite geraten wir durch den lebendigen Ort mit seinen ‚lebendigen' Künstlern/innen nicht in das Fahrwasser des toten Archivs am Rande der Stadt, sondern befinden uns im Austausch mit aktuellem Kunstschaffen. Auf der anderen Seite profitieren die Künstler/innen von uns als professionelle Ausstellungsmacher, von unseren Kontakten und von unserem Publikum, das durch die Vereinsaktionen dorthin kommt und die den Standort respektive das Haus bekannter machen.
Neben ‚hauseigenen' Ausstellungen gibt es zahlreiche weitere Kooperations- und Prä-



Magda Felicitas Auer, Hafen von Santa Eulalia, Ibiza, Skizze, 1954. Unten: Spanische Fischer bei der Arbeit, Ibiza, Skizze, 1954. NL Magda Felicitas Auer, RAK



sentationsformen sowie öffentlichkeitswirksame Maßnahmen. Einige seit längerem erfolgreich praktizierte Kooperationsformen seien kurz benannt:

1. Kooperationen mit Museen und Ausstellungshäusern, z.B. mit der Städtischen Galerie in Delmenhorst, dem Russischen Museum in St. Petersburg oder aktuell mit der Städtischen Galerie in Böblingen, die aus sechs Nachlässen über achtzig Werke präsentieren wird. Auch die Einbindung in stadtübergreifende Kulturveranstaltungen in und um Hamburg und andernorts (z.B. Hamburger Architektursommer) ist wesentlich. Das Ziel ist hierbei, den Leihverkehr für Ausstellungen aufzubauen und den Informationsaustausch über Nachlassbestände zu verbessern.

2. Kooperationen mit öffentlichen und halböffentlichen Stellen wie Stiftungen, Firmen, Kanzleien usf., deren Räume mit Bilderleihgaben aus Nachlässen bestückt werden mit dem Ziel, die Kunstwerke aus dem Depot einem breiten Publikum nahezubringen, Interesse zu wecken und außerdem darüber Fördergelder zu akquirieren.

3. Kooperationen mit wissenschaftlichen Institutionen wie beispielsweise den Kunstgeschichtlichen Instituten in Hamburg und Kiel: Hier bieten wir die Möglichkeit der Bearbeitung eines Nachlasses im Rahmen einer Magister- oder Doktorarbeit sowie projektbezogener Praktika für Studierende, z.B. im Bereich wissenschaftliche Grundlagenarbeit, Nachlassforschung, und Ausstellungswesen.

4. Kooperationen mit Sammlern und Galeristen für eventuelle Verkäufe aus den Nachlässen: Im Sinne der Satzung heißt es hierzu unter § 11, Abs. 2: *„Der Verein ist berechtigt, Vermögensgegenstände umzuschichten, zu veräußern und marktüblich zu verwerten."* Dies darf nur unter Wahrung des § 3 zur „Gemeinnützigkeit" geschehen, da das Forum nicht im Sinne einer Galerie kommerziell arbeitet. Gelegentliche Verkaufsmöglichkeiten können aber dafür genutzt werden, um für die Bearbeitung eines Nachlasses oder bestimmte Ziele des Vereins finanzielle Mittel einzuwerben, denn Nachlässe kosten viel Geld und verursachen viel Arbeit, wie die rege Projektarbeit vielleicht schon erahnen lässt. Vor allem mehren sich Arbeit und Material, d.h. die Zahl an Nachlässen und Anfragen (derzeit über 120) steigt kontinuierlich an. Entsprechend werden räumliche wie personelle Aufstockungen benötigt. Damit verbunden sind höhere finanzielle Ausgaben, die mittel- bis langfristig ein sicheres Standbein brauchen. Wenig zu haben machte bisher aber auch erfinderisch, und damit komme ich zum letzten Punkt.

Konzepte zur „dezentralen" Dokumentation und „Übergangs"-Archivierung von Nachlässen

Diese Konzepte wurden u.a. deswegen entwickelt, um den gebotenen räumlichen wie finanziellen Sparzwängen vorerst gerecht werden zu können. Dieser Aspekt ist bis zu einem gewissen Grad an die verschiedenen Nachlass-Übernahmemodelle gebunden, die im Laufe der Zeit entstanden.

Für die Übernahme eines Nachlasses sind Verträge vonnöten, die einerseits klare Statuten enthalten müssen und für den Verein keine Knebelverträge darstellen dürfen, die die Arbeit behindern. Andererseits wird so gut wie möglich versucht, mit den Verträgen die oftmals sehr individuelle Situation des einzelnen Nachlasses bzw. seiner Eigentümer zu berücksichtigen.

In Form eines modularen Systems wurden mittlerweile über die Jahre hinweg mit juristischer Beratung verschiedene Vertragsmodelle durchgearbeitet und praktiziert: Im Normalfall erfolgt die Überlassung eines Nachlasses in Form einer direkten Schenkung durch einen Erben oder Nachlassverwalter. Hierbei kann der Nachlass vorerst ganz oder teilweise beim Eigentümer verbleiben, sofern dort die Möglichkeiten vorhanden sind. Unter Anleitung des Forums würde ggf. schon eine Vorsortierung erfolgen, nicht selten auch unter Mithilfe der Eigentümer, die vom Forum genaue Vorgaben für eine später

Das Ehepaar Elisabeth und Bruno Goller mit ihren Trauzeugen Jean Paul Schmitz (li.) und Ludwig Gabriel Schrieber (re.) 1933. Fotograf unbekannt. NL Jean Paul Schmitz, RAK

kompatible Erfassung erhalten. Für die Einbindung in Veranstaltungen können Werke jederzeit abgeholt werden. Der Vorteil ist, dass kurzfristig weniger Lagerraumbelegung auf einmal anfällt. Dies ist allerdings nur ein zeitlich befristeter Vorteil, denn der Nachteil kann sein, dass plötzliche Veränderungen beim ehemaligen Eigentümer eine schnelle Einlagerung des Nachlasses notwendig machen, wofür Raum zur Verfügung stehen muss.

Die Überlassung eines Nachlasses kann durch eine testamentarische Verfügung über eine bevorstehende Schenkung im Sinne

eines Vorlasses erfolgen: dies betrifft häufig noch aktive Künstler/innen, die erst einmal nur einen Kernbestand ihres Werks dem Forum übergeben und den Rest zur Übernahme nach ihrem Tod vorsehen. Auch hier ist der Vorteil, dass nicht alles auf einmal kommt, aber ebenso für alle Eventualitäten vorgesorgt sein muss.

Andere Modelle bedürfen sehr klarer vertraglicher Absprachen und sind nicht automatisch mit einer Übernahme verknüpft, z.B. die Aufarbeitung eines Nachlasses als Dienstleistung auf Honorarbasis: Mancher Eigentümer möchte sich nicht trennen oder noch nicht endgültig entscheiden, ob der Nachlass dem Forum übereignet werden soll, dennoch muss/soll etwas mit den Werken geschehen. Hier vermitteln wir Aufträge an externe Wissenschaftler respektive freiberufliche Kunstwissenschaftler, die weitgehend unter den Erfassungskriterien des Forums eine Aufarbeitung vornehmen, damit, falls es zu einem späteren Zeitpunkt zu einer Übernahme kommen soll, diese wesentlichen Vorarbeiten mit dem im Forum verwendeten System (DigiCult) kompatibel sind und unverzüglich eingepflegt werden können. Da es sich hierbei um eine externe Dienstleitung handelt, wird das Honorar zwischen Eigentümer und Bearbeiter verhandelt, damit hat das Forum nichts zu tun.

Diese Vorgehensweise betrifft auch Künstler/innen, die gelegentlich eine ‚Werk-sortierende Begleitung' suchen. Wir übernehmen die Vermittlung, sind aber weder für den Ablauf noch die Honorierung zuständig, und garantieren auch keine Übernahme. Es gibt auch Künstler/innen, die sich sehr rechtzeitig einen Platz im Forum sichern wollen; sofern wir diesen Nachlass übernehmen wollen, beraten wir dahingehend, wie Künstler/in selbst bei einer Vorsortierung und Erfassung ihrer Arbeit vorgehen können.

Der Vorteil ist, dass die Bearbeitung eines Nachlasses außerhalb der Forumsräume erfolgt und somit die institutionelle Enge, die derzeit zwei Bearbeiter gleichzeitig kaum zulässt, nicht noch verstärkt.

Leihhängungen aus den Beständen für private und öffentliche Institutionen über längere Zeiträume sind weitere temporäre „Auslagerungsmodelle". Der Vorteil ist, dass sich weniger Werke im Depot befinden, und die gezeigten Arbeiten sind der Öffentlichkeit für einen längeren Zeitraum besser zugänglich. Der Nachteil ist, dass die entliehenen Werke für diese Zeit nur schwer für andere Präsentationen nutzbar sind und sie irgendwann auch wieder zurückkommen, der Platz dafür also vorhanden sein muss.

Nicht zuletzt ist die bereits erwähnte digitale Archivierung über DigiCult ein wichtiger Baustein zur Dokumentation, wodurch ein Einblick in die Forumsbestände von überall her über das Internet ermöglicht wird. Das schafft per se nicht mehr Raum, eröffnet aber die Option, sich zukünftig auch von ‚Beiwerk/Füllmaterial' befreien zu können, um tatsächlich eine Konzentration auf einen repräsentativen Überblick vorzulegen.

Deutlich wird, dass alle Konzepte dem Prinzip eines Umschichtens folgen. Zum jetzigen Zeitpunkt von einer Problemverlagerung zusprechen, wäre vielleicht etwas verfrüht, da wir mit reichlich Zweckoptimismus ausgestattet zuversichtlich davon ausgehen, eine Erweiterung der Kapazitäten zu erreichen. Wenn das zutrifft, dann haben wir in einigen Fällen bereits dafür gesorgt, dass notwendige schnelle Entscheidungen zwischen Bewahren und Wegwerfen eines Nachlasses zugunsten einer Bewahrung erfolgen konnten.

Noch ist das Forum nicht überfüllt, wenn jedoch alles, was momentan außerhalb lagert, auf einmal einbrechen sollte, könnte es schnell sehr eng werden. Sollte sich eine derlei dramatische Überlagerung anbahnen, müssten weitere Anfragen und Übernahmen vorerst abgelehnt und/oder eine sehr konzentrierte Auswahl aus den vorhandenen Beständen vorgenommen werden. Letztlich wird das Ziel die Bewahrung des Kernbestandes sein. Mit diesem Gedanken müssen sich Künstler/innen und Wissenschaftler/innen vertraut machen.

Projekt Nachlass-Stiftung für Mannheimer Künstler

Silvia Köhler

Wer wir sind:

Das „Projekt Nachlass-Stiftung für Mannheimer Künstler" – wie wir offiziell heißen, ist eine kleine Unterstiftung, die an der „Gemeinnützigen Stiftung des Mannheimer Kunstvereins zur Förderung der jungen Kunst" angegliedert ist.
Seit 2005 bewahren wir Nachlässe von Mannheimer Malerinnen und Malern, die mit ihren Arbeiten das kulturelle Bild der Stadt Mannheim geprägt haben, weil:

- es wichtig ist, die Nachlässe für die Stadt und die Region zu erhalten.
- die Künstler mit ihren Arbeiten weiterhin in der Öffentlichkeit präsent sein sollten.
- ihre Werke ein Stück Kulturgeschichte Mannheims sind.
- institutionelle Kunstorganisationen i.d.R. keinen Platz für solche Nachlässe haben.

Wie wir lagern:

Wir haben ein Depot, mit 148 qm, 6 m Höhe, eingerichtet mit Hochregalen. Eingelagert sind zur Zeit vier Nachlässe, drei Vorlässe (mit begrenzter Anzahl Arbeiten): insgesamt.

- ca. 330 Arbeiten mit Rahmen,
- ca. 250 Arbeiten auf Papier,
- 4 Plastiken/Skulpturen,
- davon ca. 30 Arbeiten sehr großformatig

Eine steuerbare Umluft-Anlage sorgt im Winter und Sommer für gleichbleibende Temperatur (16-18 Grad); ein Thermohygrograph misst die Temperatur und die Feuchtigkeit. Die Ölgemälde werden aufrecht gelagert und mit Abstandshaltern (Karton) und sogenannten Rohrschalen, die zur Dämmung von Rohren genutzt werden, vor gegenseitiger Berührung geschützt. Die großen Textilarbeiten von Gabriele Dahms (1944 – 1999) hängen wie auf Kleiderbügeln zwischen den Regalen.

Unsere Aktivitäten:

Der Begriff „eingelagert" ist allerdings nicht der richtige Begriff für unsere Art der Wertschätzung unserer Nachlässe: Uns ist es wichtig, dass diese Künstler und Künstlerinnen im Gedächtnis der Stadt bleiben. Immerhin haben sie einmal hier gelebt und mit ihren Arbeiten und Aktionen die kulturelle Identität der Region geprägt – sie sind quasi ein Stück der hiesigen Kulturgeschichte. Daher stellen wir nicht nur Arbeiten aus, sondern veranstalten immer wieder Abende mit Zeitzeugen, die Geschichten über und von den Künstlern erzählen.

2011 hatten wir zwei Ausstellungen: Zum einen zeigten wir die Künstlerinnen der Stiftung in einer Ausstellung in der Epiphanias-Kirche in Mannheim-Feudenheim und im Herbst die Arbeiten von Franz Schömbs (1909 – 1976) und Peter Schnatz (1940 – 2004) im Théo Kerg Museum in Schriesheim. Dies war das erste Mal, daß wir außerhalb von Mannheim aufgetreten sind und die Reaktion war überaus positiv – nicht nur mit Berichten in der Presse.

Das Hauptereignis im vergangenen Jahr war eindeutig die Veröffentlichung des Werkverzeichnisses von Norbert Nüssle (*1932) auf unserer Internetseite und die gleichzeitige Veröffentlichung eines kleinen Buchs inkl. zweier DVDs, die Fotos der Arbeiten und weiteres Material (Filme, Zeitungsartikel) zu dem Mannheimer Künstler enthalten. Das vierjährige Projekt haben wir mit einer schönen und starkbesuchten Abendveranstaltung in der Mannheimer Kunsthalle abgeschlossen.

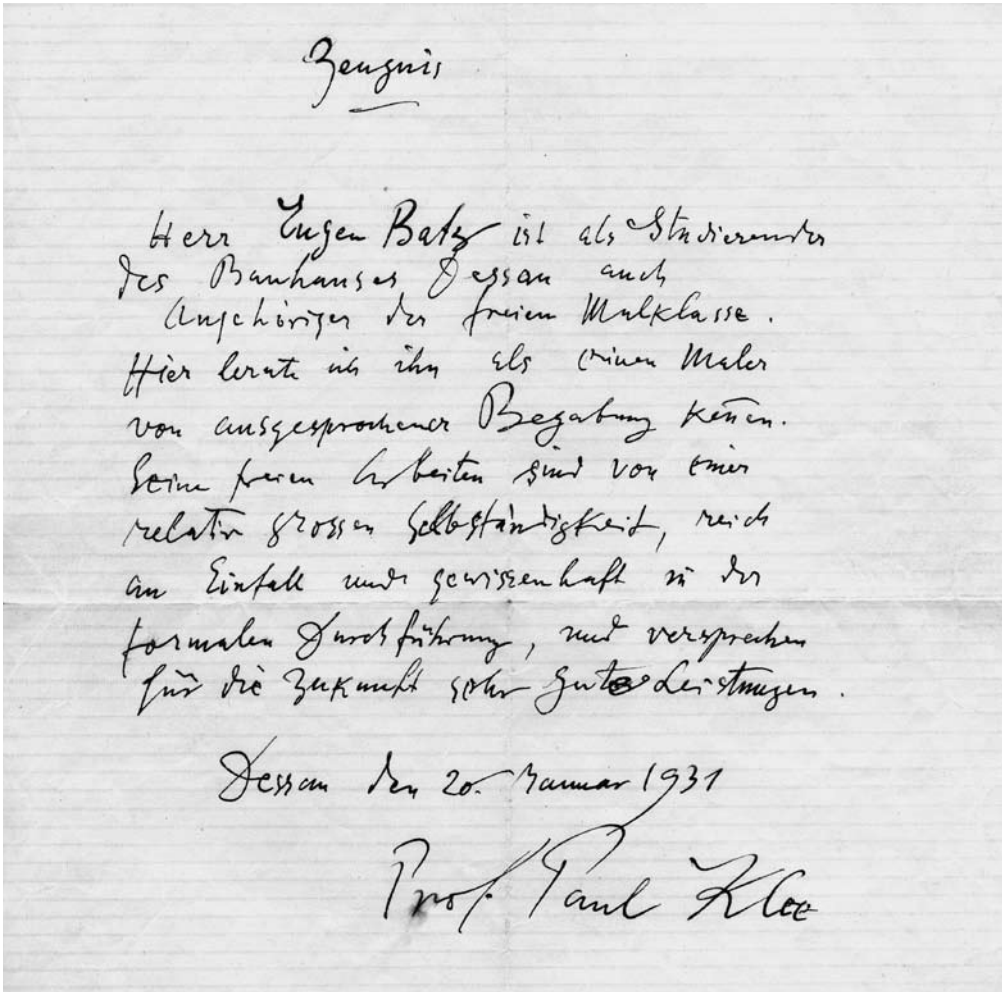
Der aufregendste Einsatz im letzten Jahr war eine kurzfristige Aktion, bei der wir 16 male-

risch gestaltete Schultüren des Mannheimer Malers Walter Stallwitz (*1929) aus der Sickingerschule in unser Depot übernahmen und damit quasi vor der Zerstörung bewahrten.

Dass wir mit unserer Arbeit richtig liegen, erfahren wir nicht nur durch die starke Wahrnehmung in der Öffentlichkeit, sondern auch an Einladungen zu Vorträgen wie beim Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe sowie beim Bundesverband Deutscher Stiftungen.

Solche Vorträge, das Networking mit anderen Nachlass-Stiftungen, die Kontakte, das positive Feedback bestärken uns in unserer Arbeit. Trotzdem bleibt die Arbeit schwierig. Wir, als 8er-Team, arbeiten nach wie vor alle ehrenamtlich und erhalten keine festen dauerhaften Zuschüsse. Unsere Projekte finanzieren wir durch Verkäufe, Spenden und gezielte Projektanträge. Ideen haben wir viele, zumal wir ein sehr engagierte Team sind.

Wir sind gespannt, wie es weiter geht.



Zeugnis

Herr Eugen Batz ist als Studierender des Bauhauses Dessau auch Angehöriger der freien Malklasse. Hier lernte ich ihn als einen Maler von ausgesprochener Begabung kennen. Seine freien Arbeiten sind von einer relativ grossen Selbständigkeit, reich an Einfall und gewissenhaft in der formalen Durchführung, und versprechen für die Zukunft sehr gute Leistungen.

Dessau den 20. Januar 1931

Prof. Paul Klee

Studienzeugnis Eugen Batz, ausgestellt von Paul Klee 1931. Nach seinem Studium am Bauhaus in Dessau wechselte Eugen Batz 1931 an die Düsseldorfer Kunstakademie. NL Eugen Batz, RAK

Von der Kunst aus der Mülltonne zur Dokumentationsstelle für bildende Kunst

Claus K. Netuschil, Kunst Archiv Darmstadt e.V.

Manches Herrliche der Welt
ist in Krieg und Streit zerronnen;
Wer beschützet und erhält,
hat das schönste Los gewonnen!

Liebe gleichgesinnte Kolleginnen und Kollegen, verehrte Damen und Herren,

ich freue mich sehr über und auf die Begegnung mit Ihnen und freue mich, die jeweils partiell andere Ausrichtung ihrer Institute und Einrichtungen kennen zu lernen, die sich, wie unser Kunst Archiv in Darmstadt, nichts anderes auf ihre Fahnen geschrieben haben als die Sicherung und Wahrung künstlerischer Nachlässe, ihre Dokumentation und Vermittlung!

Ich freue mich auf diesen Tag, auf die Vorträge, die Diskussion und die Gespräche und möchte in groben Strichen skizzieren, was mich vor nunmehr 27 Jahren (mit Vorbereitung vor über 30 Jahren) bewogen hat, ein regionales Kunstarchiv zu gründen, will erzählen wohin es sich entwickelt hat und wie der heutige Stand ist!

Darmstadt ist eine Stadt der Kunst, der bildenden Kunst: In den 60er Jahren prangte auf jedem Brief oder Postkarte, die aus dieser Stadt kamen, der Poststempel „In Darmstadt leben die Künste". Die selbstbewusste Äußerung, die damals wie heute sehr begründet ist, musste dem Stadtmarketing-Image einer Wissenschaftsstadt weichen: „Wissenschaftsstadt Darmstadt". Bleibt die Frage offen, warum sich das eine nicht mit dem anderen verbinden lies. Begründet ist der Ruf Darmstadts als Kunststadt nicht allein durch die bildende Kunst, durch die Hofmaler Seekatz und Fiedler, die frühen Romantiker wie Carl Philipp Fohr, die späten wie August Lucas und Schilbach, Brüder im Geiste eines Ludwig Richter und Moritz von Schwind, die Realisten wie Bracht und Röth und Paul Weber, die Expressionisten um die Künstler der Darmstädter Sezession, die, 1919 gegründet, heute noch existiert – Gunschmann und Nebel, Dülberg, Keil und Josef Eberz u.v.m. Die Maler der Neuen Sachlichkeit, die der 50er und 60er Jahre mit Peter Steinforth, Wolf Hoppe und Etzel Klomsdorff und die vielen Bildhauer vom späten 19. Jahrhundert bis heute mit Robert Cauer und Benedikt von König, Hoetger und Habich, mit Adam Antes, Geibel, Schwarzbeck, dem herausragenden Wilhelm Loth, mit Kovats bis hin zu Waldemar Grzimek, Heß, Höpfner, Thomas Duttenhoefer und Matthias Will. Vor allem aber prägte der Jugendstil nachhaltig den Ruf der Kunststadt mit Olbrich, Behrens, Christiansen und all den anderen. Das war die Tat des jungen hessischen Großherzogs Ernst Ludwig, der die Künstler nach Darmstadt rief und die sich in der großen Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst" 1901 vorstellten.

Das Theater leistete von Gustav Hartung über Sellner bis heute Bedeutendes, die Darmstädter Gespräche waren existenzielle Diskussion über die Befindlichkeit nach 1945 und regte ganz Deutschland auf und an und von europäischer Bedeutung waren und sind die Ferientage für Neue Musik mit allen international bekannten Namen der zeitgenössischen Musik von Henze und Stockhausen bis Luigi Nono, Boulez bis hin zu John Cage.

Es ist etwas ruhiger geworden in der ehemaligen hessischen Hauptstadt, es wird aber auch heute viel und heftig diskutiert über kulturelle Dinge, aktuell über die lange Schließzeit des Hessischen Landesmuseums etwa und das geplante Museum zur regionalen Kunst des Sammler-Ehepaares Sander.

Nach einem Studium in Berlin gründete ich 1976 eine Galerie in Darmstadt, damals wie heute kunsthändlerisch eine eher unter-

belichtete Gegend. Mein Interesse galt von Anfang an der Darmstädter Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts und ich merkte sehr bald, dass sich keiner darum kümmerte – wirklich niemand!! Die offizielle Kunstpolitik war dem Jugendstil gewidmet und hörte zeitlich mit dem Ende der Künstlerkolonie 1914 auf. Wie schön, dass ein eigenes Museum seit 2 ½ Jahrzehnten die Geschichte des Darmstädter Jugendstils erzählt, aber wo bleibt das Interesse für die Expressionisten in Darmstadt, für die Kunst der Weimarer Zeit, wo die Aufarbeitung der Kunst im Dritten Reich und wo das Interesse für die Kunst der 50er und 60er Jahre?

Aus einem kleinen Kreis fünf bis sechs Kunstinteressierter erwuchs Anfang der 80er Jahre die Vereinigung „Archiv Darmstädter Künstler", dem heutigen Kunst Archiv Darmstadt,

Heinz Kroh,
undatierte Skizze.
NL Heinz Kroh, RAK

einem Verein mit zum gegenwärtigen Zeitpunkt etwas mehr als 500 Mitgliedern! Kein Museum, Institut oder offizielles Haus sammelt flächendeckend Dokumente und Daten zur Darmstädter Kunst. Ich kannte bis dahin ausschließlich das Nürnberger Zentralarchiv für Kunstgeschichte und so erkannte ich vor fast drei Jahrzehnten die Lücke, die darin bestand, dass an keinem Ort Dokumente zur Darmstädter Kunst gesammelt werden. Und so begann mit einer wachsenden Zahl von ehrenamtlichen Mitarbeitern die Arbeit des Sammelns: Zeitungsartikel und Einladungskarten (wohl gemerkt aller Künstler, der lebenden und der toten), Plakate, Kataloge und Monographien. Bald kamen Fotos, Ausstellungsakten, Briefwechsel, Handschriftliches, Lebensläufe und Dokumente zum Lebenslauf und vieles mehr dazu. Auch die Ausstellungsorte in Darmstadt, die öffentlichen und die privaten, die Kunst- und Künstlervereine und die Galerien; alle Daten, deren wir habhaft werden, sammeln wir und so sind weit über 580 Ordner prall gefüllt mit Informationen zu rund 2.500 Künstlern der Region um Darmstadt, mit viel Material zur bildenden Kunst der Darmstädter Szene von Anbeginn der Darmstädter Kunstgeschichte bis heute. Das Archiv steht allen Mitgliedern offen, aber auch Interessierten, Sammlern, Kunsthistorikern, der Wissenschaft und Forschung, den Instituten und Museen.

Ein breit gefächertes Parallelprogramm, ca. 15 Veranstaltungen im Halbjahr, kamen bald hinzu: Führungen, Besuche in Künstler-Ateliers, geführte Kunstreisen, kunsthistorische Vorträge, Filmabende zur Kunst und Ausstellungen, die in unseren Räumen möglich sind – Räume, die die Stadt Darmstadt zur Verfügung gestellt hat. Dafür sind wir mehr als dankbar, auch wenn es ansonsten keine regelmäßigen finanziellen Zuwendungen gibt! Kleine Kataloge haben wir produziert und bereits das zweite Mal ein Künstlerverzeichnis des aktuellen Geschehens veröffentlicht. Und es geschah sehr schnell nach Gründung, dass wir eine Graphik geschenkt bekamen, (Menschen wollten sich verkleinern, hatten keinen Platz oder das Interesse hat sich verlagert); wir bekamen ein Bild, eine Plastik, dann Kunst mappenweise und schließlich ganze Künstlernachlässe!

Wir konnten bisher nur aufnehmen, retten, zwischenlagern: 25 qm^3, der gesamte Nachlass von Helmut Lortz, erster Kunstpreisträger der Stadt Darmstadt und Professor für experimentelle Graphik in Berlin, von dem Farbholzschneider und Maler Esteban Fekete mehrere tausend Arbeiten, der komplette Nachlass von Karl Thylmann, der mit seinen Illustrationen dem Jugendstil zugehört und literarisch dem George-Kreis nahestand, und Annelise Reichmann, von Geibel und Schwarzbeck, von Deppert, Wilhelm Philipp, Willi Hofferbert usw.: Geschätzt weit über 10.000 Kunstwerke!

Das Archiv hat sich verändert – Raumnot und Platzmangel sind die Folgen, die Arbeit ist so nicht mehr ehrenamtlich allein zu bewältigen, auch die ausschließliche Eigenfinanzierung ist kaum mehr machbar.

Ein Bildhauer-Nachlass steht an, aus einem süddeutschen Museum, seit 100 Jahren im Magazin! Wenn diese 120 Marmor-Skulpturen, Gipse und plastische Entwürfe nach Darmstadt kommen, werde ich mich sehr nachhaltig einsetzen, dass sie auch zu sehen sein werden!

Mein provokanter Titel, der reißerisch klingen mag, ist oft Realität gewesen und ich nehme an, dass Sie alle ähnliche Erfahrungen gesammelt haben. Man erfährt, so geschehen bei einem Meisterschüler Josef Maria Olbrichs, von Friedrich Wilhelm Jochem, der seit 1899 engster Vertrauter und Vertreter Olbrichs war, und man erfährt, dass, nach misslungenen Versuchen die Dinge in öffentliche Hände zu geben, alles in der Mülltonne gelandet ist: 200 Skizzen, Briefe von Olbrich, alle Lebensdokumente, Aquarelle von Christiansen und Fotos, auf

denen – sensationell – alle erstberufenen sieben Mitglieder der Künstlerkolonie abgebildet sind. Größte Raritäten von höchstem ideellem Wert für die Darmstädter Kunstgeschichte! Und man erfährt (auf Nachfrage) – was für ein Glücksfall: Dass die Müllabfuhr erst am nächsten Tag kommt. Wie oft ist man auch zu spät gekommen aber in diesem Fall entschied sich das Schicksal für den Weg aus der Mülltonne in die Dokumentationsstelle für bildende Kunst in Darmstadt, ins Kunst Archiv. Eine Ausstellung entstand daraus, mit mehreren Stationen und ein Katalog wurde gedruckt. Ein gutes Ende für diesen Nachlass!

Helmut Lortz, ein zweites Beispiel! 1920 geboren, gehörte er im Wesentlichen neben Wilhelm Loth und Georg Hensel, den Schlotters und Helmut Lander, Schriftstellern wie Ernst Kreuder und Erich Kästner, zu den künstlerischen Menschen, die nach 1945 im fast zu 80% zerstörten Darmstadt der Kunst wieder einen Ort gaben! Gestorben 2007. Er gestaltete in Darmstadt fast jedes Plakat und alle Bücher, von der Illustration über die Typographie bis hin zum Einband. Er zeichnete, malte, experimentierte, er arbeitete plastisch und fotografierte, er collagierte und kopierte, machte jedes Jahr mehrere Bücher – ein Universalgenie, auch der Freundschaft! Zudem drei Jahrzehnte Lehrer für experimentelle Graphik an der HdK (heute UdK) in Berlin. Zwei, drei Tage vor der Entsorgung konnte ich mit fünf Helfern einer Spedition ca. 25 qm³ umschichten, der Raum, ein Zufallsfund, aber erstmal gerettet.

Oft sind die Nachkommen hilflos, völlig überfordert mit der Situation, was in vielen Fällen daran liegt, dass die Künstler nicht oder nur unvollkommen vorgesorgt haben. Was wohl überlegt und rechtzeitig erörtert werden könnte – die Übernahme oder eben die Rettung eines Nachlasses für die Nachwelt – gleicht oft einer Nacht- und Nebelaktion, um Kunstwerke und biographisches Material dem Orkus zu entreissen.

Als Projekte für die nächsten Jahre steht eine völlige Neuauflage des Verzeichnisses bildender Künstler in und um Darmstadt an (es erscheint am 31. August 2012!) – für eine ehrenamtliche Vereinigung wie das Kunst Archiv Darmstadt eine immense Arbeit! Geplant ist die Herausgabe eines umfangreichen Buches über die Bildhauerei von 1880 bis 1980 im Nachgang zu einer wichtigen Ausstellung des Kunst Archivs vor rund zwei Jahren. Gezeigt wurden rund 110 bildhauerische Arbeiten. Eine Ausstellung über den Bildhauer Georg von Kovats wird anlässlich seines 100. Geburtstags gezeigt. Ebenso ist eine Ausstellung für Anfang 2013 geplant, die das Werk von Darmstädter Künstlerinnen des späten 19. Jahrhunderts bis zur Weimarer Zeit dokumentieren wird und gerade ist die Ausstellung zu Ende gegangen, die wir „…Entlang des Fadens" nennen, und die sich mit dem Textilen als Medium der zeitgenössischen Kunst beschäftigt hat. Von Darmstädter Künstlerinnen wie zum Beispiel Annegret Soltau, Ankabuta und Dina Rautenberg, bis hin zu Jochen Flinzer und Freddy Robins in London, quer durch Europa, sind 20 Positionen in Darmstadt vereint!

Rund 15 ehrenamtliche Mitarbeiter schnippeln aus Zeitungen Artikel aus, verarbeiten das Material, das Künstler ins Archiv bringen, kleben auf, heften ab, führen Besucher, die reichlich kommen, durch die Ausstellungen und zeigen mit viel Inbrunst das Archiv, manche sind schon über zwei Jahrzehnte dabei. Was Goethe „Beschildeter Arm" nennt, mit dem Untertitel „gegen ein vorüberziehendes Wetter, Bücher beschützend", haben wir uns als Motto gewählt und ich hoffe es drückt aus, dass uns diese Arbeit in hohem Maße bereichert und beglückt:

Manches Herrliche der Welt
ist in Krieg und Streit zerronnen;
Wer beschützet und erhält,
hat das schönste Los gewonnen!

Egbert Lammers, aus dem Skizzenbuch „Sylt, Berlin" von 1929. NL Egbert Lammers, RAK

Ein Archiv für schriftliche Quellen der bildenden Kunst

Daniel Schütz, Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe, Bonn

Die Museenlandschaft wächst erfreulicherweise trotz knapper Kassen der Städte und Gemeinden. Zu denken ist etwa an die letzten Neugründungen der Häuser für Max Ernst in Brühl, Hans Arp in Remagen und Emil Schumacher in Hagen. Immer häufiger entstehen auch Privatmuseen von Kunstsammlern, um deren Sammlungen der Öffentlichkeit zu präsentieren. Das Angebot der zahlreichen Auktionshäuser und Galerien scheint sich stetig zu erweitern, um neue Käuferschichten anzusprechen und um die aktuellen Trends der Kunstsammler zu bedienen.

Auf der Produzentenseite verlassen fortlaufend Absolventen die Kunstakademien und Fachhochschulen mit dem Ziel zu gestalten und ihre Werke zu zeigen. Auch wenn manche Stimmen unken, alles sei inzwischen gemalt und doch schon einmal da gewesen, so entwickelt schließlich jede Zeit ihre eigene Bild- und Formensprache und neue Ausdrucksformen.

Aber wie steht es mit der Kenntnis eines solchen Kunstreichtums den wir momentan erfahren in einigen Dekaden oder sogar nach Jahrhunderten? Werden die Auktionshäuser dann übervoll sein mit Werken von unbekannten Meistern der heutigen Moderne? Wie wird die Kunstgeschichte dieser Aufgabe begegnen?

Bei der momentan anstehenden Fülle an Werknachlässen der Jahrgänge, die seit 1945 in Deutschland ohne die Folgen kriegerischer Auseinandersetzungen ihr Oeuvre

entfalten konnten, werden kaum alle Künstler zu Lebzeiten mit monographischen Publikationen aufgearbeitet sein, deren Verfasser in der Regel ihre Informationen noch direkt vom Künstler abrufen konnten. Sie sind den „unpublizierten" Künstlerinnen und Künstlern gegenüber klar im Vorteil. Denn, hat der Künstler nicht zu Lebzeiten die notwendige Publicity erreicht, bleibt für eine posthume Beschäftigung ausschließlich der Gang an die schriftlichen Quellen – soweit sie mittels eines biographischen Nachlasses Eingang in ein Archiv gefunden haben. Nur sie geben zukünftigen Forschergenerationen noch die Möglichkeit einen unbekannten oder nicht hinlänglich gewürdigten Künstler dem Vergessensein zu entreißen.

Hat sich in einem öffentlich zugänglichen Archiv ein aussagekräftiger Nachlass erhalten, eröffnen sich vielfältige Möglichkeiten im Bereich der Künstler- und Kulturwissenschaftlichen Forschung. Höchst interessant ist beispielweise der Blick des Künstlers auf sein eigenes Lebensumfeld, das in seinen Briefen, Tagebüchern oder Kalendernotizen zu finden ist. Hier erfahren wir wissenswertes über Künstlerfreundschaften, gruppendynamische Prozesse, soziale Probleme und Abhängigkeiten und Einblicke in verschiedenste soziale Kontexte. So offenbart mancher Nachlass wichtige Informationen über Künstlerkollegen, die in deren eigenen Nachlässen – soweit sie überhaupt überdauert haben – nicht anzutreffen sind.

Eine vorhandene Werkdokumentation im Archiv erlaubt einen Überblick auf das geschaffene Werk. Nur so kann verifiziert werden, ob es sich wirklich um einen „unbekannten Meister der Moderne" handelt oder eine spezifische Arbeit im Oeuvre des Künstlers zwar eine herausragende, aber lediglich singuläre Stellung einnimmt.

Das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe hat die Aufgabe, eben diese ergänzende Überlieferung zu den Kunstwerken für die Forschung zu sichern. Gesammelt werden Briefe, Tagebücher, Manuskripte, Skizzenbücher, Oeuvreverzeichnisse, Zeitungsartikel, Ausstellungskataloge, Einladungen, Plakate, Zeugnisse, Fotos, Kalender, Reisepässe, Rechnungsbücher, Steuerunterlagen und vieles mehr.

Egbert Lammers, Entwurfsskizze der Kapellenfenster im Gertrauden-Krankenhaus in Berlin-Wilmersdorf, 1949. NL Egbert Lammers, RAK

Zweck des Archivs ist ebenso die Erhaltung als auch die Erschließung derartiger Künstlernachlässe und zudem die fachliche Beratung von Nachlasshaltern. Die enge Kooperation mit den Kunsthistorischen Instituten der Universitäten Bonn und Düsseldorf ermöglichen einen direkten Zugang zu dem Quellenmaterial für die Kunstgeschichte. Durch die Anbindung an den „Arbeitskreis zur Erforschung der Moderne im Rheinland" an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf werden interdisziplinäre Forschungsansätze gefördert.

Vielfältig sind die Nutzungsmöglichkeiten der Quellen. Sei es für Magister- und Doktorarbeiten, für die Denkmalpflege, das Ausstellungswesen im Bereich der Museen und Galerien, literaturhistorische Forschungen oder für die eben schon genannten interdisziplinären Forschungsansätze, deren Bandbreite schier unerschöpflich ist.

Daher ist es bei der Auswahl, der Bergung und Verzeichnung der Vor- und Nachlässe von eminenter Wichtigkeit, die späteren Nutzungsmöglichkeiten zu überblicken und im Gespräch mit den Nachlassgebern nach möglichem Quellenmaterial zu forschen. Denn, nicht selten werden schriftliche, gedruckte oder fotografische Quellen in ihrer wissenschaftlichen Bedeutung unterschätzt und als nicht „abgabewürdig" eingestuft. Hier gilt es im Gespräch auf die feinen Zwischentöne zu achten um auf die Spur von forschungsrelevantem Material zu gelangen.

Das erklärt die Notwendigkeit von Künstlerarchiven als eigenständige Institutionen, deren Arbeit nur in unzureichender Form von den vorhandenen Stadt- oder Gemeindearchiven mitübernommen werden kann, geschweige denn von den Museen. Nicht nur, dass diese selten die notwendige Fachkompetenz besitzen, es ist auch nicht ihre genuine Tätigkeit, da sie als Verwaltungsarchive bereits mit umfangreichen Aufgaben betreut sind.

Zu den Kunstschaffenden, die Eingang in das Archiv erhalten, zählen Maler, Bildhauer, Zeichner, Graphiker, Kunstgewerbler, Fotografen, Architekten, aber auch Kunsthistoriker und Kunstkritiker, die zwar eigentlich nicht zu den Kunstschaffenden zählen, doch mit ihnen durch ihre Arbeit auf das Engste verbunden sind.

Aufgenommen werden auch Nachlässe von Künstlern, über deren Werk bereits gearbeitet wurde und über die Publikationen erschienen sind – was manchen Nachkommen zunächst nicht ganz verständlich ist, da doch schon alles erforscht und gesagt erscheint. Hierbei wird leicht übersehen, dass jede Generation ihre eigenen, zeittypischen Fragestellungen hat, die aber nicht unbedingt Antworten auf zukünftige, neue Forschungsansätze bieten. Als Grundlage für eine erneute Befragung des Werkes kann somit der erhaltene Nachlass im Archiv dienen. Er lässt die objektive Erarbeitung neuer Betrachtungen zu, ohne ausschließlich auf die vom Geist ihrer Zeit getragene Literatur angewiesen zu sein.

Alles in allem bieten biographische Künstlernachlässe unendlich viele Einblicke, auch – oder gerade auf unsere Gesellschaft, die eine Archivierung und wissenschaftliche Bearbeitung sinnvoll erscheinen lassen.

Das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe ermöglicht durch seine Tätigkeit die Erforschung all dieser Fragestellungen, deren Beantwortung ohne biographische Dokumente unmöglich bliebe.

Rechts: Katalog zur Ausstellung der „Rheingruppe" in Düsseldorf 1930. NL Jean Paul Schmitz, RAK

RHEINGRUPPE
JAHRES-
AUSSTELLUNG
KUNSTHALLE
DÜSSELDORF
SEPTEMBER
1930

Überlegungen zur Bewertung von Künstlernachlässen im Archiv

Arie Nabrings, LVR-Archivberatungs- und Fortbildungszentrum, Brauweiler

Nachlässe spielen im archivischen Alltag eine Sonderrolle. Sie wachsen Staats- oder Kommunalarchiven nicht zu wie Schriftgut der Verwaltung. Im Gegensatz zu Museen und Bibliotheken erhalten diese Archive ihre Bestände durch die gesetzlich geregelte Übernahme von Akten und Schriftgut, das im Geschäftsgang nicht mehr benötigt wird und nicht aufgrund von aktiver Sammlungstätigkeit der dort Arbeitenden. Gleichwohl findet sich in Archiven eine Vielzahl von Nachlässen, und es war das Bundesarchiv, das 1971 als erstes ein umfangreiches Verzeichnis von Nachlässen schwerpunktmäßig in deutschen Archiven aber auch in Bibliotheken erstellte (ca. 7.000) und heute die „Zentrale Datenbank Nachlässe" pflegt, die seit 2002 für das Internet freigeschaltet ist.[1] Vorausgegangen war dem Nachlassnachweis in Archiven die 1969 von Ludwig Denecke veröffentlichte Übersicht zu Nachlässen in deutschen Bibliotheken. Sie findet sich heute zentral im Kalliope-Portal.

Um den Nach- bzw. Vorlass bedeutender Künstler zu sichern und sie nicht in das Loch der Unzuständigkeit der Behördenarchive fallen zu lassen, hatte das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg bereits 1964 das „Archiv für Bildende Kunst" ins Leben gerufen, das 2008 in Deutsches Kunstarchiv umbenannt wurde. Es sammelt nach seinem eigenen Selbstverständnis für die Bundesrepublik systematisch und zentral schriftliche Zeugnisse bildender Künstler. Einer ähnlichen Aufgabe, allerdings mit dem Sammlungsschwerpunkt Rheinland, stellt sich das 2007 ins Leben gerufene Rheinische Archiv für Künstlernachlässe, das „alles außer Kunst" sammelt, wie sein Leiter 2009 pointiert formulierte. Wenn man will, verfolgt die Bonner Stiftung Kunstfonds einen gänzlich anderen Weg und sammelt in ihrem 2010 auf dem Gelände des LVR-Kulturzentrums in Brauweiler eingerichteten Depot originale Kunstwerke und keine Archivalien.[2]

Die genannten Einrichtungen sammeln also. Den automatischen Zuwachs an Überlieferungen haben wir bei den Nachlässen nicht, und wir haben in der Regel kein durch Aktenpläne und -ordnungen vorstrukturiertes Schriftgut. Der Nachlass muss also „geformt" werden, und dafür bestehen die im Bibliotheksbereich entwickelten „Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen".[3] Die Arbeitswege für literarische Nachlässe sind damit gut dokumentiert und erprobt.

Als geeignete Erschließungsgliederung wird empfohlen:

- Werke
- Korrespondenzen
- (Lebens-)Dokumente
- Sammlungen und Objekte

Bei Nachlässen bildender Künstler bietet sich die gleiche Gliederung an. Allerdings folgt die archivische Erschließung etwas modifizierten Grundsätzen. In der Gliederung zeigen sich aber durchaus Parallelen.

- Persönliche Dokumente
- Unterlagen (hauptsächlich Sachakten)
  - aus beruflicher Tätigkeit
  - aus sonstiger gesellschaftlicher Tätigkeit
- Korrespondenzen (privat und beruflich)
- Materialsammlung[4]

Nachlässe gelangen also in Bibliotheken und Archive, und die Frage ihrer Bewertung muss gestellt werden. Was sind nun die Kriterien? Seien Sie versichert, dass Sie die Gemüter in Wallung bringen, wenn Sie dies thematisieren. Und vollends gehen die Emotionen hoch, wenn Sie die Tätigkeit des Archivars dadurch charakterisieren, dass seine Hauptaufgabe nicht im Bewahren sondern im Wegwerfen liegt. Sofort taucht die Frage auf, nach welchen Kriterien aufbewahrt und was fortgeworfen wird? Das liegt

für den Laien auf der Hand. Jeder versteht, dass man wegwerfen muss, aber wenn man wegwirft, werden viele Gründe dafür vorgebracht, genau das, was man wegwirft, nicht wegzuwerfen. Die Ergebnisse zahlreicher Gespräche mit Historikern zeigen in der Regel ein Resultat: am besten sollten Archive nichts wegwerfen, denn die Forschung könnte gerade von dem, was man als vernichtenswert ansieht, besonders profitieren. Ein alle Seiten befriedigendes Ergebnis des Dialogs zwischen Forschung und Archiv ist bislang nicht zu Tage getreten.

Meine These ist, dass ein solches Ergebnis auch nicht zu erzielen ist. Denn der Bewertungsprozess von Nachlässen und von Künstlernachlässen insbesondere ist keine arithmetische Aufgabe, bei der unter Einhaltung von Rechenoperationen nur genau ein Ergebnis herauskommt. Bewertungen sind vielmehr dynamische, von vielen Faktoren beeinflusste Entscheidungsprozesse. In diese Entscheidungen fließen sowohl inhaltliche, sachlich begründete als auch äußere, durch keine Sachlogik vermittelte Kriterien ein. Das war immer so und wird, so vermute ich, wohl auch in Zukunft so bleiben. Daraus den Schluss zu ziehen, dieses Referat sei deshalb überflüssig, und man könne machen, was man wolle, ist sicherlich falsch. Bei der Bewertung herrscht keine Willkür, sondern eine kreative Offenheit gegenüber unterschiedlichen und auch unterschiedlich zu betrachtenden Einflüssen. Es ist deshalb wohl auch kein Zufall, dass die Seite http://www.forum-bewertung.de/ dialogisch aufgebaut ist. Dort kommen Archivare und Wissenschaftler ins Gespräch und tauschen ihre Erfahrungen und Anregungen miteinander aus.

Lassen Sie mich an dieser Stelle etwas zum archivischen Verständnis der Bewertung sagen. Es geht dabei nicht, wie der Begriff „Bewertung" nahelegen könnte um die Scheidung des Wertvollen vom Wertlosen. Vielmehr handelt es sich um eine „Gewichtung" von Überlieferungen in Hinsicht auf ihre Aussagekraft zu bestimmten Bereichen unserer Lebenswirklichkeit. Wir fragen uns also, ob das Material Auskunft darüber gibt, wofür es übernommen werden soll. Der Vorgang der Bewertung ist damit also weitaus unspektakulärer als der Begriff es suggeriert. Archive haben den Anspruch, ein repräsentatives Bild der Gegenwart zu überliefern und nicht zu entscheiden, was in Zukunft Grundlage unseres Geschichtsbildes sein soll. Um das sicherzustellen sowie transparent und nachvollziehbar zu gestalten, erfolgen Absprachen zwischen den verschiedenen Archiveinrichtungen, werden Kriterien der Bewertungsentscheidung entwickelt und die Bewertung selbst protokolliert.

Ich möchte im folgenden Parameter benennen, die man bei Bewertungsentscheidungen allgemein und bei Künstlernachlässen insbesondere anlegen muss, um zu einem sachgerechten Urteil zu gelangen. Etwas vereinfachend formuliert sind zwei Bereiche zu betrachten. Die Entscheidungsfindung muss sich an der Prüfung des Wollens und des Könnens orientieren.

Das Wollen

Mit Künstlernachlässen werden sicher andere Erwartungen verbunden als mit Behördenschriftgut. Spiegelt Letzteres den nüchternen Alltag der Verwaltung wider, so hofft man bei Künstlernachlässen auf Einblicke in die Werkstatt kreativer Menschen. Die Fülle ihres Schaffens tritt uns dort entgegen und nicht das Grau der Verwaltung. Bei dieser Grunderwartung besteht eine prinzipielle Geneigtheit, Nachlässe von Künstlern zu übernehmen. Sie sind etwas Besonderes und heben sich von dem, was man gemeinhin im Archiv bearbeiten und lagern muss, deutlich ab. Bei aller Euphorie gilt es aber trotzdem einen kühlen Kopf zu bewahren. Schließlich ist nicht jeder Nachlass, dadurch dass er der Nachlass eines Künstlers ist, wertvoll.

Authentizität/Vollständigkeit
Eine Reihe von Fragen sind an ihn zu stellen. So zum Beispiel die nach seiner Vollständigkeit, nach seiner Authentizität. Gibt er wirklich Aufschluss über das, was der Künstler gedacht und geschaffen hat, oder ist er nur eine Sammlung von Überbleibseln aus dem Nachlass des Verstorbenen? Eine Prüfung des angebotenen Materials auf seine Aussagekraft ist deshalb unerlässlich. Ferner gilt es festzustellen, ob das Angebotene vollständig ist oder sich nur auf Teile des insgesamt vorhandenen Nachlasses bezieht. Für eine Zusammenführung des Nachlasses spricht sicher, dass er dann für den Benutzer leichter zu bearbeiten ist. Es erspart ihm Reisen in verschiedene Archive. Auf der anderen Seite können sich Nachlassteile auch genau auf eine bestimmte Stadt, eine bestimmte Region beziehen, und in hervorragender Weise die Dokumentation zur Geschichte dieses Raumes ergänzen. Grundsätzlich gilt aber, dass ein Nachlass umso interessanter wird, je vollständiger er vorhanden ist. Schließlich sollen aus ihm ja die Erkenntnisse gewonnen werden, die zum Verständnis des Werkes und der Leistungen des Nachlassers beitragen können.

Bedeutung
Ebenso unerlässlich ist es, sich Klarheit darüber zu verschaffen, welche Bedeutung dieser Künstler hat. War es ein Mensch, der im lokalen vielleicht im regionalen eine Rolle spielte oder sogar auf nationaler und internationaler Bühne Wirkung und Bedeutung entfaltete? Je nach Beantwortung der Frage sollte die Übernahmeentscheidung auch unterschiedlich ausfallen. Eine Leitfrage kann dabei sein, ob das eigene Archiv der geeignete Lagerungsort ist oder nicht, vielleicht bestehende Facharchive oder international bekanntere Archive besser geeignet wären.

Prestige
Natürlich spielen dabei auch Fragen der Eitelkeit und des Prestiges eine Rolle. Welchen Bedeutungszuwachs kann ein Archiv dadurch erlangen, wenn der Nachlass einer berühmten Persönlichkeit ihm angeboten wird. Die Verführung durch solchen Zuwachs an Renommee zu gewinnen liegt auf der Hand, und es ist verständlich, wenn man ihr auch erliegt. Gleichwohl sollte die Frage nach geeigneteren Archiven nicht voreilig beiseitegeschoben werden angesichts eines bedeutenden Nachlassangebots.

Überlieferungsprofil (Bewertungsgrundsätze)
Um die enge Fixierung auf die Behördenperspektive bei der Überlieferungsbildung zu überwinden, finden Überlieferungsprofile mehr und mehr Anwendung. Sie dienen als Grundlage für eine systematische, effektive und effiziente Überlieferungsbildung amtlicher und nichtamtlicher Überlieferungen in Kommunalarchiven und sind ein Auskunftsmittel, wo welche Überlieferung zur Dokumentation lokaler Lebenswelt zu welchem Zweck, in welcher Intensität, von wem aufzubewahren ist. Im Wesentlichen sind in den Überlieferungsprofilen die Bewertungsgrundsätze des jeweiligen Archivs zusammengefasst.

Hilfreich ist in Bezug auf die Bewertung von Künstlernachlässen die Frage, ob der Nachlass, auch wenn er einen Bedeutungszuwachs für das Archiv mit sich bringt, in das Überlieferungsprofil des jeweiligen Archivs passt. Schließlich sollten wir immer vom Benutzer aus denken und uns fragen, ob er diesen Nachlass auch an der Stelle sucht, wo wir ihn unterbringen wollen. Nicht umsonst hat das Bundesarchiv ja die mühevolle Arbeit auf sich genommen ein Nachlassverzeichnis beziehungsweise eine Nachlass-Datenbank aufzubauen, um dem Außenstehenden Hilfen bei der Recherche nach Nachlässen zu geben.

Das Können

Nach der Prüfung des Wollens sollte mit gleicher Ernsthaftigkeit die des Könnens erfolgen. Hier betreten wir festeren Boden als zuvor.

Lagerungsmöglichkeit
Das Archiv muss sich fragen, ob es über geeignete Lagerungsmöglichkeiten verfügt. Es ist ja nicht damit getan, etwas zu haben und in einem Raum abzustellen. Das wäre sicherlich falsch und verantwortungslos. Ich muss prüfen, ob ich bei Gemälden über entsprechende Magazinkapazitäten verfüge, ob ich Fotoabzüge und Negativmaterial in Kühlkammern unterbringen kann, wie ich Papier, geeignet verpackt, in klimatisierten Magazinen lagere und so weiter.

Erhaltungsaufwand
Eng verknüpft damit ist die Frage des Erhaltungsaufwands. Kann ich sicherstellen, notwendige Restaurierungsarbeiten durchzuführen? Sind die Kosten für das Archiv zu tragen? Das ist nicht trivial und nebensächlich, sondern ganz essenziell. Archive stehen heute ja vor entscheidenden Herausforderungen beim Bestandserhalt. Ähnlich sieht es in den Bibliotheken aus und von ihnen ging ja auch die Diskussion um den Erhalt des gedruckten schriftlichen Erbes vor gut zwei Jahrzehnten aus.

Erschließung
Nach Prüfung der Lagerungsmöglichkeiten und des zu erwartenden Erhaltungsaufwands kommen wir zu den genuin archivischen Aufgaben nämlich der Erschließung des Materials. Hier bedarf es des geeigneten Sachverstandes. Ohne Erschließung wäre der Nachlass ein toter und nutzloser Bestand. Von der Qualität seiner Erschließung hängt es ab, wie er der Forschung beziehungsweise den Interessierten zur Verfügung steht. Ich muss sowohl die fachlichen Qualitäten zur Erschließung mitbringen als auch über die personellen Kapazitäten verfügen. Ist das im eigenen Archiv nicht gegeben, liegt es auf der Hand, nach Alternativen Ausschau zu halten, das heißt nach Archiven, die zur Erschließung in der Lage sind. Hier bieten sich durchaus Kooperationen an, die oftmals noch nicht genügend ausgeschöpft werden.

Benutzbarkeit
Und ein letztes sei noch angefügt: das sind die Rechtefragen. Bei der Übernahme eines Nachlasses und vor allem eines Künstlernachlasses sind diese Dinge unbedingt zu regeln. Ein Nachlass, den ich ohne die Zusage, ihn, wenn auch nur irgendwann einmal, der Öffentlichkeit zugänglich machen zu können, ein solcher Nachlass gehört nicht in ein öffentliches Archiv. Über Rechteeinschränkungen wird man sicher reden müssen, aber ohne die Möglichkeit der Verwertung, die Zusicherung der öffentlichen Nutzung und Zugänglichkeit ist ein Nachlass für das Archiv bedeutend uninteressanter.

Einen Vorschlag zur Systematisierung der Entscheidungsfindung bei der Nachlassbewertung legte im April 2011 die nordrhein-westfälische Landesarchivverwaltung vor. In Bezug auf die Nachlässe empfiehlt sie, nach folgendem Bewertungsformular vorzugehen,

Kriterium	Erläuterung	Aspekt	Bewertung
Authentizität			
Archivfähigkeit			
Benutzbarkeit			
Lizenz zur Bewertung			
Verbundüberlieferung			
Sprengelbezug			
Archivwürdigkeit			
Gesamtbewertung			

das ich hier, reduziert auf die Kriterien, vereinfacht wiedergebe
Abschließend möchte ich die Besonderheiten von Behördenüberlieferungen und Künstlernachlässen nebeneinanderstellen, um die spezifischen, mit ihnen verbundenen Aufgaben zu verdeutlichen (Tabelle).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Künstlernachlässe die anspruchsvolleren Herausforderungen hinsichtlich der Erschließung, Lagerung und Nutzung mit sich führen. Das Hauptaugenmerk des Archivs muss deshalb auf diese drei Bereiche bei der Bewertung gerichtet sein. Da es keine geregelten Ablieferungen gibt, sind Absprachen zwischen den archivierenden Institutionen unerlässlich.

Anmerkungen

1 Sie umfasst 26.000 Nachlässe (Stand 2007); vgl. Wolf Buchmann und Michael Hollmann: Die „Zentrale Datenbank Nachlässe" und das Projekt eines Verbundfindmittels für Nachlässe in Deutschland, in: Frank M. Bischoff (Hrsg.): Benutzerfreundlich – rationell – standardisiert. aktuelle Anforderungen an archivische Erschließung und Findmittel; Beiträge zum 11. Archivwissenschaftlichen Kolloquium der Archivschule Marburg, Marburg 2007, S. 323.

2 Zu den genannten Archiven vgl. die entsprechenden Beiträge in: annoRAK. Mitteilungen aus dem Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe, Heft 1, Bonn 2009.

3 Zu finden unter dem Link: http://kalliope-portal.de/verbund/rna_berlin_wien_mastercopy_08_02_2010.pdf

4 Richtlinien für die Titelaufnahme und Repertorisierung von Nachlässen im Landesarchiv Baden-Württemberg, März 2004, abgedruckt in: Frank M. Bischoff (Hrsg.), a. a. O., S. 312.

Behördenüberlieferung (Akten)	Künstlernachlässe
Pflichtaufgabe	Freiwillige Aufgabe
Strukturiert (Aktenplan)	Un- bzw. teilstrukturiert
Erschließungshilfe (Aktenplan)	Schwer erschließbar
Überwiegend homogenes Material	Unterschiedliche Materialien
„grauer Alltag"	„prestigeträchtig"
Benutzbarkeit geklärt	Benutzbarkeit unklar
Vollständig	Splitterbestände

Seite 45–48: Johanna Ey an Jean Paul Schmitz nach Olevano Romano/Italien, 1938. Neben der Schilderung aktueller Ereignisse erinnert Johanna Ey an die gemeinsame Reise nach Mallorca im Jahr 1927. NL Jean Paul Schmitz, RAK

Seite 49 oben: 1927 reiste die Düsseldorfer Kunsthändlerin Johanna Ey mit ihren Freunden Jean Paul Schmitz, Gert Wollheim und dem Pianisten Willy Werth nach Mallorca um den Maler und Schriftsteller Jacobo Sureda zu besuchen. Ulrich Leman folgte ihnen einige Tage später nach. V.l.n.r.: Jean Paul Schmitz, Ulrich Leman, Jaime Gaya, Jacobo Sureda, Johanna Ey, Can Monjo [?]. Fotograf unbekannt. NL Jean Paul Schmitz, RAK

Unten links: Willy Werth und Gert Wollheim auf der Terrasse ihres Hauses in El Arenal/Mallorca. Fotograf unbekannt. NL Jean Paul Schmitz, RAK

Unten rechts: Johanna Ey und Jean Paul Schmitz. Im Hintergrund das Haus in El Arenal, das Schmitz mit den Malerkollegen Ulrich Leman, Gert Wollheim und dem Düsseldorfer Pianisten Willy Werth bewohnte. Fotograf unbekannt. NL Jean Paul Schmitz, RAK

Düsseldorf d. 3/3. 1938

Mein lieber Franz!

Da jetzt bald unser beider Geburtstag herannaht dachte ich Dir eine kleine Freude zu machen, wenn ich an Dich dachte und die alten Zeiten für dein Leben nicht möchte. Du bist ja wenigstens alle Sorgen ruhig los die Meinen begleiten mich wohl bis ich (in) oder etwas der Erde liege. Früher hatte ich ja mal viel, viel weniger Geld ich war immer zufrieden und nahm das Leben wie es kam. Das Letzte muß ich sagen bin ich fast mutlos, weil ich doch der Kampfes um mein bisschen Leben müde wurde. Doch ich stemme mich weiter gegen Alles das, was mich drückt. Die schönen Erinnerungen und meine schönen Reisen bleiben mir. Nehmt doch beide das Leben wie es kommt was ihr vielleicht kann Euch keiner nehmen. Die Ehre muß er doch sein. Ich dachte ja immer und immer wieder an Jacobo und an alle die alten Freunde. Die alle sind für mich der Inbegriff meines Lebens gewesen.

Ich bin gewandt am Schreiben

Vorrath, da liegt unter den Briefen (et Klingella) ein Brief von Dir und Dr. Bau aus Hamburg in Frau. Dein Brief stand aufgemacht und nun immer denkst auch an die alte Ey, auf wie ich mich freute, die Pyramiden-Erinnerungen und wie die Stadt Abends beim Tanz Morgens im Mare und Abends in der Tonda in El Arenal, wo der Bahnhof von Pferden und die einfachen Leute sich freuten, wenn sie uns sahen und die Wirtin ihren National-tanz aufführte. Abends schlief ich in einem zweiten Nebenzimmer von Ulrich Lemau auf einem hohen Bett, welches auf einem Dreigestell ruht, wo ich auf einem Stuhl und noch mal eine Treppe hoch steigen musste, um ins Bett zu kommen und ich immer Angst hatte, unter den Bettstücken zusammenzufallen, bis ich nach 1 oder 2 Tagen glücklich wieder nach Sóveda mich wieder zurückhalte, um nach einigen Tagen wieder zu verschwinden. Dann fuhr ich nach Genova zu Tuppi Bell, o wie schön war es damals schon in dem alten Jahren für mich. Ich war glücklich bei meinen jungen lieben Freunden, die mich alte

dass alles so sehr erregten. Und jetzt — —?
Ach schweigen wir darüber. Morgen am 4. März
wird wohl Pudlich für einen Moment herein-
bringen wir ein Bildchen das dies ist wie kein
Gesetz für Alle Freundschaft und Aufeinander
So ist aber gut so. Wir machte er besonders Freude
wir mit Weihnachten schrieben — Sag bezüglich
wo wollen dieses Freitag zur Ausstellung nach Paris.
Madetzky besuche mich schon mal. Fastnachten war
jeden Tag drei Mahlzeiten hier etwas los, ich hatte
drei Einladungen „zum Karl" ein Kunstler-
bruder, wo es Freitags immer Betrieb ist, das
ich bin auch noch keinen Schritt gegangen um jemand
zu sehen, ja lieber Kraus ich bin alt geworden.
Heute war jemand bei mir, der die Tage nach
Italien für 2 Monate fährt, wo merkt auf die
Dreifuss. Frau Dr. Bau ist gestern Abend nach
Dalmatien gefahren Dr. Bau bleibt in Ham-
burg, wo lässt seine Praxis noch nicht ganz allein,
zudem muss die Mädchen mit dem kleinen
Kinde zu Hause bleiben, der kleine Bau ist
noch 7 oder 8 Monate, doch ein feiner Kerl

Ist bei Eng noch keine Hoffnung a? a Na Na
Peter Jansen war vor einem halben Jahr in Amerika
ist aber nach einigen Monaten zurückgekommen
und in Paris geblieben. Deine Frau hatte ihn
dort besucht. Von Werth habe ich seit der Sp. ein
Wort nicht gehört, hab doch einmal am Bahn-
hof; er interessirt mich auch weiter nicht. Joseph
Pieper soll in Italien sein, auch Werner Gilles.
Meine Heidt will auch mal fort, ich weiß noch
nicht wohin. Ich schreibe dir in kurzer Zeit bestimmt
einmal wieder, ich gehe bald auf einmal bei einem
Leutnanten, dann hör ich sicher mal wieder etwas
Interessanter und freue mich, wenn ich dir wieder
einmal aus der Heimat etwas berichten kann.
Heimat ist Heimat, das man weiß es nur,
wenn man weit weg ist. Meinst dieses nicht.
Das lieber guter Hannsel, grüße deine Frau
herzlichst von mir und daß bald ich ihr einmal
wieder auch mit Schreiben Hergen.

Deine alte Ey

Rechtsfragen bei der Nutzung von Künstlerarchiven

Wolfgang Lorentz, Dipl. Wirtschaftsjurist

Nachstehender Vortrag befasst sich mit dem rechtlichen Spannungsverhältnis, welchem der Archivar bei der Ausübung seiner Fachinteressen wegen unterschiedlicher Rechtsinteressen ausgesetzt ist. Einerseits möchte er „sein" Archivgut bestmöglich in die Öffentlichkeit bringen und bekannt machen, andererseits hat er neben Wissenschaftsfreiheit und Datenschutz auch die urheberrechtlichen Interessen der Urheberberechtigten zu berücksichtigen. Auf diese möchte ich meinen Vortrag heute fokussieren.

Der Ordnung halber und quasi in einer Paranthese ist kurz zu erwähnen, dass es ein Bundesarchivgesetz sowie Landesarchivgesetze der jeweiligen Bundesländer gibt, welche ausschließlich das Archivgut des Bundes bzw. hoheitliche Archive auf Dauer hinsichtlich der Sicherung, Nutzbarmachung und wissenschaftlicher Verwertung regeln.

Verstirbt ein Kunstschaffender – hier kommen u.a. Bildhauer, Komponisten, Maler, Musiker, Photographen, Regisseure oder Schriftsteller in Frage – hinterlässt er in der Regel eine Vielzahl von Werken, Dokumenten und Unterlagen.

Zunächst interessieren in erster Linie die bereits veröffentlichten Werke. Diese haben zumeist den „Vorteil", bereits durch entsprechende Ausstellungen, Aufführungen oder anderweitige Veröffentlichungen, beispielsweise durch Buch- oder Musikverlage bekannt geworden zu sein.

Aber was passiert mit den Künstlernachlässen – mit den Werken, die noch nicht veröffentlicht sind? Hier unterscheiden wir zunächst zwischen dem künstlerischen Nachlass, also den jeweiligen Werken in der bildenden Kunst, der Literatur und Musik einerseits und dem biographischen Nachlass andererseits. Hierzu gehören u.a. private Aufzeichnungen, Briefwechsel, Buchexemplare mit freundschaftlichen Widmungen von Kollegen, elektronisch gespeicherte Aufzeichnungen von bleibendem Wert, Notizen, Photographien, Skizzen, Tagebücher sowie entsprechende Kunstwerke anderer.

Welchen Rechten unterliegen diese künstlerischen und biographischen Nachlässe nach dem Tod der Kunstschaffenden? Handelt es sich beispielsweise um literarische oder musikalische Werke, liegen die Verwertungsrechte der bereits veröffentlichten Werke in der Regel bei den Verlagen. Diese dürfen das geschriebene Wort, die Kompositionen verwerten und in der Öffentlichkeit verbreiten. Waren der bildende Künstler oder der Photograph Mitglieder einer Verwertungsgesellschaft, so wird diese regelmäßig deren Interessen bei einer etwaigen Urheberrechtsverletzung wahren. Sind keine Verwertungsgesellschaften „im Spiel", sind die jeweiligen Erben regelmäßig berechtigt, die Urheberrechte der verstorbenen Kunstschaffenden wahrzunehmen und auch entsprechend zu verwerten.

Hierbei ist eine Möglichkeit für die urheberberechtigten Erben, den Nachlass an Archive zu übergeben – wie dies bei den Werken der bildenden Kunst z.B. hier in der Abtei Brauweiler und beim biographischen Nachlass im Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe in Bonn der Fall ist. Durch Erwerb – sei es durch Ankauf oder Schenkung durch die Urheberberechtigten, aber auch durch spätere Ankäufe von Dritten – wird der Archivar i.d.R. zunächst Eigentümer des Nachlasses. Auf den Erwerb des Eigentums an den Nachlassgegenständen jedenfalls sollten die Archivare Wert legen. Ansonsten kann ihnen dasselbe Schicksal drohen, wie es im Fall mit dem Nachlass des österreichischen Schriftstellers Ödön von Horvath geschehen ist. Die Erben Horvaths haben 1962 den Nachlass an die Bibliothek der

Akademie der Künste in Berlin übergeben. Dabei haben sie jedoch festgehalten, dass der Nachlass im Eigentum der Erben verbleiben soll. Die Nachlassverwalter trugen durch ihre Tätigkeiten wesentlich dazu bei, dass der bis dahin noch wenig bekannte Schriftsteller einen sehr großen Bekanntheitsgrad erreichte. 21 Jahre später verlangten die Erben von der Bibliothek die Herausgabe des kompletten Nachlasses.

In seinem Urteil widersprach der BGH der Auffassung der Bibliothek, sie sei Eigentümerin geworden und qualifizierte den Archivvertrag als einen nicht im BGB geregelten Vertrag (sui generis). Ohne die rechtliche Problematik jetzt hier vertiefen zu wollen, ist festzuhalten, dass der BGH der Klage der Erben stattgegeben hatte und der Horvath – Nachlass von der Bibliothek herauszugeben war. Daher ist jedenfalls die Übergabe des Nachlasses an Archive klar zu regeln – unabhängig von der jeweiligen Rechtsnatur der Überlassung. Der Ordnung halber sei angemerkt, dass besagte Berliner Bibliothek dennoch Horvath – Archivalien besitzt.

Hat also der Archivar das Eigentum an dem Nachlass erworben, hat er ausschließlich das Sacheigentum hieran erhalten. Er könnte diesen z.B. auch weiter veräußern.

Was aber geschieht mit den Urheberrechten der Verstorbenen? Diese sind grundsätzlich von dem eben gehörten Eigentum an der Sache, also an den archivierten Nachlassgegenständen klar zu unterscheiden. Sie sind auch nicht übertragbar. Allerdings können die in dem Urheberrechtsgesetz geregelten Verwertungsrechte an den Nachlassgegenständen von den Erben wahrgenommen werden, oder auch von denjenigen Personen, welche der Urheber hierfür (testamentarisch) bestimmt hat. D.h. der Archivar hat ausschließlich das Sacheigentum an den übernommenen Nachlassgegenständen erworben, nicht aber die Urheber- oder die hiermit verbundenen Verwertungsrechte.

Das Urheberrechtsgesetz bezieht sich neben dem Marken- und Patentgesetz auf den Schutz *Geistigen Eigentums*. Es gilt für alle Urheber verschiedener Werkarten, zu denen Werke der *Literatur, Wissenschaft, Musik, Kunst* im Sinn der §§ 2ff UrhG zählen. Werke im Sinn dieses Gesetzes sind nur persönliche Schöpfungen. Hierfür ist wesentliche Voraussetzung, dass der *geistige Gehalt* im Werk selbst zum Ausdruck kommt. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass der Urheberrechtsschutz mit der Schöpfung beginnt, d.h. sobald das Werk geschaffen, die Idee Form geworden ist. Weiteres wesentliches Kriterium für das geschützte Werk ist die *Individualität.* Das Werk ist also vom *individuellen Geist, der Persönlichkeit* des Urhebers geprägt, muss insoweit das Ergebnis seines individuellen geistigen Schaffens sein. Die *Individualität* des geschützten Werks ist u. a. dadurch gekennzeichnet, dass es sich von der nicht geschützten Masse des Alltags abhebt. Hierzu gehört folglich nicht die rein handwerkliche oder routinemäßige Leistung. Die *Individualität* des Werks kann sich auch aus der Konzeption des Werks selbst ergeben. Sie kann ebenso seiner Formgestaltung entstammen. Bei solch qualifizierenden Betrachtungen sind immer *alle gestalterischen Elemente* mit einzubeziehen. Die Regelungen des Urheberrechts umfassen auch *Vorträge, Reden, Darstellungen* wissenschaftlicher bzw. technischer Art, wie *Zeichnungen, Pläne, Karten, Skizzen, Tabellen, schriftliche Notizen* und *plastische Darstellungen*.

Abschließend ist hierzu festzustellen, dass für die Beurteilung der urheberrechtlichen Schutzvoraussetzungen der *Gesamteindruck* ausschlaggebend ist. Danach sind grundsätzlich nicht die einzelnen gestalterischen Elemente heraus zu nehmen, um die Individualität der Gestaltung zu bejahen.

Wir sehen also, dass sich der Schutz des Urheberrechts nicht immer auf den vollständigen Künstlernachlass erstrecken wird, da eine persönliche geistige Schöpfung, also

die Individualität des Erschaffenen, nicht bei jedem einzelnen Nachlassgegenstand anzunehmen ist.

An den urheberrechtlich geschützten Werken bestehen zudem folgende Rechte:
die Ausstellung des Werks in der Öffentlichkeit, das Recht am Bild, die Nutzungsrechte wie Bearbeitung, Verarbeitung, Verbreitung und die Verwertung der Werke. Ebenso regelt es das Zugangs- und Folgerecht sowie das Urheberpersönlichkeitsrecht. All diese Rechte werden im Urheberrechtsgesetz geregelt. Sie sind – ich betone es nochmals – strikt von den Eigentumsrechten zu trennen und verbleiben beim Urheber bzw. den urheberberechtigten Nachfolgern, also den Erben. Dies gilt gerade auch dann, wenn der Künstler oder sein Erbe das Werk aus den Händen gegeben und Dritten hieran wirksam Eigentum verschafft hat.

Ist der Künstlernachlass in das Eigentum eines Archivs gelangt, stehen daher aus der Natur der Sache einerseits die rechtlichen Interessen der Archivare denen der urheberberechtigten Nachfahren andererseits gegenüber. „Archive sind das Gehirn jeder Form kultureller Öffentlichkeit, ihr Erkenntnisort", wie Frau Prof. Cepl-Kaufmann treffend formulierte. Will heißen, dass die Archive kulturelle Identität generieren, weil sie die Sprache sind, für welche jede durch den Nachlass eingebrachte Künstlerpersönlichkeit, ein Stück Paroli bietet, so Frau Cepl-Kaufmann weiter. Dies bedeutet im Klartext, dass die Nachlassgegenstände der Öffentlichkeit zugeführt werden sollen. Und zwar nicht nur durch zur Verfügung stellen für Wissenschaftler und andere Interessensgruppen, sondern gerade auch durch die Archive selbst. Schließlich geht es um die Bekanntmachung der Hinterlassenschaften, um deren bestmögliche öffentliche Verwertung. Hierdurch werden nicht nur die jeweiligen Kunstschaffenden ins „rechte Licht" gestellt, sondern können auch finanzielle Vorteile für die Archive entstehen, wenn diese den bereits formierten Künstlernachlass selbst verwerten können. Außerdem müssen Archive auch finanziert werden – wie beispielsweise durch Ausstellungen, Publikationen, entgeltliche Leihgaben usw. Bereits beim Erwerb der oftmals wertvollen, noch unveröffentlichten wertvollen Nachlassgegenstände klagen mitunter Archivare – durchaus berechtigt – in einem Atemzug über Geldknappheit. In einem Briefwechsel einer Nachlassangelegenheit des österreichischen Schriftstellers Leo Perutz habe ich einmal die Hoffnung eines Archivars gelesen, mit dem von ihm angeregten Erwerb des umfangreichen Nachlasses von der Erbengemeinschaft zur Erforschung und Verbreitung des Werks des Autors beitragen zu können. Wörtlich heißt es dann in dem Bittschreiben weiter: „Was die finanzielle Seite anbelangt, so fürchte ich, dass wir in diesem Jahr voraussichtlich nicht mehr in der Lage sein werden, die von Ihnen gesandten Manuskripte zu vergüten. Wenn Sie uns die Tagebücher jetzt überlassen würden, könnten wir Ihnen den Betrag dann zusammen Anfang des nächsten Jahres überweisen. Unseren Schätzpreis für die Manuskripte teile ich Ihnen demnächst mit". Und so archivierte sich der nächste interessante Nachlass irgendwo zum Schnäppchenpreis. Ein großer Teil des Briefwechsels mit Photos wurde einige Jahre später in einem umfangreichen Fachbuch publiziert.

Wir halten fest, dass die vom Urheberrecht umfassten Verwertungsmöglichkeiten in der Regel von den urheberberechtigten Nachfahren wahrgenommen werden. Verschaffen diese den Archiven Eigentum am Nachlass, stellt sich die Frage, welche Auswirkungen haben diese Urheberrechte auf die Nutzung von Künstlerarchiven?

Zunächst sei hervorgehoben, dass die Urheber eine geistige Beziehung zu ihren Werken haben. Diese ist nach §§ 13 u. 14 UrhG geschützt und gilt entsprechend für die urheberberechtigten Erben. Danach besteht das Recht auf Anerkennung der Urheber-

schaft, wozu auch das Recht auf Anonymität und die Verwendung eines Pseudonyms zählt. Ebenso existiert ein Entstellungs- und Beeinträchtigungsverbot in Bezug auf urheberrechtlich geschützte Werke.

Bei der nachstehenden Übersicht und Erläuterung der Nutzungsmöglichkeiten möchte ich mich nur auf die praxisrelevanten Nutzungsvorschriften für die Urheberberechtigten und die Archivare beschränken.

1. In erster Linie wollen Archivare das Material des Nachlasses *veröffentlichen*. Nach § 6 UrhG gilt ein Werk als veröffentlicht, wenn der Urheberberechtigte zugestimmt hat, dass sein Werk der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll. Somit hat der Urheberberechtigte einen Teil seiner Herrschaft über das Werk verloren. Zudem kann er die Veröffentlichung in keiner Weise begrenzen.

Der *Öffentlichkeitsbegriff* nach dieser Vorschrift bezieht sich auf eine größere Anzahl von Personen, ein breites Publikum. So z. B. bei Veranstaltungen, Aufführungen. Diese sind dann immer öffentlich, wenn grundsätzlich Zutritt für jedermann möglich ist. In diesem Sinn ist „Öffentlichkeit" bei der hier stattfindenden Ausstellung „Schätze des RAK" anzunehmen.

Nicht öffentlich ist, wenn es sich um einen ausgewählten Kreis von Freunden, Experten zum Zweck der Kritik an dem Werk oder der reinen Kenntnisnahme handelt. Ebenso wenig ist die Überlassung einiger Kopien an ein Fachpublikum zwecks Erörterung keine Veröffentlichung in genanntem Sinne. Auch das Versenden eines Vervielfältigungsstücks an einen kleinen, ausgesuchten Empfängerkreis stellt keine Vervielfältigung dar.

Als *Brahms* manche seiner Sonaten mit seinen Freunden am Wolfgangsee in der Sommervilla des berühmten Chirurgen *Billroth* vor einem kleinen Kreis erstmalig spielte, mag dies eine Erstaufführung gewesen sein, allerdings nicht im Rahmen des so gerade vernommenen Öffentlichkeitsbegriffs. Denn ein Zutritt zu diesem Kreis war nicht für die Allgemeinheit vorgesehen und möglich. Dieses Beispiel veranschaulicht deutlich den Begriff der Veröffentlichung.

„Zugänglich machen" bedeutet, der Allgemeinheit die Möglichkeit zu geben, mit Augen und Ohren das Werk wahrzunehmen. Dabei ist es nicht erforderlich, dass die Öffentlichkeit das Werk zur Kenntnis genommen hat.

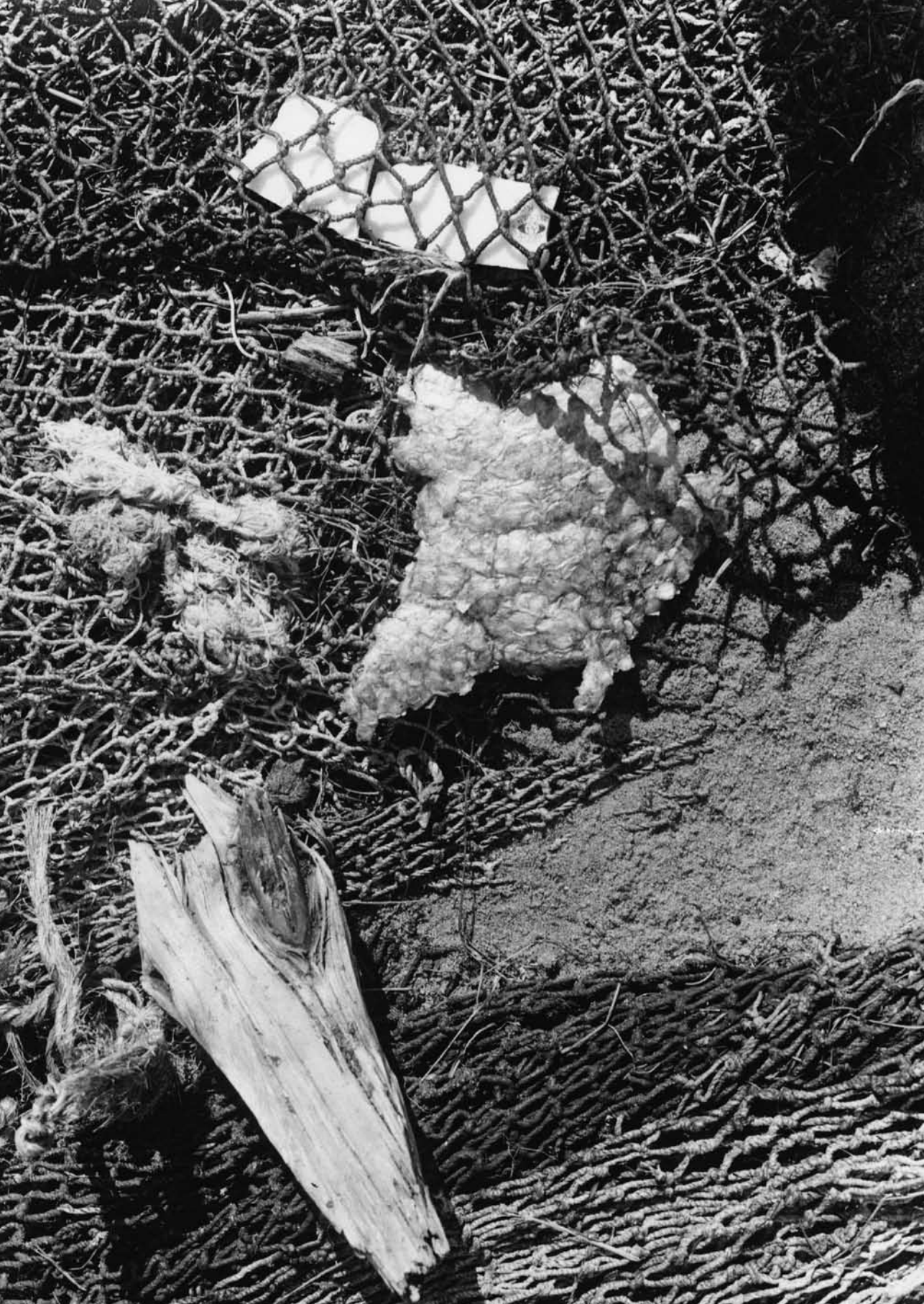
Für die Veröffentlichung spielt es keine Rolle, ob sie in analoger oder digitaler Form erfolgt. Entscheidend ist, dass jedermann Kenntnisnahme erlangen kann.

Zu guter letzt muss der Urheberberechtigte der Veröffentlichung *zustimmen*.

ACHTUNG:
Ist ein Werk in eben genanntem Sinn veröffentlicht, erlischt allerdings das *Ausstellungsrecht*.

Verkauft der Künstler sein Werk ohne weitere Absprache, kann der Eigentümer das Werk der Öffentlichkeit ungehindert zugänglich machen. Dann allerdings kann der Künstler das Werk nicht mehr erstmalig *ausstellen*. Um dies zu verhindern, kann sich der Urheber beim *Verkauf* des Werks das *Ausstellungsrecht* ausdrücklich vorbehalten. Dieser Vorbehalt sollte unbedingt schriftlich erfolgen.

Archivare wollen auch mit Sicherheit bestimmte Werke *ausstellen*. Nach § 18 UrhG kann der Archivar das Original oder Vervielfältigungsstück *ausstellen*, wenn dieses noch unveröffentlicht ist. Mit der ersten Veröffentlichung des Kunstwerks erlischt das Ausstellungsrecht. Mithin ist hervorzuheben, dass jeder Urheberberechtigte das Recht hat zur Entscheidung, ob, wann, wo und wie er



das bislang unveröffentlichte Werk erstveröffentlichen will. Der Wortlaut dieser Vorschrift umfasst nur Werke der bildenden Kunst. Juristisch ausgedrückt: *Körperlich vorhandene Werkexemplare*. Hierzu gehören: *Skulpturen, Gemälde, Lichtbildwerke*. Ebenso: *Urschriften, Manuskripte, Briefe, Partituren*…, also alles, was auch einem Archivar bedeutsam ist.

Ausstellen heißt hier ebenfalls, der *Öffentlichkeit* zugänglich machen. Dies ist der Fall, wenn das Kunstobjekt mit Zustimmung des Urheberberechtigten seine Privatsphäre verlassen hat.

Öffentlichkeit bedeutet eine unbestimmte Anzahl von Personen. Zudem muss das Werk frei zugänglich sein. Hat der Künstler sein bislang unveröffentlichtes Werk ausgestellt, sind die Voraussetzungen der Vorschrift erfüllt. Hintergrund für die Beschränkung auf unveröffentlichte Werke war die Idee des Gesetzgebers, den Kunsthandel nicht zu beinträchtigen.

Daher erfährt das Ausstellungsrecht eine Einschränkung, wonach der Erwerber bzw. der Eigentümer das Werk *ausstellen* kann, wenn der Urheberberechtigte dieses Recht nicht ausdrücklich untersagt hat.

In der Praxis mag dies wohl kaum vorkommen. Nur sollte dem Urheberberechtigten bei der Veräußerung des noch unveröffentlichten Werks klar sein, dass dieses jederzeit ausgestellt werden kann, wenn er dies nicht ausdrücklich vertraglich ausgeschlossen hat.

§ 16 UrhG regelt als ein weiteres Verwertungsrecht das V*ervielfältigungsrecht*. Danach besteht das Recht, Vervielfältigungsstücke des Werks herzustellen, gleichviel ob vorübergehend oder dauerhaft, in welchem Verfahren und in welcher Zahl. Ebenso denkbar ist eine Vervielfältigung durch die Übertragung des Werks auf Vorrichtungen zur wiederholbaren Wiedergabe von Bild- oder Tonfolgen (Bild- oder Tonträger). *Vervielfältigung* ist jede körperliche Festlegung des Werks, unabhängig von der Art und Weise der Herstellungsqualität oder Methode. Das Ergebnis der Vervielfältigung hat immer eine körperliche Festlegung zu sein. Sie kann daher auch erfolgen durch *Speichern, Scannen* und sonstigen Möglichkeiten der Verkörperung auf *Datenträgern*. Folgerichtig liegt bei Werken der bildenden Kunst eine Vervielfältigung vor, wenn das Kunstwerk nach *Entwürfen, Skizzen* oder *Vorstudien* ausgeführt wird.

Werden zum Beispiel urheberrechtlich geschützte Werke von Dritten photographiert, gilt dies auch als Vervielfältigung in obigem Sinn, genauso wie die Entwicklung des Erstabzuges sowie jedes weiteren Abzugs. Im *prozessualen Sinn* wird immer dann die *Nachbildung* bejaht, wenn eine wesentliche Übereinstimmung zwischen dem Werk und der späteren Form vorhanden ist. Eine Urheberrechtsverletzung allerdings liegt z.B. dann vor, wenn ein Baumeister unerlaubterweise aufgrund eines *Vorentwurfs* des Architekten den Bau ausführt.

Eine pauschale Rechteeinräumung an der Vervielfältigung von Werken halte ich – aus Sicht des Urheberberechtigten – grundsätzlich für kritisch. Ratsam wäre es in diesem Fall, das Recht in Bezug auf Anzahl, Dauer und Verfahrensart einzuschränken. Gerade hinsichtlich der Verbreitungsmöglichkeiten mittels digitaler Techniken ist ein behutsamer Umgang mit dem Urheberrecht der Vervielfältigung erforderlich. Schließlich ist die ursprüngliche Intention des verstorbenen Urhebers mit einzubeziehen.

4. Für den Archivar sinnvoll ist auch die *Verbreitung* der ihm anvertrauten Nachlassgegenstände. Nach § 17 UrhG ist dies das Recht, das Original oder Vervielfältigungsstücke des Werks der Öffentlichkeit anzubieten oder in Verkehr zu bringen. Die Verbreitung von Werken erfolgt meistens durch *Ausstel-*

lungen, Galerien und ähnliche Vertriebswege.

Für den Öffentlichkeitsbegriff kommt es lediglich auf die Möglichkeit an, dass die Kunstwerke zur Kenntnis genommen werden können.

Das Werk ist sodann der Öffentlichkeit *anzubieten*. *Angebot* ist jede Aufforderung zum Eigentumserwerb. Dabei ist auch entscheidend, dass Angebot und Annahme einem Besitzwechsel zu dienen haben. Schon das Anbieten ist immer ein ausschließlich dem Urheberberechtigten vorbehaltener Verbreitungsakt, wobei die Entgeltlichkeit oder Unentgeltlichkeit keine Voraussetzung für *Inverkehrbringen* ist. Ein Angebot zur Annahme besteht zum Beispiel auf Kunstmessen, auf denen Kunstwerke zu Verkaufs- oder Tauschzwecken ausgestellt werden und auf diesem Weg den Besitzer wechseln können. Eine *Verbreitungshandlung* ist schon im Anbieten von Kunstwerken in *Katalogen, Versteigerungskatalogen, Prospekten*, auf *Plakaten* zu sehen.

(Im Umkehrschluss liegt das Angebot an die Öffentlichkeit dann nicht vor, wenn das Werk zu reinen Ausstellungszwecken präsentiert wird. In diesen Fällen handelt es sich um ein Ausstellungsrecht nach (§ 18 UrhG.))

Als weitere Voraussetzung muss das Werk *in Verkehr* gebracht werden. Dies ist zunächst dann der Fall, wenn dieses ein selbständiges verkehrsfähiges, also transportfähiges Objekt ist. Erst durch die Lösung von Grund und Boden kann ein Werk selbständig verkehrsfähig (transportfähig) sein.

Nur so konnte die bemalte *Berliner Mauer* überhaupt zum Gegenstand der Verbreitungshandlung nach § 17 UrhG werden. *In Verkehr gebracht* ist ein Kunstobjekt immer dann, wenn einem anderen die tatsächliche/rechtliche Verfügungsmacht über ein Werkstück eingeräumt wird. Dies kann durch *Verkaufen, Verschenken, Verleihen* und *Vermieten* der Fall sein.

Verbreitung ist somit jede Art der Zurverfügungstellung, Aushändigung oder in sonstigen Angeboten gegenüber der Öffentlichkeit zu sehen, deren Teilnehmer mit dem Urheberberechtigten und dessen Werkschöpfung im Zusammenhang stehen.

Der brasilianische Undergroundkünstler *Zezão* zaubert in der *Kanalisation Sao Paulos* mit Latexfarben seine berühmten „*Flops*" an die Wände der Kanäle tief unter der Stadt. Kein „Normalsterblicher" käme wohl auf die Idee, dort nach Kunstwerken Ausschau zu halten. Dennoch sind diese *Graffitis* in o.g. Sinn öffentlich zugänglich, da grundsätzlich die Möglichkeit zur Kenntnisnahme besteht. Da Zezão verständlicherweise nicht die Mauern der Kanalisation abreißen kann, um seine Werke zu zeigen, werden seine blauen Graphiken photographiert und auf diesem Weg verbreitet – natürlich mit Zezãos *Einverständnis*. Auf diese Weise hat schon manche Graphik dieses Künstlers Einzug in wichtige Galerien und Museen gefunden.

5. § 17 UrhG schützt in seinem 3. Absatz auch das Recht, Werke zu *vermieten* und zu *verleihen*. Auch dies wird für den Archivar von großer Bedeutung sein. Nach dieser Vorschrift ist *Vermietung* i. S. einer weiten Auslegung die zeitlich begrenzte, unmittelbar oder mittelbar zu Erwerbszwecken dienende Gebrauchsüberlassung. Das Merkmal der Entgeltlichkeit muss hier erfüllt sein. Unmittelbar oder mittelbar ist die *Gebrauchsüberlassung* zu Erwerbszwecken, wenn die Überlassung wirtschaftlichen Interessen entspricht.

Die *Gebrauchsüberlassung* ist jede Überlassung eines körperlichen Werkstücks, die eine uneingeschränkte und wiederholbare Werknutzung ermöglicht (z. B. Kauf mit Rückgaberecht). Folglich ist die Gebrauchsüberlassung die Einräumung des unmittelbaren Besitzes. Die zeitlich nicht begrenzte *Gebrauchsüber-*

lassung ist regelmäßig in der Veräußerung zu sehen. Bei der Erstveräußerung tritt auch die *Erschöpfung* des Verbreitungsrechts ein. *Erschöpfung* bedeutet, dass der Inhaber des Urheberrechts sich nicht mehr auf sein Schutzrecht berufen kann, wenn mit seiner Zustimmung das entsprechende Kunstwerk in Verkehr gebracht wurde. Allerdings bietet Abs. 3 der Vorschrift eine Ausnahme für die Werke der bildenden Künste und Bauwerke. Denn durch eine Vermietung erschöpft sich mit der Erstverbreitung auch das Verbreitungsrecht. So kann der Architekt die Vermietung des von ihm geschaffenen Gebäudes nicht untersagen, ein Maler oder Bildhauer nicht das Vermieten eines Kunstwerks.

Die *Leihe* hat im Unterschied zur Vermietung grundsätzlich nicht aus Gründen der *unmittelbaren oder mittelbaren wirtschaftlichen Nutzung* zu erfolgen. Leihe bedeutet eine zeitlich begrenzte Gebrauchsüberlassung, die weder unmittelbaren noch mittelbaren Erwerbszwecken dient. Im Übrigen gelten sämtliche, oben aufgeführte Merkmale der Vermietung.

6. Aus Gründen der Vollständigkeit möchte ich noch die geschützten Rechte auf *Bearbeitung* erwähnen. So kann nach § 3 UrhG eine bereits vorhandene Werkschöpfung – sei diese ein *Original, Unikat* oder eine *Replik* – bearbeitet oder vervielfältigt werden. Daher kann die schöpferische Leistung auch in der Bearbeitung eines bereits existierenden (*Original)* Werks zu sehen sein. Damit schützt die Vorschrift „Bearbeiten" zwei verschiedene Aspekte: einerseits den Vorgang der *Bearbeitung* selbst, andererseits das zu bearbeitende Werk in seiner ursprünglichen individuellen Schöpfung.

Im Sinn des UrhG wird unter *Bearbeitung* eine von einem anderen Werk abhängige Schöpfung verstanden, welche wesentliche Züge des Originalwerks übernimmt und somit auch dem Originalwerk dient. *Bearbeitung* eines Werks ist dann zu bejahen, wenn *Kürzungen*, *Ergänzungen, Streichungen* sowie teilweise *Abänderungen* vorgenommen werden. Dabei muss es sich immer um eine erkennbare Umgestaltung des Werks handeln. (Die Schutzfähigkeit der *Bearbeitung* kann sich auch auf Übersetzungen und Musikwerke beziehen). Eine *Bearbeitung* ist also immer dann gegeben, wenn ein schutzfähiges Werk oder ein Teil eines solchen dessen individuelle Züge bei der *Bearbeitung* hindurchschimmern lässt. Daher spricht man hier auch von *„Werken aus zweiter Hand"* und *„abhängigen Schöpfungen"*. Danach lässt die *Bearbeitung* das bearbeitete Werk unberührt und ist nur dann zu bejahen, wenn dem Werk wenigstens in der äußeren *Form* eine neue Gestalt gegeben wird, die als eigentümliche Schöpfung des Bearbeiters zu werten ist. Die Bearbeitung eines Werks selbst ist nur dann urheberrechtlich geschützt, wenn sie eine persönliche geistige Schöpfung des Bearbeiters darstellt.

Das *Original* oder die *Replik* eines Kunstwerks darf nur im *Einverständnis* des Künstlers von einem Dritten bearbeitet werden.

Als *Beispiele* für Bearbeitung möchte ich die literarische Märchenfigur des „Hans im Glück" erwähnen*:* Wird ein Werk in eine andere Dimension *gestalterisch* übertragen und weicht somit von seinem Vorbild ab, liegt eine schutzfähige Bearbeitung vor. Wenn also die literarische Figur des „Hans im Glück" (Grimms Märchen) bildlich dargestellt wird, zu einer Bronzeplastik eine Zeichnung gefertigt oder nach einem Gemälde eine Skulptur geschaffen wird, ist eine schutzfähige Bearbeitung gegeben. Die *Wiedergabe* eines *Photos* als Gemälde *kann* eine *Bearbeitung* sein, wenn nicht sogar eine freie Benutzung vorliegt, die erst recht urheberrechtsschutzfähig ist.

Eine Besonderheit stellt der *Schutz der Lichtbilder* dar. Diese sind nach § 72 UrhG lediglich abbildende Photographien *ohne* persönliche geistige Schöpfung. Photos un-

terscheiden sich von den Werken der bildenden Kunst durch die Art des Schaffens, da sie mittels technischer Hilfen etwas bereits Vorgegebenes naturgetreu ablichten. Daher unterliegen solche Photos grundsätzlich nicht dem Schutz des Urheberrechts. Hierzu gehören insbesondere Allerweltsbilder, Beweisphotos, Familienphotos, Urlaubsbilder und Werbephotographien. Für Lichtbilder gelten aber die sog. Leistungsschutzrechte, welche dem Urheberrecht verwandte Schutzrechte sind. Diese Rechte bilden einen Schutz vor Ausbeutung durch Dritte.

Allerdings unterscheidet das Urheberrecht zwischen *Lichtbildwerken* und *Lichtbildern*. Im Gegensatz zu den urheberrechtlich nicht geschützten Lichtbildern sind Lichtbildwerke vom Urheberrecht geschützt, da sie eine persönliche geistige Schöpfung aufweisen (§ 2 Abs.1 Nr. 5 UrhG). Der Archivar hat also stets bei Nutzungen von Photos diese Unterscheidung zu treffen, bevor er die Photos auch öffentlich nutzen möchte.

Schließlich bedarf es hinsichtlich sämtlicher Nutzungshandlungen ausdrücklich der Zustimmung der Urheberberechtigten. Erfolgten mit der Eigentumsübertragung keine weiteren Absprachen, so sind die aufgezählten Nutzungen grundsätzlich ausgeschlossen. Ab und zu finden sich veröffentlichte Briefe, Essays, Photos, Skizzen oder Tagebuchnotizen usw. in einer Buchausgabe, in Katalogen oder in einem Zeitungsbericht wieder. So durfte beispielsweise die Veröffentlichung eines archivierten Briefs von Günther Grass an den damaligen Wirtschaftsminister Karl Schiller nicht durch die FAZ veröffentlicht werden. Werden die Urheberberechtigten vorab hierüber nicht informiert, erhalten diese z.B. keine Tantiemen. Sie haben auch sonst keine Möglichkeit zur Einflussnahme. Im Klartext heißt dies, dass der Archivar jede der aufgezählten Nutzungsarten mit den Erben der Kunstschaffenden abzusprechen hat. Dies ist in der Praxis kaum üblich und auch nur mit großem Aufwand durchzuführen. Werden aber Urheberrechtsverletzungen durch die Archive begangen, können diese mitunter erfolgreich von den Urheberberechtigten in Anspruch genommen werden.

Jedenfalls kann sich der Archivar neben den Eigentumsrechten auch die Nutzungsrechte von den Urheberberechtigten nach § 31 UrhG übertragen lassen. Dabei sind die beabsichtigten Nutzungen, deren Umfang, Dauer sowie Verfahrensarten genau zu bestimmen. Ob und inwieweit auch finanzielle Gesichtspunkte vereinbart werden, ist letztlich Verhandlungssache. Die Übertragung ist grundsätzlich formfrei, sollte jedoch aus Gründen der Rechtssicherheit schriftlich erfolgen.

Nicht übertragbar hingegen ist das sog. Urheberpersönlichkeitsrecht, welches vom UrhG geschützt ist (§§ 12,13 UrhG). Allerdings kann dieses Recht nur durch die urheberberechtigten Erben wahrgenommen werden. Der Schutzzweck des Urheberpersönlichkeitsrechts ist die geistige Beziehung der Künstler zu ihren Werken. Danach erstreckt sich der Schutz u.a. auf die ideellen Interessen der Urheber. D.h., dass keine Werke ohne Absprache mit den Urheberberechtigten gekürzt, geändert, ergänzt oder zerstört werden dürfen.

Ebenso haben die Urheberberechtigten ein sog. *Zugangsrecht* zu ihren Werken, auch dann, wenn diese sich nicht mehr in ihrem Eigentum befinden. So haben die Urheberberechtigten stets Zutritt zu ihren Werken unabhängig davon, ob sich diese im privaten Eigentum, in Museen, Archiven, Depots und ähnlichen Einrichtungen befinden.

Archivare und Nachlassgeber sollten sich daher hinsichtlich der Einräumung der Nutzungsrechte dieser Rechtsfragen bewusst sein und gemeinsam eine einvernehmliche Lösung für diese an sich komplexe Problematik erarbeiten. Somit ersparen sich beide Seiten eventuelle Interessenskollisionen.

Brühl den 23. XI 54

Sehr geehrter Herr Batz:

Als Sie am Eröffnungstage im Auto abfuhren, fiel mir ganz stark ein und auf, daß ich eigentlich garnicht mit Ihnen gesprochen hatte. Dabei wollte ich Ihnen sagen, wie sehr mir der leider in Ihrer Abwesenheit erfolgte Atelierbesuch in Asbruch gefallen hat. Dank der liebenswürdigen Geduld Ihrer Frau habe ich den Raum mit den Pastellen, das kleine Zimmer mit den delikaten Silberstiftblättern und das Atelier mit den soeben von Mosbroich zurückgekehrten Bildern in aller Ruhe und Sorgfalt ansehen können. Nun ist die Ausstellung zuhause bereits 14 Tage vorüber, und die Zeit der Rücklieferung ist gekommen. Es war uns eine große Freude, die Blätter bei uns zu haben. Von manchen möchte man sich garnicht wieder trennen. Es waren 90 Besucher da, zum großen Teil sehr nette und interessante Menschen, etwa 1/3 von ihnen war noch nie in unserem Hause gewesen. Wir haben die Radierungen aus den Rahmen genommen und in die betreffenden Passepartouts wieder eingefügt. Mein Bruder nun möchte Ihnen am Samstag die Mappen wieder übergeben. Er ist durch mich sehr neugierig geworden und würde sich sehr freuen, auch einmal Ihren Bildervorrat zu sehen. Vor der Ausstellung konnte wegen der Erntearbeit ja nur ich loskommen und somit wäre ich sehr glücklich, wenn es sich auf diese Weise wieder ausgleichen ließe. Wir wären sehr froh, wenn Ihnen der Termin gelegen käme. Er würde dann gegen Nachmittag bei Ihnen sein (15h). Sollten Sie persönlich abwesend sein, so ist das nicht unbedingt sehr tragisch, so schön die Anwesenheit wäre. Wenn es sich garnicht einrichten läßt, so lassen Sie uns bitte ein Kärtchen zugehen.

Für heute bin ich mit freundlichen Grüßen für Sie und Ihre Familie — auch von meinem Bruder —

Ihr sehr ergebener

Hans van der Grinten

Meiner Ansicht nach – es mag ein wenig idealistisch klingen – ist es von höchster Bedeutung, den Künstlernachlass immer im Sinn des Verstorbenen zu verwalten und zu nutzen. Dabei ist stets herauszufinden, was dem Betreffenden wichtig gewesen war und wäre. Was der Künstler grundsätzlich mit seinen Werken aussagen wollte. Wenn das Archiv tatsächlich „das Gehirn jeder Form der kulturellen Öffentlichkeit ist", so waren es die Nachlassgeber, die Künstlerinnen und Künstler, die diesem Gedächtnis überhaupt die Nahrung für weitere (Er) Kenntnismöglichkeiten geschaffen haben.

Zu erwähnen sei noch das sog. *Folgerecht* (§ 26 UrhG). Danach haben die Urheberberechtigten das Recht bei gewerblichen Verkäufen von Werken einen Anteil des Veräußerungserlöses zu erhalten. Dies gilt in den Fällen, in denen die Werke von gewerblichen Händlern, Auktionshäusern, Galerien, Museen, aber auch von Sammlern und Archiven an- und verkauft werden. Handelt es sich hingegen um rein private Verkäufe, ist in der Regel keine Inanspruchnahme möglich. Die Höhe der Anteile ist gesetzlich geregelt (§ 26 Abs. 2 UrhG).

Der Urheberschutz für die urheberrechtlich geschützten Werke beträgt 70 Jahre, gerechnet ab dem Todestag des Künstlers (§ 64 UrhG). Der Schutz der Lichtbilder hingegen beträgt nur 50 Jahre nach dem Tod des Photographen (§ 72 Abs.2 UrhG).

Sollten sich im Künstlernachlass zusätzlich *Werke Dritter* befinden, so betreffen diese nicht die Werke des eigentlichen Nachlasses. Doch unterliegen diese Werke Dritter ebenfalls einem besonderen Schutz, nämlich dem allgemeinen und besonderen Persönlichkeitsrecht, UrhG, Namensrecht (§12 BGB), Schutz der Ehre (§§ 185 StGB) sowie dem Datenschutzgesetz.

Zum Abschluss der urheberrechtlichen Ausführungen möchte ich betonen, dass der Archivar selbstverständlich im Rahmen der Werbung über sein Archiv und/oder seiner geplanten Ausstellung beispielsweise Namen, Photos, Auszüge von Skripten oder Skizzen veröffentlichen darf – dies gilt auch für die Homepage, den Blog und andere medialen Verbreitungsmöglichkeiten. Sind diese Veröffentlichungen strikt archivbezogen, bedarf es keiner gesonderten Zustimmung der urheberberechtigten Erben.

Um nicht nur Hinterlassenschaften Verstorbener zu betrachten, möchte ich zu guter letzt den Umgang von Archiven mit noch lebenden Künstlern mit einbeziehen. „Nachlass zu Lebzeiten" betitelte der österreichische Schriftsteller Robert Musil einen seiner Erzählbände. Im juristischen Sinn wäre dies ein sog. „Vorlass", wenn die Kunstschaffenden bereits zu Lebzeiten ihre Werke und Unterlagen Archiven ihrer Wahl übergeben würden. Dies hat den Vorteil, dass die Kunstschaffenden keine Unterbringungssorgen mehr haben, die Archive aktuell wissenschaftlich arbeiten und die vorgenannten Rechte im Einzelnen zu Lebzeiten zwischen beiden Parteien abgesprochen werden können.

In diesen Sinn mögen für die Archive mit Künstlernachlässen auch solche Vorlässe noch Lebender zunehmende Bedeutung erlangen, um diese Erkenntnisorte mit Arbeiten noch lebender Kunstschaffender zu bereichern und auch mit diesen den kulturellen Dialog fortsetzen zu lassen.

Literatur

BGH Urteil vom 7. Mai 1987, Az: I ZR 250/85 – GRUR 1988, 396 „Archivvertrag" (Ödön von Horvath)
Gertrude Cepl-Kaufmann, Künstlerarchive als Herausforderung für die Kulturwissenschaften, in: Mitteilungen des Instituts für Aktuelle Kunst im Saarland 2009, Sonderheft, S. 28, 30
Thomas Dreier, Gernot Schulze, Urheberrechtsgesetz, 3. Aufl., München 2008
Landgericht Berlin, Beschluss v. 10.10.2006, Az. 16 O 908/06 „Günther Grass"
Wolfgang Lorentz, Kunst hat Recht(e), (mit Nutzungsvertragsmustern), Wien 2010
Heimo Schack, Kunst und Recht, Köln 2004

Heinz Kroh, undatierte Skizze. NL Heinz Kroh, RAK

Abb. Seite 54: Eugen Batz, Strandgut, Fotoarbeit 1931. NL Eugen Batz, RAK

Abb. S. 59: Hans van der Grinten an Eugen Batz, 1954. Eine der ersten Ausstellungen der Brüder van der Grinten auf dem elterlichen Hof zeigte Werke von Otto Coester, Gerhard Kadow und Eugen Batz. NL Eugen Batz, RAK

Anforderungen an die Lagerung und Restaurierung von Archivgut in Künstlerarchiven

Volker Hingst, LVR-Archivberatungs- und Fortbildungszentrum, Brauweiler

Dieser Beitrag stellt die praktischen Aspekte der Bearbeitung von Künstlernachlässen aus restauratorischer Sicht dar und zeigt die vielfältigen Möglichkeiten der Schadensprävention. Dabei gilt es, die Bestandserhaltung als unverzichtbare Aufgabe zur Sicherung des künstlerischen Erbes zu verstehen.

Grundlagen der Bestandserhaltung

Die Schaffung des nötigen Problembewusstseins sollte die Grundlage aller Bestrebungen sein. Darauf aufbauend bedarf es eines kontinuierlichen und ausreichenden Budgets, um den Erhalt der Bestände sicherstellen zu können. Anfänglich sollte eine Zustandsanalyse durchgeführt werden, um eine Schadenserfassung realisieren zu können:

- Erfassung der unterschiedlichen Schadensformen
- Abwägung der zukünftigen Risiken
- Festlegung der Prioritäten

Eine effiziente Bestandserhaltung erfordert eine an Kosten und Nutzen orientierte Konzeption. Deshalb sollten vorrangig präventive und kostengünstige Maßnahmen ergriffen werden, wie z.B. optimale klimatische Lagerungsbedingungen, säurefreie Verpackungsmaterialien und die Anwendung von reprografischen Verfahren als Schutz- bzw. Arbeitsmedium.[1] Kostenintensive, restauratorische Maßnahmen zur Erhaltung einzelner Objekte beschränken sich auf das Notwendige und stehen an letzter Stelle eines Konzepts. Die Vermeidung von Schäden ist und bleibt die wirtschaftlichste und effektivste Maßnahme der Bestandserhaltung.

Konservatorische Aufbewahrung

Dies ist ein sehr umfassender Bereich der Bestandserhaltung, welcher von der Gebäudebeschaffenheit, über Einrichtung und klimatische Bedingungen bis zu Sicherungsmaßnahmen reicht.[2]

Besonders wichtig ist dabei eine alterungsbeständige und säurefreie Schutzverpackung für alle Archivalien. Desweiteren müssen ausreichende Klimabedingungen für die Langzeitaufbewahrung in den Künstlerarchiven geschaffen und permanent durch Datenlogger überprüft werden. Da es in der Praxis kaum möglich ist für die einzelnen Materialgruppen wie z.B. Papier oder Farbfotografien jeweils eigens dafür abgestimmte Klimabedingungen zu schaffen, gilt für Sammlungen mit unterschiedlichen Medien: maximal 18 °C ± 2 °C Temperatur und 50% ± 5% relative Luftfeuchte.

Alterungsbeständigkeit von Papier

Papier und andere Werkstoffe auf Cellulosebasis unterliegen wie alle organischen Materialien einem natürlichen Abbauprozess. Dieser kann nicht vollständig aufgehalten, aber deutlich verlangsamt werden. Moderne Papiere (seit den Anfängen der industriellen Produktion, ca. 1840 bis zu den 1970er Jahren) unterliegen einem besonders schnellen Zerfall, da diese produktionsbedingt Inhaltsstoffe aufweisen, die in einem autokatalytischen Prozess Säuren entstehen lassen, welche die Celluloseketten abbauen. Deutlich sichtbar wird dies an den auffälligen Randverbräunungen und der Abnahme der mechanischen Festigkeit. Schließlich führt sie zur Unbenutzbarkeit der Originale und damit zum Informationsverlust. Daher ist für eine dauerhafte Archivierung nur Papier geeignet, welches folgende Eigenschaften aufweist:[3]

- 100% Zellstoff
- Kappazahl < 5
- neutrale Leimung
- chlorfrei gebleicht, ohne optische Aufheller
- pH-Wert 7.5 bis 9.5
- alkalische Reserve 2% $CaCO_3$

In der Regel sollten nur Materialien, die diesen Attributen entsprechen, direkten Kontakt

mit Archivgut haben um die Originale vor schädigenden, exogenen Faktoren zu schützen. Für fotografische- und audiovisuelle Medien gelten etwas andere Werte.[4]

Archivkartonage
Bei der Übernahme von Originalen in ein Künstlerarchiv darf eine Umverpackung nur in alterungsbeständige, archivtaugliche Kartonage erfolgen. Mittlerweile gibt es mehrere Hersteller und Händler, die vielfältige Ausführungen anbieten. Wichtig bei der Beschaffung der unterschiedlichen Schutzverpackungen ist eine Ausrichtung auf die Bedürfnisse der Archivalien und auf die Lagerungsmöglichkeiten des jeweiligen Archivs. Desweiteren sollten möglichst nur Produkte erworben werden, die nach der internationalen Norm ISO 16245 Typ A zertifiziert sind.[5]

Archivkarton und Einlegemappe aus säurefreien und alterungsbeständigen Materialien. Foto: LVR-AFZ

Exogene Schadensbilder
Häufige Schadensbilder sind neben aufliegendem Staub und Schmutz auch die Oxidation von Metallteilen und verwendete Selbstklebebänder. Diese Schäden sind in ihrem Gefahrenpotenzial für die Objekte nicht zu unterschätzen.
Im üblichen Hausstaub befinden sich Mikroorganismen und im Besonderen auch Schimmelpilzsporen, welche die Gefahr einer Schimmelpilzkontamination der Archivbestände mit sich bringen. Dies kann auf einfache Weise durch hygienische Maßnahmen verhindert werden. Sollten sich bereits offensichtlich mit Schimmelpilz befallene Dokumente oder ähnliches in einem Künstlerarchiv befinden, müssen diese zum Schutz der anderen Archivalien schnellstmöglich separiert und fachmännisch behandelt werden. Dabei sollte eine Sterilisation von kontaminierten Beständen die Methode der letzten Wahl sein.
Obwohl Schimmelpilzsporen ständige Begleiter auch im Künstlerarchiv sind, gilt es, Personen vor den Schimmelpilzen im Sinne der Biostoffverordnung zu schützen. [6] Für betroffene Archivalien und Räume gelten daher bestimmte Maßnahmen. Im akuten Fall sollte immer eine persönliche Schutzausrüstung (PSA) getragen werden.[7]
Korrosion an unbeschichteten Metalloberflächen und dadurch entstehender Materialverlust am Papier ist durch eine gezielte Entmetallisierung bei der Übernahme von Originalen ins Archiv zu verhindern.
Selbstklebebänder führen zu einer sehr nachhaltigen Schädigung an den Originalen und haben deshalb auf den Objekten nichts zu suchen. Sie dürfen für Reparaturen nicht verwendet werden.

Starke Verbräunung und eingedrungener Klebstoff durch gealtertes Selbstklebeband. Foto: LVR-AFZ

Einrichtung
Regale und Planschränke für Großformate müssen aus einbrennlackiertem Stahlblech gefertigt sein. Fußböden und Wände soll-

ten ebenfalls glatte Oberflächen aufweisen, die ein Anhaften von Staub und Schmutz erschweren und leicht zu reinigen sind. Um Wasserschäden zu vermeiden, sollten in Archivräumen keine wasserführenden Leitungen an Decken, Wänden und Böden verlaufen – besonders nicht direkt über den Regalen. Eine Brandmeldeanlage ist wünschenswert, Feuerlöscher müssen in ausreichender Zahl und an gut zugänglichen Orten angebracht sein.[8] Das Magazin darf nicht als Lagerraum für archivfremdes Material benutzt werden.

Restaurierungsethik

Alle Materialien, die bei einer fachgerechten Restaurierung zum Einsatz kommen, müssen weitestgehend reversibel und absolut unschädlich für das Original sein. Es gilt der Grundsatz der minimalinvasiven Restaurierung: „So wenig wie möglich, so viel wie nötig". Schnelle und eigenhändige Reparaturen sollten unbedingt vermieden werden. Lassen Sie sich von einer kompetenten, restauratorischen Fachkraft beraten. Die Vergabe von Aufträgen sollte nur an akkreditierte Restauratoren im VDR, der IADA oder an solche mit nachweißlich langjähriger Berufspraxis erfolgen. Der Begriff *Restaurator* ist nicht geschützt.

Umgang mit Originalen

Um weitere Schäden an den Objekten zu vermeiden, sollten einige Regeln eingehalten werden. Bei der Arbeit mit Originalen sind immer möglichst dünne, eng anliegende, saubere Baumwollhandschuhe zu tragen – damit werden Handschweiß und Hautfett zurückgehalten. Bei Grafiken ist eine Aufbewahrung im Passepartout sehr sinnvoll. Nach Möglichkeit sollten sie bei der Montierung im Passepartout freigestellt werden. Für Ausstellung und Leihverkehr ist generell ein Klapp-Passepartout erforderlich. Bei der Benutzung von Büchern empfiehlt sich die Verwendung von Buchkeilen, um die stärker belasteten Falzbereiche sowie die Bindung zu entlasten und die Buchdeckel im richtigen Winkel zu unterstützen. Bei der Präsentation von Originalen in Ausstellungen sollten 50 Lux nicht überschritten werden. Vermeiden Sie jahrelange Dauerausstellungen mit denselben Objekten, da Papier und andere Materialien besonders lichtempfindlich sind. Licht setzt chemische Abbauprozesse in Gang, daher müssen Archivalien vor anhaltendem Lichteinfall geschützt werden.[9]

Fehlstellenergänzung und Schließung von Rissen mit Restaurierpapier in entsprechender Färbung und Grammatur. Foto: LVR-AFZ

Literatur

Maria Kobold / Jana Moczarski: Bestandserhaltung – Ein Ratgeber für Verwaltungen, Archive und Bibliotheken, Darmstadt 2010 (Bezug über: Hessische Historische Kommission, Darmstadt, E-Mail: poststelle@stad.hessen.de)

Mario Glauert / Sabine Ruhnau: Verwahren, Sichern, Erhalten – Handreichungen zur Bestandserhaltung in Archiven, Potsdam 2005 (Bezug über: Landesfachstelle für Archive und öffentliche Bibliotheken im Brandenburgischen Landeshauptarchiv, Potsdam, E-Mail: landesfachstelle@blha.brandenburg.de)

Andrea Giovannini: De Tutela Librorum – Die Erhaltung von Büchern und Archivalien, Genf 2010

Rainer Hofmann / Hans-Jörg Wiesner: Bestandserhaltung in Archiven und Bibliotheken, Berlin 2011

Internet

www.forum-bestandserhaltung.de

www.atelierstrebel.ch/5_leitfaden.shtml

www.baua.de/de/Themen-von-A-Z/Biologische-Arbeitsstoffe/TRBA/TRBA-240.html

Anmerkungen

1 Je nach Verwendungszweck ist eine Mikroverfilmung und / oder Digitalisierung sinnvoll. Einfaches Kopieren sollte unbedingt vermieden werden.
2 Siehe DIN ISO 11799. Diese Norm greift fast alle relevanten Teilbereiche der Bestandserhaltung auf.
3 Siehe DIN ISO 9706. Sie gibt sehr genaue Vorgaben zur Materialbeschaffenheit der Papiere.
4 100% Zellstoff, Kappazahl < 5, neutrale Leimung, chlorfrei gebleicht, ohne optische Aufheller, pH-Wert 7.0, keine alkalische Reserve.
5 Siehe ISO 16245 Typ A. Diese internationale Norm gibt eine klare Definition der geforderten Beschaffenheit aller im Produkt verwendeten Materialien.
6 Die Biostoffverordnung zielt auf Sicherheit und Gesundheitsschutz bei Tätigkeiten mit biologischen Arbeitsstoffen. Dazu zählen im Besonderen auch Schimmelpilze, welche beim Menschen Infektionen und sensibilisierende oder toxische Wirkungen hervorrufen können.
7 Siehe TRBA 240 - Technische Regeln für biologische Arbeitsstoffe. U.a. Definition der notwendigen Schutzmaßnahmen bei Tätigkeiten mit mikrobiell kontaminiertem Archivgut. PSA: Einweganzug mit Haarschutz Typ 5, Halbmaske mit Partikelfilter (FFP 2 besser FFP 3), Schutzhandschuhe ungepudert (z.B. Nitrilhandschuhe), ggf. Schutzbrille.
8 Dringend zu empfehlen sind CO_2 - oder Wasserlöscher. Auf keinen Fall dürfen Pulverlöscher Verwendung finden, da sie extreme Verunreinigungen erzeugen, welche nicht mehr zu beheben sind.
9 Fenster sollten dauerhaft verdunkelt oder mit UV-Schutzfolien versehen sein. Bei Ausstellungen gelten 50 Lux für maximal drei Monate innerhalb von drei Jahren.

„Heinz May malt Porträt in den Dünen“, Kampen auf Sylt, Juli 1936. Fotograf unbekannt. NL Heinz May, RAK

Museal oder Potenzial? – Das Museum als Schwellenland

Ehem. Abteilungsdirektor der Sammlungen, Rheinisches Landesmuseum Bonn

1. Prinzipielles und historischer Rückblick

Mein Referat befasst sich mit dem Kunstmuseum, wie es sich in seiner Wandelbarkeit in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat und wie es sich vorwiegend heute darstellt. Und natürlich auch mit den Folgen einer wenig guten Entwicklung, die dringend die Notwendigkeit einer Kurskorrektur auf den Plan ruft. Muss ich hier erklären, wo es um den „Umgang mit Künstlernachlässen" und um Archive geht, dass das Museum ein wesentlicher Teil des umfassenden Archiv-Netzwerks ist, ja sogar selbst als Archiv mit anschaulichen authentischen Zeugnissen emotionalen und mentalen Lebens begriffen werden darf? Ich glaube, kaum.

Das Museum, das sonst vordergründig als Schatzhaus oder aus Sicht des Kunstgenusses als „Musentempel" zum vergnüglichen Zeitvertreib verstanden und natürlich auch als wichtige Rettungsstation für Kulturgut in Anspruch genommen wird, mag als ein leicht zugängliches und jedermann offenstehendes Archiv wirken. Es gibt Auskunft über menschliche Existenzweisen, Freuden, Sehnsüchte, Nöte, über gelebtes und geträumtes Leben, über Versagen und Gelingen, über Fremdes und Vertrautes usw. usf.

Allerdings sind in diesem Archiv nicht Wort, Schrift und Zeichen, nicht das Raster der Sprache das primäre Material, um sinnvolle Informationen daraus schöpfen zu können. Die Bilder zu lesen, bedarf es anderer Codes, unmittelbarer in der Wirkung und von höherem individuellen Einsatz als auch das besondere Risiko praeverbalen Verstehens. Eine ganz wesentliche Voraussetzung dazu charakterisiert ein Wort von Paul Valéry, das am Eingang des Palais Chaillot (aus den 30er Jahren) in Paris als Inschrift zu lesen ist: „Es hängt von dem ab, der hindurch geht, ob ich Grab bin oder Schatz, ob ich rede oder schweige, das liegt nur an Dir, Freund. Tritt ein nicht ohne Verlangen."[1]
In einer Welt, bestimmt von Angebot und Nachfrage, werden wir besonders von der Nachfrage des „Verlangens" zu sprechen haben.

Bevor wir einen kurzen Blick auf die geschichtliche Entwicklung der letzten Jahrzehnte werfen, noch eine Bemerkung zum Titel dieses Referats. „Museal", heute meist pejorativ besetzt, im Sinne von angestaubt und vorgestrig, bezeichnete ursprünglich wertneutral oder sogar positiv im Sinne von „alt-ehrwürdig" die Ortszugehörigkeit, also geeignet für die Überlieferung im Museum. Bescheinigte man einem Künstler, einer Künstlerin, ihre Arbeiten hätten musealen Rang, gehörten also in die Liga nobilitierter Museumskunst, so bedeutete das – tut es vielleicht sogar heute noch – eine hohes Maß öffentlicher und offizieller Anerkennung.
Der polar formulierte Titel dieses Referats konfrontiert gezielt das landläufige Bild einer musealen Beharrlichkeit und Statik mit der entwicklungsträchtigen Dynamik des sensitiven und geistigen Potenzials. Und der zweite Teil des Titels („Museum als Schwellenland"), entlehnt einer Sprache, die mundiale gesellschaftliche Prozesse umschreibt, betont das Evolutionäre der Einrichtung Museum.

In einem Feuilleton-Artikel der ZEIT vom 19. Februar 1971 – also in der Zeit allgemeiner Umdenkprozesse im Gefolge von 1968 usw. – schrieb Petra Kipphoff: „Längst ist die vielzitierte Krise des Museums zu einem ihrer unentbehrlichen Bestandteile geworden …." Und: „Die Museumskrise füllt die Zeitungen …". Im Sommer 1970 hatte Gerhard Bott, Direktor des Hessischen Landesmuseums Darmstadt (mein damaliger Chef), eine umfangreiche Essaysammlung, darunter viele prominente Autoren, unter dem Titel „Das Museum der Zukunft" herausgegeben. Heute ist das ein bemerkenswertes Geschichts-

Herbert Böttger in seinem Atelier, 1928. Fotograf unbekannt. NL Herbert Böttger, RAK

buch mit realistischer, inzwischen vielfach realisierter und erträumter Museologie. In den meisten der dort vertretenen Positionen geht es um Öffnung, Schwellenabbau und gesellschaftliche Erweiterung des Museums, Ausweitung seiner Werbung, seiner „Spielstätten", der Museumspädagogik, die erst damals allgemeiner etabliert wurde, Entwicklung des „Mitmach-Museums" (B. Brock), immer wieder um Aktualisierung durch Gegenwartskunst und das Museum als dialektischer Partner der Künstler. Allerdings gibt es auch damals schon, wenngleich vereinzelt, Gegenpositionen, wenn z. B. Werner Schmalenbach schreibt, es gehe "im Museum nicht um Leben, sondern um das Überleben der Kunst".[2]

In den meisten Fällen wird das Museum nicht als notwenige Institution in Frage gestellt, sondern als ein wichtiges „Reservoir" der Kultur (so der Bildhauer Fritz Wotruba) nachdrücklich bejaht.
Exemplarisch war die Auseinandersetzung um das Historische Museum Frankfurt, bereits im Herbst 1970 eskaliert, insbesondere ideologisch bedingt, unter den Schlagworten „Musentempel" oder „Lernort".

Im Katalog der „documenta 8", 1987 in Kassel[3], schrieb der Architekturprofessor Vladimir Lalo Nikolic: „Rettet Kunst – zerstört den Museumsgedanken. Zerstört Museen. Kunst braucht Ausstellungen … Ausstellungsräume müssen immer wieder neu gebaut, neu gefunden werden." Dahinter steckt natürlich nicht der pyromanische Impuls eines Futuristen Marinetti, doch ein eigentümlicher Totalanspruch von Gegenwartskunst und ihren Ausstellungen, was sich dann in der

Folgezeit für viele Museen zu einem echten Problem entwickelte. Die Präferenz der Gegenwart, all ihrer Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit, zu Ungunsten aller historischen Dimensionen. Und unter diesem Problem leiden bis heute die Museen, wenngleich diese keineswegs allein.

1993 publizierte der Berliner Kunsthistoriker Helmut Börsch-Supan mit der Schrift „Kunstmuseen in der Krise" eine vehementes Plädoyer für das Museum, dessen Nutzen nicht allein darin bestehen dürfe, „Touristen anzulocken und so die Wirtschaft zu fördern".[4] Erinnert sei in dem Zusammenhang an die beiden gegenwärtigen spektakulären Ausstellungen in Dresden und im Berliner Bode-Museum (manchmal ohne jede Rücksicht auf hochbedeutende und hochbetagte Werke mit dem Risiko von Transport und Klimaschocks).

Auch in den folgenden Jahren ist die Diskussion keineswegs verebbt, was beispielsweise durch das von Uwe M. Schneede, ehemaliger Hamburger Museumsdirektor, herausgegebene Buch „Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte" (Köln 2000) oder durch das 2001 von Ekkehard Mai, einem Kölner Kollegen, herausgegebene Buch „Die Zukunft der Alten Meister" unterstrichen wird.

Grundtenor in beiden Publikationen ist der Vorbehalt gegenüber dem flachen Parcours aller Event - Kultur und zum andern die Zuversicht, dass das Museum „sich permanent von innen heraus zu erneuern vermag, ohne seine verpflichtende Tradition aufzugeben."[5] Was aber heißt das im einzelnen? Erwarten Sie nicht, dass ich bei der Kürze der mir zugestandenen Zeit die ganze Bandbreite der zu bedenkenden museologischen Konditionen hier darlege, von der architektonischen Struktur bis zur öffentlichen Werbung, von der (heute meist arg vernachlässigten) Forschung im Museum – oft kennen die Kustoden ihre Sammlungen nicht mehr, geschweige denn den aktuellen Forschungsstand! – bis zur Vermittlung in Ausstellungen, Führungen, Gesprächskreisen und natürlich in der Museumspädagogik, von den Restaurierungswerkstätten und der Magazinverwaltung bis hin zum Aufsichtspersonal, Klima- und Sicherheitsfragen usw.
Ich will mich im folgenden auf einige Aspekte beschränken, die mir wesentlich erscheinen.

2. Das Museum für alle

Idealiter möchte ich von einer gestuften Zweiteilung des Museums ausgehen, die weder Hierarchie noch sonstigen Bedeutungsrangunterschied beabsichtigt, wohl aber eine Staffelung der Wahrnehmungsweisen, d.h. Differenzen der eigenständigen Rezeption beinhaltet – nach Zeit und möglicher Intensität. Von Museumsdirektoren/-direktorinnen, manchem politisch Verantwortlichen (etwa aus dem LVR oder den großen Kommunen) wünschte ich mir in dieser Hinsicht den notwendigen Mut zu exemplarischen, beispielgebenden Lösungen.

Analog zu dem Buch von Hilmar Hoffmann "Kultur für alle", das mit der Demokratisierungswelle der frühen 70er Jahre als Wunschprojektion ein deutliches Zeichen setzte, befürworte ich eine möglichst weite Öffnung des Kunstmuseums, allerdings ohne Anbiederung an den Supermarkt. Vielleicht sogar in jenem Sinne, wie es der Pop-Künstler Claes Oldenburg einmal im Mai 1961 drastisch formulierte: „Ich bin für eine Kunst, die politisch-erotisch-mystisch ist, die etwas anderes tut, als in einem Museum auf dem Arsch zu sitzen."[6]

Ich aber will keineswegs auf das Museum verzichten; gehen wir folglich von einer anderen Selbstdarstellung der Kunst aus. Und von Räumen, die tatsächlich Erlebnis-Räume sind, ohne Barrieren jedweder Art. In einer klar überschaubaren Vielfalt bei deutlicher Unterscheidung der Sammlungsbereiche gegenüber temporären Ausstellungen, was

heute oft schon nicht mehr der Fall ist, sollte die Konzeption des Museums mit historischer und Gegenwartskunst (die Kontingenz ist wichtig!) erkennbar werden. Die Informationen, mit dezenten Beschriftungen und Screentouch-Einrichtungen, die nicht mit den Exponaten konkurrieren, die Wissensdaten vermitteln und, ohne Klippschul-Methode, die Betrachter nach Möglichkeit zu eigenen Fragen provozieren. In den allermeisten Museen kommen gerade derartige Fragen zu kurz. Selbst die zur Mode gewordene „lange Nacht der Museen" (nur eine weiteres Event) täte den üblichen Erfahrungen keinen Abbruch.

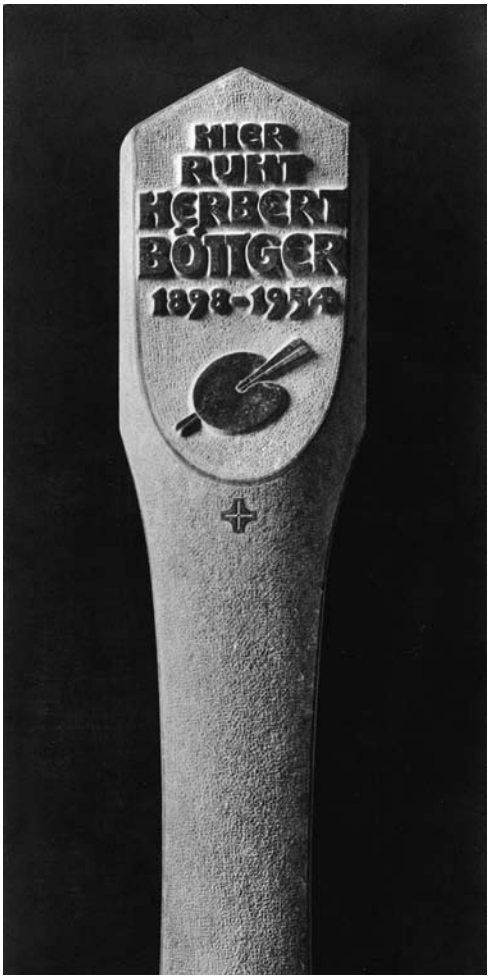
Das Museum, selbstverständlich mit Shop, Café und vielerlei Kommunikationsorten (wo auch die Begegnung mit den Produzenten, den Künstlern, möglich sein sollte), bestenfalls Teil im Gesamt-Organismus einer Stadt, sollte eine natürliche Verknüpfung von Innen- und Außenraum erlauben. Es sollte der Ort sein, wo generell Fragen visueller sinnlicher Wahrnehmung zur Diskussion stehen, einschließlich der Kunstwerke im öffentlichen Raum (die eben nicht nur als zufällige Dekoration irgendwo abgestellt sein dürften), aber auch die Allgemeinheit betreffenden Fragen der Stadtgestaltung. Meist finden solche Dialoge in irgendwelchen Rathaus-Nischen statt. So könnte das Museum als Forum ästhetisch (im Kantischen Sinne) mündiger Bürger, nicht unberührt von jeglicher Bildung, ganz anders im Bewusstsein einer Stadt verankert sein.

Des weiteren sollte man in diesem allgemeinen Bereich des Museums sich digital einen Überblick verschaffen können (da es leider in vielen Museen keine Bestandskataloge gibt) über alle Fragen zur Sammlung, d.h. zu den Exponaten, Magazinen, Leihgaben, Neuerwerbungen, geplanten Ausstellungen usw. Zur Ergänzung dieser Informationsquelle wäre ein allgemeiner zugängliches Schaudepot sinnvoll, so dass es schließlich für die meisten tatsächlich interessierten Besucher möglich ist, sich wirklich einen Eindruck von der Sammlung als Ganzes zu verschaffen. Das wäre dann schließlich auch nachdrücklich die Rolle des Archivs im Museum, wovon ich eingangs sprach.

Wenngleich für viele museums- und kunstunerfahrene Besucher leicht der Zustand der Überforderung durch soviel Fremdes und Übersättigung eintritt, so gilt doch auch für manche Besucher die alte Binsenweisheit „Der Appetit kommt beim Essen". Das wäre eventuell ein Teil des „Verlangens", von dem Valéry sprach.
Wenn ich eine Zweiteilung des Museums, in einen allgemeinen und einen besonderen Teil projizierte, so heißt das nicht, dass zwischen beiden eine Schranke den Weg versperre oder sonst hinderlich sei. Nein, es sollte nur – bei größtmöglicher Durchlässigkeit – deutlich werden, dass in dem anderen, besonderen Teil eine andere Art der Wahrnehmung und Erfahrung angesagt ist. Aber selbstverständlich nicht mit dem abweisenden Charakter eines „Sanctuariums".

3. Der andere Teil des Museums

In diesem Bereich, der bereits durch seine eigenen räumlichen Bedingungen (ein sehr reduziertes Quantum von Werken, Weiträumigkeit, Tageslicht, Sitzgelegenheiten) durch die Vereinzelung qualitativ herausragender Gemälde oder Skulpturen, wenn erforderlich selbstverständlich auch Gruppen oder Serien, auf eine gesteigerte Intensität der Rezeption hin angelegt ist, sollte Stille (also keine störenden Besuchergruppen mit Führung) und eine eindrückliche Entschleunigung spürbar werden. Mit solcher Entschleunigung träte schließlich der Faktor Zeit als kostbare Resource unseres Daseins ins Bewusstsein. Auch sollte hier alles Didaktische und Informationsgetöse in den Hintergrund treten.
Es wäre gleichsam ein Museum im Museum, aber nicht abschreckend museal; man denke zum Vergleich etwa an Ungers' Haus im Frankfurter Architektur-Museum.



Grabmal Herbert Böttger nach einem Entwurf von Ewald Mataré. Foto: Ruth Baehnisch. NL Herbert Böttger, RAK

Es sollte die verdichtete Zeit, die in den Werken gegeben ist, ihre Anspannung oder souveräne Gelöstheit, mit allen Nuancen, zur Geltung kommen. Die einmalige Gültigkeit der Werke sollte aufscheinen können.

Dazu aber bedarf es der individuellen Empfänglichkeit des Betrachters, der primär bereit ist seinem Gesichtssinn zu vertrauen und der zum anderen weiß, was er sieht, der etwas investieren kann, um einen Mehrwert zu gewinnen. Das findet auf sensitiven wie kognitiven Ebenen statt, ob es um das Wahrhaftige eines Apfelstilllebens von Courbet oder Menzels „Eisenwalzwerk" geht, um das träumerisch Imaginäre bei Paul Klee oder Max Ernst oder um die eigentümliche Endzeit-Vision von Joseph Beuys „Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch"[7] bis hin zu den rätselhaften Tafeln eines Anselm Kiefer usw. usf. Es kann zuweilen auch das Faszinierende des anscheinend total Belanglosen sein wie „die kostbare Materie des ganz kleinen gelben Mauerstücks" in Vermeers „Ansicht von Delft", die einer der Figuren in Marcel Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit"[8] zu einem spezifischen Glücksmoment ob seiner Vollkommenheit wird. Gewiss geht es vor allem um solche Werke, die man früher „Meisterwerke" nannte.

Was dabei gefragt ist, ist nicht das durch allzu viele flirrende Bilder verwirrte Sehvermögen, sondern die Fähigkeit des angehaltenen und beharrlich insistierenden Sehens, das als eigenes Potenzial die unerwartete Erfahrung enthält. Wie die Kunst, so sollte auch der Betrachter hier zu sich selber kommen können. Jedoch insbesondere wenn es sich um historische Kunst handelt, stehen für viele Betrachter die allzu einseitige Gegenwartsbindung und der heute verbreitete extreme Individualismus hinderlich solchen Erfahrungen im Weg. „Das Ende der Geschichte", so der Titel des Buches von Francis Fukuyama (1992) ist – schließlich auch als eine allgemeinere Erfahrung – nicht spurlos geblieben.

Es käme also an auf eine neu zu erobernde Lust des Sehens, die sich auch mit dem Erlebnis des Ortes verbindet. Deshalb wäre es wichtig – es geht konjunktivisch weiter – dass bestimmte Werke, wie die Mona Lisa im Louvre seit vielen Jahrzehnten, bestimmte Orte haben. Nicht die Beliebigkeit des mal hier und mal dort, was dann aber auch nichts mit musealer Starre zu tun hat. Auch das wäre ein Mittel dagegen, wenn immer mehr die Grenzen zwischen Original und

Reproduktion verschwimmen, ja die notwendige Behauptung der Aura des Kunstwerks. Walter Benjamin hat verständlicherweise in seiner Zeit diese Problematik noch von einem anderen Pol aus gesehen, zugunsten der Reproduktion.
Was vor allem zu fordern ist, ist ein offensives Angebot gegen allen oberflächlichen Konsum der Informationsgesellschaft, beglückende Aneignung und Nachhaltigkeit statt fast food.

Das Museum sollte – in der Verpflichtung der bedeutenden, guten Kunst gegenüber (es gibt ja auch viel Mittelmäßiges) und in der Verpflichtung gegenüber den ernsthaften Betrachtern – den Mut haben, anders zu sein und sich zu unterscheiden von liebgewordenen Gewohnheiten.
Das wäre dann eine eigene „Ästhetik des Widerstands", um absichtsvoll den Titel von Peter Weiss zu zitieren – zum Wohle der Gesellschaft.

Mag der eine Teil mehr oder weniger problemlos egalitär sein, so darf sich der andere Teil, wo es um Kunst der besonderen Art geht, die eben außerordentlich und singulär ist, auch den Vorwurf gefallen lassen, elitär zu sein. Aber – ich betone es nochmals – die Grenze zwischen beiden Zonen ist perforiert, durchlässig für Migranten. Wo keine echten Barrieren sind, ist das Erreichen anderer Stufen des lustvollen Sichtgewinns kein Problem. Zweifellos auch in dem Verständnis von Goethe: vom Sehen zum Schauen.
Daraus resultiert dann entschieden eine weitere Erfahrung des Museums als „Schwellenland".

Außerdem gilt zu bedenken, was Peter Weiss in seinem Roman (1975 – 1981) schrieb: Die Kunst „befand sich oft auf der Schwelle, von der aus das gesellschaftliche Sein verändert wurde."[9]
Hans Belting hat in seinem Kölner Vortrag vom November 2000 „Das Museum als Medium" innerhalb des Kolloquiums „Die Zukunft der Alten Meister" u.a. davon gesprochen, dass es um die Erfahrung der Dinge, der Orte und auch um die Selbsterfahrung gehe, und er kommt zu dem Schluss: „Das Museum als Medium, wenn es denn als Medium begriffen wird, ist nur als Antipode der Massenmedien legitimiert."[10] Auch das mag uns als eine Bestätigung für das andere Museum gelten.

Abschließend möchte ich noch einmal betonen, dass es sich bei den Werken in dem besonderen Museumsteil um die mit dem Anspruch des Bleibenden und Überdauernden ausgewählten Stücke handelt. Es ist der Versuch, Maßstäbliches zu setzen, auch in dem Verständnis von Ernst Bloch als „Vorschein eines Gelungenen … auf der fernsichtsreichen Höhe der Zeit".[11] Mehr als fatal ist es m.E., wenn man das Museum aus dem Bemühen um das Maßstäbliche entlässt.

Allerdings muss man heute einschränkend feststellen, dass der Glaube an die Unsterblichkeit des Meisterwerks rapide geschwunden ist. Letztlich macht sich auch dies in der aktuellen Problematik des Kunstmuseums bemerkbar. George Steiner schreibt in seiner „Grammatik der Schöpfung"[12]: „dass die Marotte der Unsterblichkeit, die im Mittelpunkt unserer ästhetischen und intellektuellen Ambitionen steht, nichts mehr als eine Marotte ist. Der Tod ist nicht mehr der adelnde, auf paradoxe Weise stärkende Feind."

Was aber aus der Offenbarung eines gelungenen Kunstwerks, aus dem vor allem immer die Gegenwart von Freiheit spricht und ungeachtet der Frage nach der Unsterblichkeit, zum Glück des schauenden und reflektierenden Betrachters werden kann, ist nicht mehr und nicht weniger als die bewegende, tief provozierende Begegnung mit einem außerordentlichen Zeugnis bewussten und konzentrierten menschlichen Lebens. Schließlich erweist sich darin dann das tatsächliche Potenzial, das das Museum auch heute immer noch zu bieten hat.

Anmerkungen

1 Zitat nach: Gerhard Bott, Die Gemäldegalerie des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, Hanau 1968, S. 32
2 Op. cit., S. 234
3 Kat. Bd. 1, S. 162 /163
4 Op. cit., S. 97
5 Schneede, op. cit., S. 15
6 Kat. Bildnerische Ausdrucksformen 1960 – 1970, Sammlung Karl Ströher im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, hrsg. von Gerhard Bott, Darmstadt 1970, S. 264
7 Kat. documenta 8, Bd. 2, S. 24/25
8 Op. cit., Bd. 5, S. 246/249
9 Op. cit., S. 78
10 Op. cit., S. 39 und 43. Entsprechende Aussagen vertrat Belting in einem Vortrag an der Universität Konstanz 1999, der unter dem Titel „Die Ungeduld mit dem Ende – Die Kunst in unseren Hoffnungen und Enttäuschungen" am 19. 2. 2012 in der „tele/akademie" des Südwestfunks wiederholt wurde.
11 Jürgen Habermas, Ernst Bloch, Ein marxistischer Schelling, in: J.H., Politik, Kunst, Religion, Stuttgart (reclam) 1978/2006, S. 11 ff., bes. S. 13
12 Op. cit., 2001, München 2004, S. 340

Gertrud Kortenbach, Selbstbildnis, undatierte Skizze. NL Kortenbach, RAK

„Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet."
Wilfried Dörstel

Künstlerarchive/archivierte Künstlernachlässe und die kunstwissenschaftliche Forschung, das, was ich Ihnen in meinem naturgemäß nur gerafften und recht rohen Beitrag darlege, ist Ihnen allen mit Sicherheit bekannt. Ich werde es nur einiges zuspitzen. Der Anlass, im Zusammenhang mit Künstlerarchiven und ihrem Umgang die Seite der Kunstwissenschaft und ihre Umgangsweise zu Gehör zu bringen und von dieser Seite Anregungen einzubringen, rechtfertigt meiner Ansicht nach auch das Wiederholen von bereits von anderen Geschriebenem und Gesagtem.
Ich habe selbst auf beiden Seiten gearbeitet, als Archivar und als Kunstwissenschaftler beziehungsweise Kunsthistoriker, arbeite auch in der Gegenwart immer gerne auf der Basis von archivarischen Primärquellen und sehe darüber hinaus seit ein paar Jahren täglich die Orientierungslosigkeit der Studenten der Kunstgeschichte und ihr Verständnis von dem, was eigentlich Dokumente und archivarische Primärquellen sind, welche Funktion und Wert sie haben und wie man damit wissenschaftlich umgeht.

Mein Beitrag besteht aus zwei Teilen. Einem ersten polemischen und einem zweiten, in dem ich den Archivaren ins Gewissen zu reden versuche – wohlgemerkt allein von meiner Sicht und meinem Verständnis der Kunstgeschichte oder der kunstwissenschaftlichen Arbeit aus.
Ich setze hier der Einfachheit halber einmal den Begriff „Kunstwissenschaft" als Bezeichnung für ein ideales Zusammenkommen von Kunstgeschichte und Kunsttheorie.

Die Polemik zusammengefasst lautet: Aus der strengen Sicht der gegenwärtig aktuellen Gedankenmodelle in der Kunstgeschichte und Kunsttheorie muss man gegen die Archivierung von Künstlernachlässen sein, da sie den Mythos vom Künstler, vom *mastermind* weiter fortschreibt und der kunstwissenschaftlichen Forschung und der Anschlussfähigkeit zu anderen Wissenschaften im Weg steht.

Wie das? Da die Kunstgeschichte doch heute fixierter ist denn je auf den Künstler. Der Proklamation des Tods des Autors in den 1960er Jahren zum Trotz. Künstlerarchive scheinen mehr als notwendig. Und das schon gefühlt seit 500 Jahren vor Christus. Hatte nicht der Kunsthistoriker Julius von Schlosser das 1842 wissenschaftlich und legitim gemacht mit seinem immer wieder zitierten Diktum: „Es gibt, um darüber zu sprechen, keine Kunst, sondern nur Künstler". Und hat das dann nicht auch in unserer Zeit, 1950, der einem größeren Publikum bekannte Kunsthistoriker Ernst Gombrich in seiner heute noch als Vorbild und Lehrbuch geltenden *Story of Art* noch einmal bestätigt: „Denn genaugenommen gibt's die Kunst eben gar nicht. Es gibt Künstler", männliche und weibliche.

Und ist das, um ein starkes aktuelles Beispiel zu nennen, nicht etwa auch en passant veranschaulicht mit dem Veröffentlichungs-Programm, das das *Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels*, das ZADIK in Köln, wohl auch aus medienwirksamen Gründen, seit zehn Jahren fährt: Beinahe jedes Heft der Zeitschrift *sediment* hat einen Künstler oder eine Künstlergruppe zum Thema. Von vierzehn Heften, die das Archiv seit 2004 herausgegeben hat, ist bei zehn Heften ein Künstler oder eine Künstlergruppe in den Fokus genommen, Paik, Vostell, Palermo, Beuys, Kaprow, Max Ernst, ZERO, Richter/Polke/Lueg/Kuttner und schließlich und wie als Bestätigung eine Publikation mit ausgewählter Künstlerpost. Wiewohl in den Heften dann doch einzelne und mit dem Künstler in Zusammenhang stehende Galerien vorgestellt sind, werden die Dokumente aus dem Archiv auf den Künstler hin abgebildet und einem Künstler oder einer Künstlergruppe zugeordnet. Ist das nicht schlagend für die Rolle und

Wichtigkeit des Künstlers heute und für die Kunst- und Kulturgeschichte im speziellen, wenn selbst dieses Archiv, das auf die Sammlung von Quellen zur Geschichte der Institutionen der Kunst, nämlich *der* Institutionen ausgerichtet ist, die Kunst vermitteln und verbreiten – Galerien, Sammlungen, Auktionshäuser, die Kunstkritik, Kunst-Magazine –, aus Marketing-Gründen, das heißt, sobald es sich der interessierten Öffentlichkeit darstellt, den Künstler in den Mittelpunkt seiner Suchoptik nimmt.

Ich werde jetzt noch etwas böser werden, damit aber zugegebenermaßen plakativer: Dieses Spezialarchiv bleibt damit nicht nur in den Spuren des Diktums von von Schlosser und Gombrich, folgt also dem tiefen kunsthistorischen Begehren und dem öffentlichen Interesse, sondern übernimmt auch den Suchfokus des *Bundesverbandes deutscher Galerien und Editionen,* der das ZADIK mitbegründet hat und bis heute unterstützt. Ist doch das traditionelle Image des Künstlers als Prophet, als Ausgestoßener, als totes Genie, und das des modernen Künstlers als Star oder Unternehmer-Künstler oder Ausstellungskünstler der Garant beziehungsweise das Identifikationsmodell und die Konstante des Kunsthandels, des Betriebs, ja des Kunstsystems. Die Macht des Geschäfts, welche die Macht ist, die das Archiv und seinen Ordnungsraum kontrolliert, um in Derridas Schärfe zu sprechen, gibt den Suchfokus vor, nämlich den, den Galeristen und Kunsthändler selber befördern müssen, wollen sie ihre Geschäfte machen: Neben dem Fokus auf das Werk, den Fokus auf den Künstler.

Verständlicherweise wecken von Schlosser, Gombrich, das genannte Archivmarketing und im Besonderen die sogenannten Künstlerarchive gehörigen Zweifel bei meinen Studenten, die ich immer wieder warne vor dem biografischen Ansatz in der Kunstgeschichte, dem altbewährten Biografismus, und die ich auf die Fährte einer Problematisierung des empirischen Autors zu führen versuche. Sie argumentieren dagegen, dass doch das romantisch-idealistische Konzept vom selbstidentischen Künstler-Autor nicht allein für Hollywoods kommerzielle Strategie wunderbar funktioniert, sondern immer noch greift und gerne rezipiert und angewandt wird, sowohl in der akademischen Hermeneutik, das heißt im immer noch praktizierten kunsthistorischen Nachzeichnen der Künstlerintentionen auf der Grundlage von Interviews oder schriftlichen Quellen, wie im Geschichtsbild des Kunstgeschäfts und Kunstbetriebs.

Ich versuche dann transparent zu machen, dass der Fixierung auf den Künstler beziehungsweise den Produzenten eine Reihe anderer Fixierungen und Leitkategorien zu Grunde liegen. Unter anderem die mit dem Begriff des Archivs assoziierte Leitkategorie des Authentischen, die analog ist mit der Kategorie des Wahren. Und dass das authentisch Wahre ins „Innere" des Künstlers verlagert wird, in seine Persönlichkeit, womit auch die Notwendigkeit seines Werks verbürgt ist, und dass das innere Wahre im Authentischen des handgeschriebenen Briefes, der handgeschriebenen Notiz sein Pendant und seinen Ausdruck findet. Und dass deshalb das moderne Konstrukt von Autorschaft nicht nur gebunden ist an das Vermittlungsmedium der Gesetzgebung, wie das Martha Woodmansee Anfang der 1990er Jahre im Zusammenhang mit dem internationalen Urheberrecht bestimmt hat, sondern auch gebunden ist an das Archiv als Vermittlungs- und Transformationsmedium.

Es geht, so mein beharrliches Insistieren in den Seminaren, nicht um die Persönlichkeit des Künstlers, nicht um seine Befindlichkeiten oder seine Intentionen, es geht um das Unpersönliche und um den Wert von Kunstwerken, wie er aus den kulturell vorgegebenen Möglichkeiten und einem Rahmen erwächst, der unter anderem durch Ideenhandel, den Kunstinstitutionen und der Ideologie der Zeit bestimmt ist.

Ernst Gottschalk, Bronzeplastiken am Eingang zum Museum Kunstpalast in Düsseldorf. Gottschalk schuf die Figuren 1925 im Auftrag der Stadt Düsseldorf für die „Gesolei"-Ausstellung. Fotograf unbekannt. NL Ernst Gottschalk, RAK

Ernst Gottschalk, lavierte Tuschezeichnung, undatiert. NL Ernst Gottschalk, RAK

Abb. Seite 79: Gustav Vriesen an Herbert Böttger. Brief der Overbeck-Gesellschaft in Lübeck von 1935. NL Herbert Böttger, RAK

Wenn Künstlerarchiv heißt, die Fixierung auf den Künstler-Autor zu stützen, dann bin ich gegen Künstlerarchive, denn sie verführen die Studenten weiterhin, ihre Forschung auf den Künstler und seine Biografie zu fokussieren.

Denn das steht gerade bei den ganz jungen und auf *Credit Points* ausgerichteten Studenten, die auf Fakten geschult werden, nur ein realistisches Geschichtsverständnis kennen und keine Zeit für methodologische Zweifel haben, wie ein Verhau vor der Bereitschaft, auch für die Kunstwissenschaft wahrzunehmen, was an Anregungen für die Geschichts- und die Geisteswissenschaften ausgegangen ist seit Roland Barthes und Michel Foucaults *Tod des Autors* in den 1960er Jahren und Hayden Whites Darlegung in den 1970er Jahren. Nämlich dass nicht neue Quellenbestände die Darstellung eines historischen Sachverhalts herstellen und prägen, sondern Tropen und Sprechweisen der narrativen Analyse und Interpretation. Eine Vielzahl dieser Art wesentlicher methodischer Ansätze steht deshalb bei ihnen verständlicherweise nicht hoch im Kurs.

Um einige wichtige Fixpunkte zu nennen: Michaels Baxandalls Auflösung der (psychologischen) Intention in ein Intentionsmuster, einer dreistelligen Relation von objektiven Problemen, vorgegebenen kulturellen Möglichkeiten und ästhetischem Objekt, Mieke Bals Einspruch gegen den Individualismus in der Kulturanalyse und gegen den Gebrauch von Künstlerintention beziehungsweise den Bezug zur Ursprungsquelle, Gilles Deleuzes Einführung des *Diagramms*, das den Anteil von nicht persönlichen Kräften im malerischen Schaffensprozess meint, nicht zuletzt die Bezeichnung von im Schaffensprozess beteiligte Größen, seien es Personen, Dinge, Schriftstücke, Zeichen als verkettete Handlungsmächte, als *agency* durch den Wissenschaftstheoretiker Bruno Latour wie von Seiten der Kulturanthropologie durch Alfred Gell.

Kurz – und damit Ende der Polemik: Ich plädiere zum ersten, den Über-Begriff des Künstlerarchivs fallen zu lassen und ihn durch „Archiv für bildende Kunst" oder „Kunstarchiv" zu ersetzen. Analog zum „Literaturarchiv Marbach", also eben nicht „Autoren Archiv", wie zum Beispiel das in Dillenburg, oder „Archiv für Künstlernachlässe". Diese meine vorgeschlagene Bezeichnung macht eher offen dafür – um das letztere, die Theoriestrategie der *Agency* oder des *Aktanten* aufzunehmen –, die schriftlichen Quellen nicht auf den Künstler hin zu konstruieren, sondern die Schriftstücke in ihrer Verkettung innerhalb des Systems der Kunst. Das heißt, ihre Rolle in Operationsketten und bestimmt durch Operationsketten zu sehen, und das heißt, den (biografischen) Künstler in der Vorgängigkeit von Relationen und Verkettungen aufzulösen.

Zweitens, und damit bin ich auch schon beim zweiten Teil, und rudere wieder zurück zum Grundlegenden, will ich einen Notruf oder besser einen Appell loswerden, bezüglich dessen, was ich bisher kurz angesprochen habe und bezüglich der Ausbildung von Studenten der Kunstgeschichte, wenn sie Quellenmaterial benutzen. Sogenannte Werkarchive oder Künstlerarchive sind Spezial-Archive, die nicht nur in der Verantwortung stehen gegenüber dem Nachlassgeber oder gegenüber dem kulturellen Gedächtnis, sondern auch Sorge tragen sollten, das die wissenschaftliche Nutzung des besonderen Materials in einem Zusammenhang mit der Kunstwissenschaft steht.

Wie das? Künstlernachlässe zu sammeln, zu ordnen, daraus einen Archivbestand zu machen und zur Verfügung zu stellen ist das eine. Der wissenschaftliche Umgang mit dem, was sie enthalten, und die Anleitung, sein Quellenmaterial und seine Daten gemäß dem Stand der kunstwissenschaftlichen Entwicklung zu benutzen, ist das andere. Und der beginnt, ich wiederhole, schon bei der Bezeichnung der Institution. Denn

mit der Bezeichnung, mit dem Namen der Institution, verbinden sich Erwartungen, und die Bezeichnung verweist auf eine Ordnung und vor allem, sie gibt damit ein Analyseprogramm vor. Ja sie fundamentiert die Kunstgeschichte. Archive sind Institutionen und Institutionen haben schematisierende Macht, geben vor, welche Handlungen statthaft oder eingeschränkt sind, welche Verfahren eingehalten werden müssen, geben einen Verstehensrahmen vor. Institutionen sind mentale Modelle, die von allen geteilt werden.
– Im Übrigen auch deshalb das Gebot der Vorsicht bei der Benennung der auf Künstlernachlässe spezialisierten Archive. Sie könnten mit ihrem Namen, mit ihrer Eigenbezeichnung ihre Komplizenschaft mit einem Konsortium von veralteter Künstler-Kunstgeschichte und dem vom Kunstgeschäft und Kunstbetrieb aufrechterhaltenen Kunst- und Geschichtsverständnis plakativ machen. –

Weil also Institutionen mentale Modelle sind, muss deshalb, und das geht über die allgemeine Archivkunde und über die allgemeine Lehre von der Interpretation historischer Quellen hinaus, von Seiten dieser Archive ein Bewusstsein entwickelt werden für eine diesbezüglich Verantwortung, und damit eine hohe kunstwissenschaftstheoretische Sensibilität bezüglich der Benutzung der schriftlichen Quellen zur bildenden Kunst. Diese Spezialarchive müssen, was die Nutzung hinsichtlich kunsthistorischer Erkenntnis betrifft, theoretisch und methodisch eng mit der Kunstwissenschaft zusammenarbeiten. Das ist mein Anliegen: Dass gerade die kleinen Spezialarchive zur bildenden Kunst mit der Erstellung eines Findbuchs und der Bereitstellung für die Benutzung es nicht genug sein lassen dürfen. Sie müssen transparent machen, nicht nur *was* sie an Informationen liefern, sondern vor allem, welche Art von Informationen sie *nicht* liefern.
Zwei kurze Illustrationen dazu. Zwei Aspekte, die auch ins Feld dieser Archive, zumal der – hier noch sogenannten – Künstlerarchive gehören. Zwei Problemfelder, die von archivarischer Seite nicht weggeschoben werden sollten mit dem Hinweis: Unsere Aufgabe beschränkt sich auf das Sammeln, das Bewahren und die Bereitstellung – Gedankenstrich: Wenn der Benutzer das nicht wissenschaftlich transformieren kann, liegt bei der wissenschaftlichen Ausbildung etwas im Argen.

Erstes Stichwort: Kommentare beziehungsweise Selbstkommentare der Künstler. Ich bringe sie einmal in knappster Ausführung in Verbindung mit den Manuskripten und Briefen und unveröffentlichten Interviews im Nachlass-Schriftgut eines Künstlers/einer Künstlerin. Künstleräußerungen werden, wenn ich die Literatur und die akademischen Arbeiten überblicke, immer ein besonderer Wert zugesprochen. Das erst recht, seit spätesten in den 1970er Jahren die Kunstkritik und Kunsttheorie davon ausgeht, dass theoretische Äußerungen zum Kunstwerk, dass theoretische Reflexion in den Prozess der Werkentstehung gehört, dass Theorie zum Wesen des Kunstwerks gehört. Welchen Wert hat ein Brief im Nachlass, in dem ein Künstler seine Kunstwerke erläutert und theoretisch darlegt? Ist er Teil des Kunstwerks, dann ist er keine Primärquelle, aus ihr lassen sich keine gesicherten (historischen) Sachverhalte erschließen oder konstruieren und er kann nichts außerhalb seines immanenten Diskurses erklären – wobei das die sogenannte reine Lehre wäre, die beispielsweise im Falle des Umgangs von Joseph Beuys mit Fotografien in seinem *Arena*-Werk unterwandert ist, da die Fotografien gleichzeitig als Kunstwerke wie als historische Dokumente gelesen werden können. Wird der Brief als eine Primärquelle bestimmt, dann hätte er kunstwissenschaftlich gesehen die Funktion eines Selbstkommentars. Damit landen wir nicht nur wieder in dem Diskurs über den Wert des Selbstkommentars als ersten authentischen Grund und bei der Frage, ob überhaupt für die Erklärung und die Interpretation von Kunstwerken die Intention, die Selbsterklärung des Künstlers wesent-

OVERBECK-GESELLSCHAFT
VEREIN VON KUNSTFREUNDEN E. V.
LÜBECK

den 2. August 1935.

Herrn
Herbert B ö t t g e r,

Düsseldorf-Stockum.
Menzelstrasse
Atelierhaus.

Sehr geehrter Herr Böttger!

Die Leitung der Overbeck-Gesellschaft beabsichtigt am 1. September eine Ausstellung neuerer deutscher Malerei zu eröffnen. Jst es möglich, dass wir für diese Ausstellung Jhre augenblicklich bei Commeter in Hamburg ausgestellten Bilder hierher bekommen können? Gleichzeitig möchte ich nach Jhren Ausstellungsbedingungen fragen.

Jn der Hoffnung, auf einen baldigen günstigen Bescheid,

in vorzüglicher Hochachtung

mit Heil Hitler!
i.A.

Dr. Vriesen

KÖNIGSTRASSE 11 FERNRUF 25971 BANKKONTO: SPAR- UND ANLEIHE-KASSE ZU LÜBECK

München, den 13. Nov. 1950
Dr.H./Htl.

Sehr geehrter Herr Böttger,

wir haben Ihre vier Gemälde noch ins Weihnachtsheft hereingenommen, und Herr Dr. Roh hat, wie ich Ihnen schon in der Ausstellung sagte, persönlich den Text dazu geschrieben. Er geht mit Absicht sehr ins Grundsätzliche, da die Bildbeispiele ja für sich selber sprechen. Im selben Heft wird auch ein Aufsatz von Herrn Dr. Roh's Gattin erscheinen und Herr Dr. Roh hat deshalb in diesem Falle mit einem Pseudonym gezeichnet. Ich denke noch gerne an unsere gleichgestimmte Wanderung durch die Ausstellung und grüße Sie als Ihr

Dr. Gerhard Halm
Redaktion
DIE KUNST und
DAS SCHÖNE HEIM

Gerhard Halm an Herbert Böttger, 1950. Der Kunsthistoriker Franz Roh führte in den 1920er Jahren den Begriff des Magischen Realismus ein und galt als Kenner der Neuen Sachlichkeit. Seine Frau Juliane war eine anerkannte Kunstkritikerin. NL Herbert Böttger, RAK. Unten: Franz Roh an Herbert Böttger, 1951. NL Herbert Böttger, RAK

14.1.51

Sehr geehrter Herr Böttger,

Wie komme ich armer Sünder zu einer so subtilen Zeichnung der Stille ? -

Sie erfreuten mich sehr damit; 1000 Dank !

Als Permoser tauchte ich bei dem Aufsatz nur deshalb auf, weil ich als Redakteur nicht soviel auftreten soll, dem Kollegen nicht das Gefühl haben, ich versperrte den Platz.
Wäre gern noch intimer auf Ihre Arbeiten eingegangen, doch sollte Grundsätzliches erörtert werden.

Mit besten Wünschen für das vorläufig dunkle 1951

bin ich Ihr ergebener

RoH

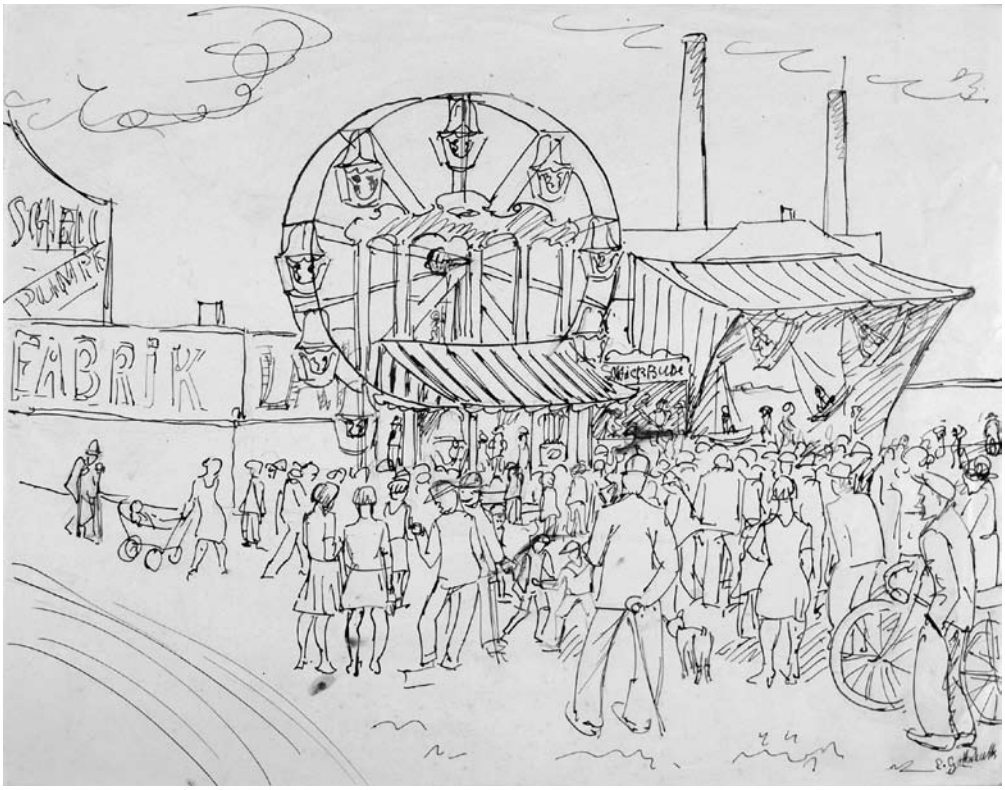
lich ist – siehe oben –, sondern wir stehen überhaupt auf schwankendem Boden, da bis heute weder kunsthistorisch noch kunsttheoretisch nicht einmal geklärt ist, welcher Wert und welche Funktion den *öffentlichen* Selbstkommentaren von Künstlern zu geben ist, also den Äußerungen in Interviews mit ihren Absichtserklärungen und Selbsterklärungen-im-Nachhinein. Der Diskurs darüber ist äußerst dünn. Und nicht zuletzt gibt es keine Handreichung für die Frage nach einer methodischen Stufenfolge – einer Stufenfolge zwischen Interviews, öffentlichen Briefen, privaten Briefen, Statements, Künstlertheorie, Manifest, Vortrag, Vortragsmanuskript, Tagebüchern, Skizzenbüchern, Notationen, publizierten Schriften, nicht zur Veröffentlichung vorgesehenen Schriften und dem wissenschaftlich, das heißt sprachlich vermittelten Werk –, das heißt nach einer methodischen Stufenfolge zwischen dem sprachlich notierten Werk-Konzept eines Künstler und der sprachlich vermittelten Kunstgeschichtsschreibung. Insofern reicht es nicht und es ist gar billig, den Studenten zu sagen, wir müssen gegenüber den Äußerungen von Künstlern kritisch, quellenkritisch sein.

So wie wir erst einmal kunstwissenschaftlich bestimmen müssen, was wir da eigentlich bekommen, wenn wir archivarisch von Primärquelle reden – und das noch eminentere Problem des Begriffs „Dokument", vor dem Hintergrund der Kunst der 1960er Jahre, seit dem die Künstler ephemere Objekte und Aktionen und Ereignisse nur noch als Dokumentationen präsentieren, die als Kunstwerke gelten, lasse ich hier außen vor – so sollten wir, Kunstwissenschaftler und Archivare, und das wäre mein zweites Stichwort – das da heißt „realistisches Geschichtsverständnis" –, uns klarmachen, dass nicht die Vergangenheit und damit auch nicht der Sinn des Kunstwerks im archivarischen Quellenmaterial „spricht", sondern dass unsere Darstellung, unsere Erzählung Geschichte „zur Sprache bringt", wie Hans-Jürgen Goertz das deutlich formuliert hat (*Unsichere Geschichte, 2001*). Sprich, dass unsere textliche Darstellung erst Geschichte konstruiert. Quellen beweisen nichts und bestätigen nichts, so als gebe es eine Geschichte außerhalb und *vor* unserer Konstruktion, als gebe es eine Geschichte da draußen, mit der man sich über die Quellen verbinden müsse, oder als gebe es einen empirischen Künstler, der durch die Quellen sagt, was er „eigentlich" intendiert hatte.

Die Vokabel „Primärquelle" verführt die Studenten, die Quellen als Auskunftei über die historischen *Fakten* gegenüber ihrem eigenen konstruierenden Text, der *Fiktion*, aufzuwerten. Ich bin beim Gespräch mit Studenten oft überdeutlich, auch in der Wahl der Zitate, um eine Hinwendung zu den Dokumenten als Quellen zur Empirie zu verhindern: – Nicht der Text bewährt sich an den Quellen, sondern die Quellen bewähren sich im Text. – Oder: Nehmt die Quellen als Konstruktionsmaterial. – Oder: Der Sinn des Kunstwerks liegt nicht im Kunstwerk oder im Künstler, sondern im Text, der den Sinn, das Kunstwerk, den Kontext erst herstellt.
Ich bin am Schluss meiner Skizze: Ich will also nicht nur anregen und unbedingt empfehlen, dass die Archivare der Kunstarchive und die Kunstwissenschaftler enger zusammenarbeiten, sondern – indem ich ganz am Schluss noch einen letzten Punkt hineinschiebe –, dass immer auch die Pertinenz, die eine Ordnung der Möglichkeit der wissenschaftlichen *Verkettung von Quellen und Daten* ist, und die sich qua Datenbank leicht manifestieren lässt, nicht vernachlässigt werden sollte gegenüber der Provenienz, einem Ordnungsprinzip, das (zwar) archivarische Qualität verbürgt, die vor allem (erst einmal) eine Ordnung *der Entstehung, der Eigengeschichte von Quellen* ist.
Mein Appell zusammengefasst in vier Stichworten:
- Die Benennung der Kunstarchive nicht mehr auf den Künstler zu fokussieren, sondern auf die Kunst.
- Gefordert ist eine enge Zusammenarbeit von Archivaren mit den Kunstwissenschaft-

lern bei der Vermittlung und Wertung dessen, was Archive der Kunst anbieten und nicht anbieten können.
- Bezüglich der Vermittlung und des Benutzer-Service sehe ich die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung von Seiten der Archive der Kunst mit den neueren methodischen Ansätzen und Fragen der Geschichts-, Geistes- und Kunstwissenschaft und damit die Notwendigkeit einer Neubearbeitung und Neubestimmung von Begriffen und Prinzipien, vorzüglich von „Primärquelle" und „Dokument".
- Von Seiten der Archive mittels Datenbanken das Prinzip der Pertinenz mehr zu pflegen, von Seiten der Kunstwissenschaft das Prinzip der Provenienz mehr wertzuschätzen.

(Beim Haupttitel des Aufsatzes handelt es sich um ein Zitat aus Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben. Berlin 1997, 35)



Ernst Gottschalk, Tuscheskizze, undatiert. NL Ernst Gottschalk, RAK

Künstlerarchive als Reichtum für die Kulturwissenschaft

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

Zum Abschluss eines vollen Tages sei ein Blick geworfen auf das, was „danach" kommt. Meine Vorredner haben in Sachen Künstlerarchive ihre Erfahrungen vermittelt und vor dieser kundigen Zuhörerschaft die Gesamtproblematik komplex herausgestellt. Wir haben einen Einblick erhalten in die Bedingungen eines überregional und interdisziplinär angelegten Archivs, das der Berliner Akademie der Künste. Der Komplex Künstlerarchive wurde hinsichtlich der Vielfalt, Novität, mit dem Ziel des Erfahrungsaustauschs ausdifferenziert. Bewertung, Rechtsfragen, Restaurierung sind angesprochen worden.

Curt Lahs, Selbstbildnis, 1936. Kurz vor der Übersiedelung von Jean Paul Schmitz nach Rom zeichnet Lahs seinem Freund in Berlin ein Selbstporträt ins Skizzenbuch. Die Maler kannten sich bereits aus dem Kreis um die Düsseldorfer Kunsthändlerin Johanna Ey. NL Jean Paul Schmitz, RAK

Künstlerarchive und Museen haben, betrachtet man die Ebene der Verwertung dieser Archivlage, ihre historisch gewachsene und aktuelle Beziehung, Künstlerarchive und Kunstwissenschaft hier ein Dauerthema.
Mein Frageansatz geht weiter und definiert die Kulturwissenschaften als Feld, das über die engen Fachdisziplinen hinausgeht. Es bedurfte zunächst des *cultural turn*, der in Theorie und Praxis ein eigenes übergreifendes Wissenschaftsfeld erschloss. Diese Erkenntnisse auf das Thema Künstlerarchive zu transferieren, ist weder für die Kunstgeschichte noch für meine Disziplin, die Germanistik und Literaturwissenschaft, selbstverständlich.

Was heißt das? Vorweg: Ich stehe hier und kann nicht anders als Kunst und Literatur zu versöhnen.
Drei Annäherungen scheinen mir wichtig, zu denen ich im Folgenden Argumente vortrage, die sich primär aus meiner Wissenschaft ergeben.

1. Die Frage nach dem Gegenstand: Womit haben wir es zu tun?

Ein Rückblick auf die abendländische Kultur zeigt uns exemplarische Wandel in der Wertigkeit von Literatur und Kunst.

Das war immer auch eine Frage nach dem jeweiligen gesellschaftlichen Rang, den Kunst oder Literatur hatten. Schauen wir auf Geschichte der heute hier vorgestellten Berliner Akademie, so ergibt sich mit der Gründung in feudalen friderizianischen Zeiten die Frage nach der „Hoffähigkeit". Sie war der Indikator.
Als Preußische Akademie geht ihre Tradition auf das Jahr 1696 zurück, ausgezeichnet wurden mit ihr die Disziplinen Kunst und Musik. Erst seit 1926 gab es eine Sektion für Dichtkunst – übrigens von Max Liebermann als stets aktivem Mitglied in der Berliner Literatenszene schon Jahre zuvor vehement gefordert und gefördert. Goethe und Herder, deren Existenz im Literatenhimmel unbestrit-

Gertrud Kortenbach, Holzskulptur, 1952. Foto: Ruth Baehnisch. NL Gertrud Kortenbach, RAK

Atelier von Gertrud Kortenbach mit unvollendetem Selbstporträt. Fotograf unbekannt. NL Gertrud Kortenbach, RAK

ten ist, waren dennoch in der Akademie und Theodor Mommsen erhielt den Literatur-Nobelpreis. Die Literatur war alleine nicht „hoffähig". Sie hatte in diesen Kreisen nicht als autonome künstlerische Produktionsebene ihren Platz, sondern wurde im Kontext einer entsprechenden Bildungsidee dem Gesamt einer Persönlichkeit zugerechnet. Ein Gelehrter war, ganz im Sinne der antiken Rhetoriktradition, im besten Fall ein „vir bonus dicendi" und hatte damit das höchste Ideal erreicht.

Ganz anders verhielten sich Literatur und Kunst im Wertekanon der Antike, der Zeit, die den Orientierungsrahmen der Akademie als Eliteinstrument und als Diskursgemeinschaft freier Geister etabliert hatte. Das System der septem artes liberales zeichnete hier mit dem Trivium die Grammatik, Rhetorik und Logik als Kernstücke jeder Literatur, jedes Textes aus. An sie hatte sich die Bezeichnung artes liberales gebunden, weil sie „eines freien Mannes würdig" waren. Noch in der mittelalterlichen Weiterschreibung galten sie als Kernelemente der „Buchwissenschaften". Nicht so die Kunst! Sie war nicht „hoffähig", war nur eine handwerkliche Disziplin, ohne Konzessionierungselement und Zugangsweg im intellektuellen und gesellschaftlichen Eliteranking zu werden.

Die Höherwertigkeit der Kunst gegenüber der Literatur war in der Gegenwart lange unbestritten, doch wir erleben im aktuellen Kulturdiskurs, wie sich Literatur und Kunst erstaunlich anzunähern beginnen! Der Kunst kommt zwar ein hoher Marktwert zu, doch auch die Literatur ist dabei, wieder „hoffähig" zu werden. Großereignisse wie die Lit-Cologne und der Erfolg der Slam-Poetry sind Indizien dafür, der gesellschaftliche Rang der Nobelpreisträger, etwa Heinrich Böll und Günter Grass, ein erkennbares Zeichen.

Fazit: Strukturen und Interessen bewegen sich: Wir müssen auf der Hut sein! Wir müssen uns *auch* um das Morgen kümmern. Auch das ist Aufgabe der Wissenschaft. Bilder sind hermeneutische Provokationen und Texte haben Bildcharakter, Photos sind Kunst und Videos museumsreife Text-Bild-Montagen. Schon Horaz hatte die ästhetische Leitlinie vorgegeben: ut pictura poesis!
Wenden wir dieses Ästhetikprinzip auf die Frage nach der Bedeutung von Künstlerarchiven an, so sehen wir die Kunst auf dem Anpassungsweg zur Literatur. Ut pictura poesis: wie die Literatur bekanntermaßen seit über hundert Jahren unser Erinnerungskultur über die Existenz von Literaturarchiven sichert, genauso beginnen die Künstlerarchive mit der Sicherung der Erinnerungsbestände und der wissenschaftlichen Auswertung – eine durchaus neue Wahrnehmungs- und Erkenntnisebene! Die Fülle der wie Pilze aus dem Boden schießenden Künstlerarchiv-Initiativen ist dafür ein erkennbares Symptom.

2. Die Frage nach den Grenzen unseres Gegenstandes: Wo gehen Literatur und Kunst getrennte Wege? Wie halten wir es mit der Literatur im Bereich von Künstlerarchiven, wie umgekehrt mit der Kunst in Literaturarchiven?

Auch hier gilt: die Zeiten ändern sich!
Bild und Text bewegen sich heute gänzlich selbstverständlich miteinander auf demselben Feld. Max Ernsts Bildtexte, z. B. das 1929 im Kontext des Surrealismus entstandene „La Femme 100 tetes" würde wohl kaum jemand den Literaturwissenschaftlern überlassen, obwohl es mit gattungspoetischen Normen spielt. Vor allem seit den Tagen des Dadaismus, der Photocollage, machen die künstlerischen Produktionen genau das, was ihre Produzenten immer schon taten: als Zeitgenossen waren beide miteinander im Gespräch und produzierten fröhlich jenseits vorgegebener Gattungsgrenzen. Überhaupt zeigt uns die Praxis der Collage per definitionem den immanenten Zusammenhang der Dinge.
Die sie umgebenden Systeme haben allerdings darauf nicht unbedingt zeitgleich re-

agiert. Wie sieht es bei Frage der Wissenschafts- *und* Erinnerungskultur aus? Auch sie hinkt nach. Kunst- und Literaturwissenschaft gehen getrennte Wege. Diese fatale Fehlentwicklung haben wir bekanntlich dem 19. Jahrhundert zu verdanken, als die Literatur als Legitimationsinstrument für die nichtvorhandene deutsche Nation herhalten musste. Wir Literaturwissenschaftler wollen uns aber nicht beklagen. Dies hieß auch, dass Literatur eine Aufwertung erfahren konnte. Sie wurde Sache der „Originalgenies" und setzte, beginnend mit Goethes Roman „Die Leiden des jungen Werthers", fortgeführt von der Romantik, die Rüdiger Safranski nicht von ungefähr für eine „deutsche Erfindung" hält, zu einer bürgerlichen Bildungsidee, die unsere Identität bis heute begleitet. Das Dilthey'sche Universitätssystem begünstigte die entsprechende Fächerseparierung in den dazu passenden Wissenschaften.
Heute sind Fragen nach dem, was uns verbindet, angesagt, um ein weiteres Bonmot zu zitiren: hier wächst zusammen, was zusammengehört!

Bezogen aufs Archiv sehen wir uns, kultursoziologisch, in gemeinsamer Front. Erst das, was Eingang in ein Archiv gefunden hat, ist – wollten wir nicht die städtische Baupolitik einer bekannten rheinischen Großstadt als Norm ansehen – sicher. Kunst und Literatur, einschließlich ihrer Wissenschaften, sind betroffen, wenn es um Archive als Kassationsinstanzen geht. Das trifft aber nicht nur bezogen auf die Grundsituation zu, dass Archonten unter dem Diktat der tradierten Bewahrpflicht öffentlicher Archive bis zu 99 % der vor ihrer Tür abgelieferten und zu bewertenden Materialien separieren und eliminieren, sondern auch für den nach anderen Kassationsnormen agierenden Archive im kulturellen Feld. Oft genug werden aus diesem potentiellen Fundus keineswegs zu vernachlässigende Quellen kassiert und scheinbar unüberwindliche Schranken aufgebaut. Im Vergleich von Literatur und Kunst gab es allein in den heutigen Beiträgen genug Beispiele, um hier die Notwendigkeit zum Handeln zu sehen. Wo LiteratenNachlässe gute Chancen haben, sind Künstlernachlässe noch gefährdet, wo Künstler auch Schriftsteller sind, wird noch allzuoft ausgewählt, wo Werke sicher sind, sind es die schriftlichen Bestände noch lange nicht! Getrennt wird etwas, das die Produzenten als ganzheitlich empfunden haben und was in Zeiten einer sich theoretisch annähernden Wissenschaft nähergerückt ist.
Wer z.B. kennt die Fülle der anarchistischen Tendenzen, nachlesbar z.B. in Otto Freundlichs Nachlass. Wo gibt es die Forschung zu diesem Künstler, die beides als Einheit versteht? Wer weiß, dass Gert Wollheim eine Fülle von Texten produziert hat? Nur ein Bruchteil davon ist bekannt. Es kann nicht bei Otto Pankoks Gedicht zu Rosa Luxemburg bleiben. Literaturarchive wie Marbach haben gerade in der Annäherung ihre Bildabteilungen aufgewertet und durch neuere Ausstellungstheorien stellen sich die Dinge heute anders dar. Für die Basis der Archivarbeit bleibt aber noch viel zu tun!

Fazit: Weil die Grenzen von Literatur und Kunst weder produktions- noch rezeptionsästhetisch tatsächlich begründbar sind, wir aber damit noch lange nicht angemessen umgehen, gibt es einen Nachholbedarf, der sich gerade auf dem Feld der entstehenden Künstlerarchive als produktive Größe ergeben könnte. Eben dieser Entwicklung möchte ich hier das Wort reden! Die Grenzen unserer Erinnerungskultur müssen auch zu einer Aufhebung des selbstverordneten Spartendenkens führen.

3. Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Künstler: Wie bewerten wir den persönlichen Nachlass der Künstler im Verhältnis zum Werk?

Niemand zweifelt daran: Kunst gehört ins Museum! Aber wo bleiben die Künstler? Verglichen mit Schriftstellern haben sie nicht weniger prägend in ihre Zeit eingegriffen,

Ernst Gottschalk, Porträtfoto, um 1925. Fotograf unbekannt. NL Ernst Gottschalk, RAK

doch während jede Tagebuchzeile eines echten und anerkannten „Dichters" mit den sprichwörtlichen „Glacé"-Handschuhen behandelt, also der Handschuhe eines Archivars würdig waren, gilt das bis heute nicht für das, was Künstler jenseits der Werke übrig gelassen haben. Sie haben keinen genuinen Ort im Museum!

Um dies zu ändern, können wir Chancen durch die Wissenschaft zu Hilfe nehmen, genauer: die Kulturwissenschaften. Mit dem Cultural turn in den Geisteswissenschaften meistern wir die provokative und nicht minder deutsche Trennung zwischen Hoch- und Populärkultur. Bei der Anlage von Künstlerarchiven, die sich gegenüber Werk und Person in gleicher Weise verpflichtet wissen, bedeutet die Eliminierung nicht Nivellierung der Differenzen zwischen einem guten, mittelmäßigen oder minder-wertigen Werk, sondern die Integration dieses Aspektes in einen anderen Fragezusammenhang. Es müsste sich herumsprechen, dass das ein Zugewinn ist, nicht aber ein Wechsel der Wertmaßstäbe!

Die „Turns", die die Geisteswissenschaften verändert haben, nehmen uns in einem umfassenderen Sinn in die Pflicht!
Nehmen wir einmal drei Teilaspekte eines veränderte Denkens, das sich hinter den „Turn"-Theorien verbirgt: der „Linguistic Turn" der Strukturalisten lässt uns, weg von der eindimensionalen Zuordnung eines „Wertes", den ein Kunstwerk hat, und der bei aller idealistischen Behauptung doch unschwer als nur in kapitalistischen Dimensionen gepresst „Sinn" macht, nach den Funktionen fragen, unter denen sich etwas über es sagen lässt.

Der „Cultural turn" der Erinnerungsfachleute wie Jan und Aleida Assmann macht klar, dass es noch etwas außer den Höhenkämmen einer Kultur, oder solchen, die wir dafür halten, gibt. Der „Spacial turn" macht uns seit Karl Schlögels Erkenntnis, dass wir nicht eine abstrakte Zeit leben, sondern einen Raum als Zeit er-leben, unsere Abhängigkeit von topographischen Phänomenen klar.

Fazit: Unsere Einsicht in den Konstruktcharakter von Geschichte macht uns in besonderer Weise frei. Gefragt ist nicht eine Nivellierung, unter denen Künstlerarchive die offensichtliche Normsetzung von großer und kleiner Kunst zu attackieren scheinen, sondern eine grundlegende Metabasierung! Erst sie macht uns frei, z.B. in einem Diskurs über Privatheit und Öffentlichkeit, Intimität und kollektiver Erfahrung – mit dem schönen Gewinn, eine Menge an Kultur im Spannungsfeld zwischen Denkmal und Abfalltonne gesichert zu haben. Dazu müssen wir notwendigerweise ein Fragesystem generieren, um Einzelfragen in der nötigen Differenziertheit stellen zu können!

Lassen Sie mich abschließend zu meiner Sammlung an Argumenten für einen interdisziplinären Ansatz bei der wissenschaftlichen Erforschung eines Werk- und Privatnachlass in gleicher Weise bewahrenden Archivszene eine der überzeugenden Stimmen der neueren Kulturwissenschaften, Doris Bachmann-Medick – ich könnte auch die Assmanns zitieren – zu Wort kommen. Bachmann hat die Möglichkeiten, die der Cultural Turn mit seinen immanenten Teilmengen an Turns in sich birgt, in der folgende Positionierung eingebracht: „Gerade das breite Reservoir von Neufokussierungen eröffnet weite Horizonte für eine Kulturwissenschaft: Selbstauslegung und Inszenierung, Körperlichkeit und Handlungsmacht, aber auch die Politik sozialer und interkultureller Differenzen mit ihren Übersetzungs-und Aushandlungspraktiken rücken in den Vordergrund, darüber hinaus visuelle Einsichten, Bildwahrnehmungen und Kulturen des Blicks sowie Räumlichkeit und Raumbezüge sozialen Handelns, schließlich gar die unhintergehbare Materialität von Erfahrung und Geschichte."

Ausblick: Ein par Fragen für die Ewigkeit:

Es ist heute *opinio communis*, dass wir eine substantialistisch verfestigte wissenschaftliche Sicht auf die Dinge und ihre Geschichte hinter uns haben. Ob wir wollen oder nicht: wir konstruieren Geschichte und stehen damit noch stärker unter einer Kontrolle, der wir uns eigentlich entzogen zu haben glaubten: wir handeln im Kontext der hier interessierenden Künstlerarchive unter dem Diktat, uns *sub species aeternitatis* zu legitimieren. Keine Auswahlkommission kann den Zugang zum Himmel eines Kunstarchivs einzig unter der reduzierten Sicht des Marktes legitimieren! Die Komplexität des Auswahlprozesses muss uns vielmehr auf hohem Niveau beunruhigen. Um das einzusehen, hilft uns z.B. die Literatur und ihre Mythenkompetenz. Sie bietet Verstehen in einer uns zugänglichen Lesbarkeit, auch wenn sie gerade dies zu verweigern scheint. Was wäre geeigneter, als wieder einmal mit Kafka zu argumentieren: Die Parabel „Vor dem Gericht" aus dem Roman „Der Prozess" feit uns gegen jede all zu schnelle Sicherheit. Das irritierende Auf und Ab des Mannes vom Lande mag uns ein wenig von dem vermitteln, was die Warteschleife „Vor dem Archiv" an existentieller Konnotierung in sich birgt. Wie können wir so verwegen sein, uns selbst zum Maßstab zu machen? Das Fazit dort: „Du hast das Falsche gefragt!" ist quasi die Formel einer Widerlegung der Kompetenz, mit der wir glauben, für alle Fälle das Richtige und Eindeutige zu sagen oder gesagt zu haben. Wir brauchen Reflexionsebenen, eine methodische Differenziertheit, die unsere engen Grenzen des Spartendenkens hinter sich lässt. Und was wäre besser legitimiert als Wissenschaftlichkeit und Bewährtheit! Mein Vorschlag: Seien wir provokativ und von Vorvorgestern!!

Für unser Problem scheint mir nämlich nicht Modernismus angesagt, sondern die Weiterschreibung der Systeme, die *eo ipso* in ganzheitlichen Ansätzen gedacht haben. Sie gewährleisten die geforderte Metabasierung. Sie bieten auch die Voraussetzung für eine Wiedervereinigung der Künste, ihre gemeinsame Sicherung im Arsenal der Erinnerungskultur, dem Archiv; und letztlich die Bereitstellung als wissenschaftliche Erkenntnis, die *eo ipso* ihre Legitimation durch ihre spezifische Öffentlichkeit erhält.

Mein Plädoyer gilt:
1. Der Hermeneutik als Basisdisziplin:

Sie hat seit Jahrhunderten Verstehbarkeit ebenso wie Nichtverstehbarkeit im Blick, bietet als Hermeneutik einen immer wieder diskutierten, widerlegten und wiederentdeckten Universitätsanspruch. Auch in einem kulturwissenschaftlichen Ansatz wurde hermeneutisch weitergedacht. Heute können wir mit Pierre Bourdieus Vorstellungen von einem künstlerischen Feld, auf dem sich Verstehen abspielt, hinzudenken. Es geht also um eine metadiskursive Ebene, in der die Verstehensweisen selbst mitreflektiert werden und in der sich die Nachwirkung der Erkenntnis vom Konstruktcharakter der Geschichte eingebracht hat.

2. Der Rhetorik als Öffentlichkeitstheorie und geschichtsphilosophischer Annahme:

Hier lässt sich die Rhetorik nicht auf ein ästhetisches Mittel reduzieren, sondern sie umfasst Gattungen, Äußerungsweisen und ihre Muster und Wirkabsichten. Wie dies zu verstehen ist, hat u.a. ein Kolloquium des „Arbeitskreises zur interdisziplinären Erforschung der Moderne im Rheinland" zum Thema gemacht und unter dem Titel „Konstruktionsprozesse der Region in europäischer Perspektive. Kulturelle Raumprägungen der Moderne" publiziert (hrsg. v. G. Cepl-Kaufmann u. G. Mölich, Essen 2010). Hier ging es um den Begriff „Region" als Bezugsfeld, das sich jenseits starrer historischer Umrisse, als „Kulturregion" jeweils neu auffinden, erkennen und konstruieren lässt.
Eine solche „Rhetorik der Region" würde der Definition Renate von Heydebrand folgen und sich als „regional-subkulturelles Kulturbewusstsein" für die jeweiligen Untersuchungen festlegen lassen. Ihr zugrunde liegt die Diagnose: „Kulturräume bilden sich auf anderen Grundlagen als Herrschaftsräume und stimmen mit ihnen nur selten überein." Die Kulturwissenschaften haben auf diese Neubewertung der Region vielfältig reagiert.

3. Der Theorie eines mehrfachen Schriftsinn als Anwendungsfeld.

Besonders in der Form des kulturellen Diskurses, der auf Hermeneutik und Rhetorik bauend die Wirkweisen von Kunst und Literatur im Blick hat, lässt sich eine Metaebene finden, die eindimensionale Interessen und Interpretamenten grundsätzlich widersteht. Solche Denkweisen müssen auch die Arbeit in und mit Künstlerarchiven inspirieren und sie in gewisser Weise unabhängig machen von den verkürzten Sichtweisen, die uns gerade zur Verfügung stehen oder konzessioniert sind. Das Potentielle ist Teil unserer Verpflichtung, nicht zuletzt in einem anhaltenden Diskurs darüber.

Das RAK, im Klartext: Das „Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe" hat sich in dieser Richtung schon weit in die Diskursebene eingebracht, nicht zuletzt setzt es auf die Bedeutung von topographischen Strukturen. Die so interessierenden Grenzen gilt es pragmatisch zu ziehen. Das neue Raumdenken ist nicht substanzfixiert, sondern versteht sich als funktionale Größe. Regionalität zieht u.E keine mentalen Grenzen zwischen dem Innen und Außen, oder leitet gar daraus Wertungskriterien ab. Was sucht er denn, wenn der Blick auf eine Region keine Schranken zieht? Er macht er sich auf zu einer Bewusstwerdung von Eigenem. Erst so wird Vergleichbarkeit und damit Konturierung möglich. Z.B. lässt

sich der urbane Kulturdiskurs Ruhrgebiet – Rheinland im frühen 20 Jh. nur durch die Grenzziehung Rhein – Ruhr ausmachen. Dass dabei deutlich wird, dass das Rheinland vor allem in frühen zwanzigsten Jahrhundert eine blühende westeuropäische Kulturlandschaft war, während es eine literarische oder künstlerische Landschaft Ruhrgebiet kaum gab. Motivierung und die Entwicklung von Forschungsprojekten sind hier durchaus anzusetzen, damit aus der Originalität der zu beachtenden Region tatsächlich keine regionalistische Beschränkung, die aus heuristischen oder pragmatischen, möglicherweise auch aus ideologischen Gründen vorgenommen wurde, sondern eine Mehrleistung erarbeitet wird, die, bezogen auf die genannte Rhein-Ruhr-Problematik, Parameter für urbane und industrielle Kulturen freistellt. Was Regionen und die Region an Denkbildern und kultureller Praxis an sich bindet, müssten in dieses Programm einbezogen werden.

Das Ziel und zugleich eine Forderung an die Wissenschaftsebene, in der Künstlerarchive ihre Potenz entfalten können: In eine interdisziplinäre Perspektive fließen die Erkenntnisse aus der Archivarbeit in das Zusammenspiel der kulturellen Kräfte ein. Sie können nur so in soziologischer, disziplinärer und medialer Komplexität offen gelegt werden.
Zu diesem Zusammenspiel zählen auf der Archivebene: Werk-NL und Privat-NL. Sie gehörten zu Lebzeiten zusammen und auch der Tod sollte sie nicht scheiden.
Was dabei herauskommen kann, wird die weitere Arbeit des RAK, die der entstehenden Künstlerarchive und eine offene und lebhafte Auseinandersetzung, einschließlich der methodischen und theoretischen Implikationen, zeigen.

Ein Blick in eine der aufregenden Kulturereignisse des frühen zwanzigsten Jahrhunderts mag am Ende dieser kleinen Rundschau dazu beitragen, die Offenheit eines solches Diskurses ein für allemal zu sichern:
Als die amerikanische Schriftstellerin, Intellektuelle und Kunstsammlerin Gertrude Stein vor genau neunundneunzig Jahren in ihrer Wahlheimat Paris ihrem Gedicht *Sacred Emily* ihre erkenntniskritische Einsicht „a rose is a rose is a rose" anvertraute und damit die in abendländischem Zuschnitt seit dem Nominalismus der Antike über den Universalienstreit des Petrus Abaelardus in Zeiten der Frühscholastik bekannte Gretchenfrage gegenwartsadäquat zu beantworten schien, wie es denn die Dinge und ihre Namen miteinander halten und ob denn die Begriffe mit dem, was sie bezeichnen, identisch seien, ahnte sie kaum, dass sie damit tatsächlich geradezu einen Jahrhundertsatz erschaffen hatte. Keineswegs aber trat sie damit die Nachfolge ihrer so erkenntnissicheren Vordenker an, denn kaum bannte sie Sicherheit ins Bild, dass man das Wesen der Dinge in Sprache bannen könne - dazu war sie zu sehr Kind ihres empiriokritizistischen Zeitalters -, vielmehr schuf sie ein Bild für den Verlust, denn der provokative Verzicht auf ein bewertendes Urteil setzte das Objekt ihrer Neugier in den Zustand gänzlicher Autonomie: Wir können die Dinge anschauen, aber was sie sind, das wissen sie besser als wir!
Es ist schon längst Binsenweisheit, dass Begriffe, Wörter, Ansichten, Institutionen und und und… viel mit Konstruktion, aber wenig mit Wahrheit zu tun haben, und so heißt es, sich der Bedingungen des eigenen Tuns und der pragmatischen Geltung immer neu zu vergewissern.
Dies gilt umso mehr, wenn wir es mit einem aktuellen und lebhaft bewegten Phänomen wie Künstlerarchiven zu tun haben. Sie sind seit wenigen Jahren in einer Vielfalt entstanden, die ahnen lässt, dass sich dahinter kaum Eindeutiges finden lässt.

In diesem Sinne. Viel Erkenntnis!

Veranstaltungsberichte

Das RAK zu Gast beim Bundesverband Deutscher Stiftungen im Tagungshaus der Robert Bosch Stiftung, Stuttgart

Zu den Initiatoren, die sich das Thema Künstlerarchive auf die Fahnen geschrieben haben, zählt der Bundesverband Deutscher Stiftungen. Schon 2010 hatte eines der Themen auf dem Deutschen Stiftertag in der Frankfurter Messe diesem Engagement gegolten. Ein schon damals volles Haus bestätigte die Aktualität der Initiative (vgl. dazu den Bericht im annoRAK 2, S. 30). In diesem Jahr folgte der, zunächst von einem primären Interesse geprägten Diskussionsrunde, unterschiedliche Erfahrungen mit der Etablierung der Nachlasspflege im gesamten kulturpraktischen Spektrum bekannt zu machen und miteinander ins Gespräch zu bringen, eine gezielte Problemanalyse. Die Ergebnisse werden als Handreichung für weitere Initiativen grundlegende Informationen liefern für die Planung, den Ausbau und die Vernetzung von Künstlerarchiven.

Das RAK war bereits in die sorgfältigen Vorbereitungen einbezogen, konnte dort aus der eigenen Erfahrung Themen vorschlagen und hatte auch auf der Stuttgarter Tagung die Gelegenheit, moderierend und analysierend zum Diskurs beizutragen.

Am 29. September 2011 fanden sich weit über hundert Interessenten im edlen Ambiente der Stuttgarter Robert Bosch Stiftung ein. Hinter dem reizvollen Titel „Kunst lass nach" ging es um „umfassende Strategien", wie angesichts zunehmend anfallender Künstlernachlässe mit einer solchen „Herausforderung" umgegangen werden könne. Pragmatisch suchte man, so kündigte das Programm an, nach einem angemessenen „Umgang mit Künstler- und Kunstnachlässen".

Strukturierend für die von „Impulsvorträgen" begleitete Veranstaltung wurden „Thementische", die Fragen der Teilnehmer und Problemaspekte der Initiatoren bündelten. So kamen die Besucher angeregt durch die Moderation erfahrener Vertreter aus der Künstlerarchivszene optimal miteinander ins Gespräch und konnten sich informieren über Voraussetzungen für Stiftungslösungen und Alternativen, Kooperationsmöglichkeiten, Bewertungsfragen und strategische Überlegungen für die Annahme oder Ablehnung angebotener Nachlässe. Sammler, Künstler, Juristen, Kulturpolitiker und Pressevertreter kamen zu Wort. Ein Ergebnisbericht der Diskussionsrunden sicherte den Austausch und die Vermittlung von Meinungen und Erkenntnissen.

Mit den kompetenten Beiträgen gelang es den Veranstaltern unter der Leitung von Dr. Karin Heyl, Dr. Verena Staats und Dr. Tobias Wall, ein ordentliches Stück weiterzukommen in der Suche nach sinnvollen Lösungen für dieses wichtige und aktuelle Thema.

Bestandsliste

Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe
Stand: Dezember 2011

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

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

Kliesing, Fritz
1891 Honnef – 1941 Bonn, Buchbindemeister

Kortenbach, Gertrud
1924 Solingen – 1960 Solingen, Bildhauerin

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

Egbert Lammers in seinem Atelier in Werl 1965. Fotograf unbekannt. NL Egbert Lammers, RAK

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

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

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

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

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

Schmitz, Jean Paul
1899 Wesseling – 1970 Singen, Maler

Schneiders, Carl
1905 Aachen – 1975 Aachen, Maler

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

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

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

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

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: leppelt grafik & druck, Bonn
Auflage: 1000

ISBN: 978-3-9813451-2-4

Bonn 2012

Titelbild:
Jupp Rübsam, Grabmalentwurf Johanna Ey, Gips, 1947, Höhe 51 cm. Nachlass Jupp Rübsam, RAK

Rückseite:
zitiert nach Anna Klapheck: Mutter Ey - eine Düsseldorfer Künstlerlegende, Düsseldorf 1958

Die vorliegende Publikation wurde ermöglicht durch die Förderung der

Stiftung Kunst Kultur und Soziales der Sparda-Bank West

„Jupp, Du musst mein Grabmonument machen“