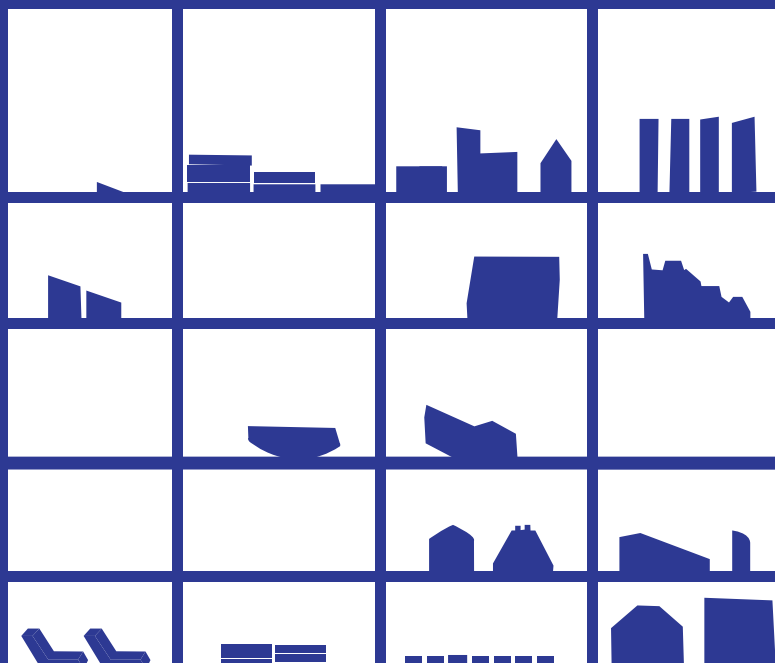


Wenn du gehst.



Welche Politik für Künstlernachlässe in NRW?

LaB K

Wenn du gehst.

Welche Politik für
Künstlernachlässe in NRW?

LaB K



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen





11 4230

23 4030

4140

43 4480

4234

24 4044

4340

4455

17 7206

25 4801

4491

13 7191

14 4231

4193

4101

4155

4346

4653

10 4101

4086

4081

4045

4079

17 4264

4284

4653

44 4185

4184

4200

4101

18 4219

4248

4415

18 4301

4076

4430

4234

4044

19 4304

4418

4338

4041

14 4000

4286

4040

4631

10 4491

4446

4063

4047

4823, 2047

20 4004

4285

4021

4418

31 4027

4488

4036

4236

4618

14 4193

4293

4287

32 4244

4347

4752

INHALTSVERZEICHNIS

006 - 007	
014 - 017	Isabel Pfeiffer-Poensgen
018 - 023	Annette Wimmershoff
028 - 039	Emmanuel Mir
044 - 055	Jan Kolata und Eva Wruck
060 - 067	Karoline Hoell
072 - 079	Renate Goldmann
084 - 093	Daniel Schütz
098 - 115	Gora Jain
120 - 129	Karin Lingl
132 - 141	
146 - 157	Museum St. Laurentius
158 - 171	Stiftung DU/ART
172 - 177	Renate Goldmann
178 - 183	Corinna vom Berg
184 - 189	Paulina Seyfried
190 - 195	René Rohrkamp und Sabine Hermes
196 - 197	

Einführung

Grußwort

Aus meiner Sicht – ein Künstlerinstatement

Was bisher geschah – Eine Zusammenfassung der Nachlassdiskussion

Sichten, Ordnen, Erfassen – Die unerwartet komplexe Erarbeitung des Werkverzeichnisses der Bildhauerin Sybille Berke

Die kommunale Sicht

Die Einbindung des Kunsthandels in der Nachlassverwaltung

Künstlernachlässe als Quellen zur Identitätsbildung des Landes NRW

Erinnerungskultur durch Künstlernachlässe –
Künstlerisches Erbe ist kulturelles Erbe, seine Vielfalt gilt es zu bewahren!

Drehkreuz Künstlerarchiv – Fundament und Zukunft

Podium: Ein Leuchtturm und/oder viele kleine Fackeln:
Welche Nachlasspolitik braucht NRW?

Besuch und Gespräch vor Ort
mit Sabine Haustein und Jutta Hetges

Besuch und Gespräch vor Ort
mit Gerhard Losemann und Rita Ehrig

Workshop 1 – Management von Künstlernachlässen

Workshop 2 – Juristische Perspektiven im Vor- und Nachlass

Workshop 3 – Die richtigen Schritte zum eigenen Vorlass 1: Organisation und Technik

Workshop 4 – Die richtigen Schritte zum eigenen Vorlass 2: Lagerung und Material

Autorinnen und Autoren

Nie zuvor in der Geschichte der Bundesrepublik gab es so viele aktive Kulturschaffende, die nach einer langen und fruchtbaren Zeit ans Ende ihrer Karriere kommen. Vor diesem Hintergrund rücken Fragen des kulturellen Erbes und der Künstlernachlässe zunehmend ins Zentrum des aktuellen kulturpolitischen Diskurses. Archive, Stiftungen, Forschungszentren oder Privatmuseen: Die Vielfalt im Umgang mit Künstlernachlässen ist groß. Aber trotz seiner reichhaltigen Kunstszene hat Nordrhein-Westfalen keine homogene kulturpolitische Strategie, die an lokal oder regional relevante Künstler*innen adressiert wäre.

Vorliegende Publikation fasst die Beiträge von führenden Expert*innen zusammen, die im Herbst 2021 an einem zweitägigen Symposium des LaB K NRW teilgenommen haben. „Wenn du gehst. Welche Politik für Künstlernachlässe in NRW?“ hatte eine pragmatische Ausrichtung. An zwei Tagen wurden nicht nur den aktuellen Stand der Dinge diskutiert, sondern vor allem konkrete Handlungsempfehlungen für die nordrhein-westfälische Kulturpolitik formuliert. Nachdem die Vor- und Nachteile unterschiedlicher Formen von Künstlernachlässen am ersten Tag im Kunsthaus NRW Kornelimünster besprochen wurden, besuchten wir am zweiten Tag in Duisburg zwei Nachlasszentren und vertieften in Workshops konkrete Fragestellungen eines „guten“ Künstlernachlasses. Die Ergebnisse dieser intensiven Auseinandersetzung, die Akteure der Kulturpolitik und des Kunstbetriebes – darunter zahlreiche Künstlerinnen und Künstler aus der Region – zusammenbrachte, sind in der vorliegenden Dokumentation zu lesen.

An dieser Stelle möchte ich mich bei den Referent*innen, Workshopleiter*innen und Autor*innen für ihre Mitwirkung an der Veranstaltung und an dieser Publikation herzlich bedanken. Ebenso möchte ich der „Duisburger Fraktion“ des Symposiums für die unkomplizierte Gastfreundlichkeit und die informativen Beiträge danken, Dr. Claudia Schaefer von der cubuskunsthalle, Rita Ehrig und Gerhard Losemann von der Stiftung DU/ART sowie Sabine Haustein und Jutta Hetges vom Museum St. Laurentius. Mein besonderer Dank geht an das Team des Kunsthauses NRW und an die Mitarbeiter*innen der Kulturbetriebe Duisburg für ihre organisatorische Unterstützung vor Ort. Last but not least gebührt mein Dank Dr. Anne Mitzen Jones, die mir bei allen Etappen dieses Projektes beistand.

Emmanuel Mir, LaB K NRW



Erster Tag:

Kunsthhaus NRW, Aachen









Isabel Pfeiffer-Poensgen
Ministerin für Kultur und
Wissenschaft des Landes NRW

Grußwort



Sehr geehrte Damen und Herren,

es gibt Probleme, die man nicht missen will. Dazu zählt die Fülle an künstlerischen Lebenswerken, die irgendwann zu Künstlernachlässen werden. Denn nicht nur die Fülle selbst, auch die Gründe für diese Fülle, sind erst einmal sehr erfreulich.

Die Generation deutscher Künstlerinnen und Künstler, die in den kommenden Jahren das Ende ihres Lebensweges erreichen wird, ist die erste seit vielen Jahrhunderten, die von Kriegen und anderen Katastrophen weitgehend verschont geblieben ist.

Das hat nicht nur demografische Auswirkungen, sondern bedeutet auch deutlich geringere Schäden und Verluste an den Nachlässen. Aufgrund der höheren Lebenserwartung, enden Karrieren zudem nicht mit 50 oder 60 Lebensjahren, wie es noch in der Vormoderne der Fall war, sondern werden oft bis ins hohe Alter fortgeführt. Es werden in Kürze also zahlreiche Kunstwerke sichtbar werden, die weder zu privaten Sammlungen noch zu musealen Institutionen gehören.

Zu dieser demografischen Besonderheit kommt hinzu, dass sich das Künstlersein „demokratisiert“ hat. Kunst ist längst nicht mehr die „Ausnahmestätigkeit“, die am Rande der bürgerlichen Gesellschaft ausgeübt wird, sondern sie hat sich als Tätigkeitsfeld in den unterschiedlichsten Gesellschaftskreisen etabliert. Die Künstlerinnen und Künstler stellen sich die Frage, wie ihre Arbeit weiterleben kann, wenn sie selbst „gehen“. In Anbetracht der Menge an zu erwartenden Nachlässen und ihrer unterschiedlichen kunst- und kulturhistorischen Relevanz wird es unerlässlich sein, sinnvolle Formen sowie realistische Rahmen und Finanzierungsmodelle zu erörtern. Es stellt sich also auch die Frage, welche Modelle der Nachlasspflege überhaupt denkbar sind. Zwei mögliche Modelle, die aktuell diskutiert werden, möchte ich kurz ansprechen:

Das erste Modell stellt die Verantwortung und Kenntnis der Künstlerinnen und Künstler in den Mittelpunkt. Sie kennen ihr Werk am besten und können einschätzen, was überliefert werden soll. Wir dürfen natürlich nicht vergessen, dass die Erschließung und langfristige Pflege eines Werkes oft mit erheblichen finanziellen Belastungen verbunden ist. Das Modell birgt daher die Gefahr, dass Nachlässe, für deren Erhalt niemand aufkommt, verloren gehen oder unsichtbar bleiben.

Das zweite Modell beruht auf der Idee einer übergeordneten Infrastruktur für Künstlernachlässe. Dabei sind verschiedene Möglichkeiten der Ausgestaltung denkbar:

Die Bewahrung von Künstlernachlässen könnte in der Verantwortung öffentlicher Einrichtungen liegen, sie könnte zentral oder dezentral gedacht werden. Aufbewahrung, Pflege und Zugang müssen

ten nicht zwangsläufig „physisch“ sein. Für ausgewählte Nachlässe, die nicht aufbewahrt werden können, kann die Digitalisierung eine Chance zum Erhalt bedeuten. Nun stellt sich die Frage: Welche Lösung ist die beste? Welche Möglichkeiten, Gefahren, und auch Kosten sind damit verbunden?

Die Diskussion dieser Fragen will das heutige Symposium anstoßen. Mit Blick auf Redner und anwesende Akteure bin ich sicher, dass es Ihnen gelingen wird, alle Interessen und Möglichkeiten zu berücksichtigen.

Ich wünsche Ihnen allen konstruktive Tage und bin gespannt auf die Ergebnisse Ihres Austauschs.

Annette Wimmershoff

Bildende Künstlerin

**Aus meiner Sicht –
ein Künstlerinstatement**



Guten Tag, mein Name ist Annette Wimmershoff.

Ich bin hier, weil dieses Thema für mich relevant geworden ist. Mein Mann Hanns Armbrorst, Bildhauer, ist im August dieses Jahres gestorben. Er hinterlässt ein großes Atelier voller Kunst. Ich bin mit Hanns 53 Jahre verheiratet. Wir haben uns in der Kunstakademie Düsseldorf kennengelernt, genau genommen in der Straßenbahn auf dem Weg zur Akademie. Das war 1964 und ich hatte mein Probesemester angefangen. Es hat aber danach noch etwas gedauert, bis wir zusammengekommen sind. Eigentlich über unsere Arbeiten. Ich fand das, was er machte, interessant und ich zeigte ihm meine Zeichnungen, mit denen ich begonnen hatte.

Wir haben in den wilden 68er-Zeiten sogar kirchlich geheiratet, allerdings weil es beiden Familien wichtig war. Hanns übernahm die klassische Versorgerrolle und arbeitete jeden Tag als Kunstlehrer an einem Gymnasium in Mülheim an der Ruhr. Er tat es sehr gerne, musste sich nicht verbiegen. Seine Leidenschaft für die Vermittlung von Kunst und für die unmittelbare Kommunikation mit jungen Menschen war einer seiner Motoren. Das haben seine Schülerinnen und Schüler erkannt und Hanns deshalb geliebt. Auch bei seinen Kolleginnen und Kollegen war er hochgeschätzt.

Ich kümmerte mich um unsere zwei Kinder und den Haushalt. Unsere Wohnung war groß genug, dass Hanns und ich jeweils einen Atelierraum haben konnten, so funktionierte das ganz gut. Mittags kehrte Hanns aus der Schule zurück, wir aßen alle zusammen. Er arbeitete nachmittags in seinem Atelier. Es war mir sehr wichtig, dass er auch für seine Kunst Zeit hatte. Mitte der 1980er Jahre etablierte Hanns sein Atelier im Osten der Stadt, im Kulturbahnhof Eller, wo sein Werk bis heute lagert. Ich bekam 1994 ein Atelier im Atelierhaus Sittarder Straße in Düsseldorf, was meine Arbeitssituation erheblich verbesserte.

Hanns war ein engagierter Künstler. Schon in seiner Studienzeit war er AStA-Vorsitzender in der Kunstakademie, und dies zu einer politisch bewegten Zeit.

Er war in der Kunstszene der 1970er und 1980er Jahre stark eingebunden. Er stand dem Verein der Düsseldorfer Künstler und dem Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen nahe. Er kannte die ganze historische Entwicklung und war seit 2006 im Vorstand der Vereine. Seit 2002 war er auch im Vorstand des Westdeutschen Künstlerbundes und wurde nach seinem Ausscheiden vor drei Jahren zum Ehrenmitglied ernannt. In Düsseldorf machte er sich Mitte der 1980er Jahre stark für den deutsch-israelischen Künstleraustausch mit Ein Hod. Er war der erste Künstler, der dort im Gastatelier zwei Monate arbeitete und Kontakte knüpfte.

Nicht zu vergessen ist auch sein Einsatz für unsere Freundin, die Malerin Sigrid Kopfermann. Für sie hat er u. a. die Buchführung gemacht, als dies für



Hanns Armbrorst, um 1990

sie zu beschwerlich wurde. Sie hat eine Stiftung gegründet mit Sitz in ihrem Haus in Düsseldorf Oberkassel. Hanns wurde von ihr als Vorsitzender des Kuratoriums bestimmt und auch von ihr als Testamentsvollstrecker eingesetzt. Als sie 2011 starb, hat er den ganzen Nachlass organisiert. Das war unglaublich viel Arbeit.

Man würde heute sagen, Hanns war ein Netzwerker. Er war ein Mensch, der von seinen Künstlerkollegen und -kolleginnen oft zu Rate gezogen wurde, und zwar nicht nur in künstlerischer Hinsicht. Er hatte eine schnelle Auffassungsgabe und bei Problemen und Konflikten suchte er stets eine pragmatische Lösung.

Auch ich habe viel von Hanns gelernt. Gerade wenn ich bei der Herstellung neuer Arbeiten vor rein technischen Schwierigkeiten stand, konnte ich mit seiner Zuverlässigkeit und mit seinem großen Einfühlungsvermögen rechnen.

Er wusste so viel. Er war die erste Person, an die ich mich wandte, wenn ich unsicher oder im Zweifel war. Trotzdem war es keine symbiotische Beziehung. Jeder ist seinen Weg gegangen. In der Kunst pflegten wir unterschiedliche Herangehensweisen, jeder hatte seinen eigenen Raum, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Der Austausch war also intensiv, aber es gab keinen direkten Einfluss.



Hanns Armbrorst beim Aufbau einer Ausstellung in London, Anfang der 1970er Jahre

Ein großer Traum von Hanns war Japan. Er wollte nach dem Abitur für ein Jahr dorthin. Er hatte auf einem Schiff angeheuert, kam aber leider nur von Antwerpen bis Rotterdam. Hanns hatte als Kind eine Nierenerkrankung und dem Schiffsarzt war es zu heikel, ihn auf diese weite Reise mitzunehmen. Also musste er das Schiff verlassen. Da ich 1994 ein zweimonatiges Stipendium im Rahmen eines Austauschprogramms in Osaka bekam, mit Wohnung und Atelier, konnte ich Hanns für einen Monat mitnehmen. Das Goethe-Institut organisierte für ihn Gastvorlesungen an der Universität in Kobe. So haben wir gemeinsam vier schöne, intensive Wochen in Japan erlebt.

Seit Anfang der 1970er Jahre hatte Hanns kontinuierlich Ausstellungen: in kommerziellen Galerien, aber auch in Kunstvereinen und Museen. Auch Privatsammler und Unternehmen sammelten seine Werke. Ich hatte mein eigenes Netzwerk und aus unser beider Verkaufserlösen sowie von Hanns' Einkommen als Lehrer konnte unsere Familie gut leben. Allerdings war Hanns nie an einem wirtschaftlichen Erfolg interessiert. Die Arbeit an sich war ihm immer wichtiger als die kommerzielle Bestätigung seiner Bemühungen. Er hat, wenn er gefragt wurde, immer gesagt, dass er auf Halde arbeite. Er produzierte ohne Verkaufsabsichten; er richtete sich nicht nach dem Markt oder nach den Erwartungen des Publikums. Hanns' Denken war also nicht ökonomisch geprägt. Die eigentliche Weiterentwicklung seiner künstlerischen Forschung hatte Priorität, nicht die Reaktion der Außenwelt oder ihre kri-

tische und wirtschaftliche Akzeptanz. Auch wenn er sein Werk exemplarisch archiviert hat und jede Skizze sowie jeden Briefaustausch mit Kollegen, Behörden und Institutionen ordentlich aufbewahrte, hat er sich nie ernsthaft damit beschäftigt, ein Werkverzeichnis anzulegen. Für ihn wäre es eine lästige Angelegenheit gewesen, die ihn von seiner eigentlichen künstlerischen Arbeit abgehalten hätte.

Wenn man aber so arbeitet, können irgendwann praktische Probleme entstehen, die man lange nicht gesehen hat. Nun füllen Plastiken alle Regale seines Ateliers. Es sind hunderte von kleinen bis mittelgroßen Werken, die noch nicht Eingang in Privatsammlungen oder in Museen gefunden haben. Tausende Zeichnungen und Papierarbeiten sind säuberlich in Kartons untergebracht und stehen überall in der Wohnung verstreut. Ein rational arbeitender Mensch hätte sicher nie so viel produziert.

Hanns starb am 4. August dieses Jahres, wenige Tage vor seinem 80. Geburtstag.

In den letzten Jahren hatte sich seine Nierenerkrankung verschlimmert. Sein – und damit: unser – Rhythmus war von den täglichen Dialysen bestimmt, die Hanns an die Wohnung banden. Trotzdem arbeitete er weiter, so gut er konnte, und nahm, soweit es ging, am kulturellen Leben der Stadt teil.

Hanns fehlt mir sehr. Er ist da in meinen Gedanken, in meinem Herzen und in meiner Erinnerung natürlich. Aber auch physisch auf indirekte Weise. Hanns ist da durch seine Kunst, durch sein sichtbares und spürbares Œuvre. Jeden Tag werde ich damit konfrontiert.

„Auch wenn er sein Werk exemplarisch archiviert hat..., hat sich Hanns nie ernsthaft damit beschäftigt, ein Werkverzeichnis anzulegen. Für ihn wäre es eine lästige Angelegenheit gewesen, die ihn von seiner eigentlichen künstlerischen Arbeit abgehalten hätte.“









Emmanuel Mir

Landesbüro für Bildende Kunst NRW

**Was bisher geschah –
Eine Zusammenfassung
der Nachlassdiskussion**



Kurze Gender-Vorwarnung: Personen und Personengruppen werden in diesem Text systematisch in ihrer weiblichen Form bezeichnet. Gemeint sind damit sowohl die weiblichen und männlichen als auch die diversen Vertreterinnen der jeweiligen Gruppe. Und kurzer inhaltlicher Hinweis: Diese Einführung hat sich vorgenommen, die Landschaft des künstlerischen Vor- und Nachlasses in Deutschland nachzuzeichnen – und zwar ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Dabei werde ich die präsentierten Akteurinnen und Institutionen mit einzelnen Themen und Diskussionsansätzen verbinden und damit die wichtigen Sachmotive des Sujets kurz erwähnen.

Anfangen möchte ich mit der Aktualität und Relevanz dieser Landschaft. Das LaB K NRW befasst sich zum ersten Mal mit dem Anliegen der künstlerischen Vor- und Nachlässe, aber ein Großteil der Autorinnen dieser Publikation kennt sich bereits länger und trifft sich regelmäßig auf öffentlichen Bühnen. Es gibt eine Art Kunstnachslassszene, und es kommen ständig neue Akteurinnen und Initiativen hinzu. Jahr für Jahr finden zwei bis vier größere Veranstaltungen in der Bundesrepublik statt. Man kann also nicht behaupten, dass das Thema stiefmütterlich behandelt wäre. Diese Veranstaltungen werden in der Regel von Künstlerinnenverbänden und von akademischen Institutionen durchgeführt, seltener von kulturpolitisch tätigen Organisationen. Die prinzipielle Funktion der Veranstalterin bestimmt dabei die Ausrichtung der Symposien und Tagungen. Während die akademischen Institutionen gerne über den grundsätzlichen Sinn und die Methodik von Archiven diskutieren, verfolgen Künstlerinnenverbände eher ein praktisches Interesse und möchten ihre Mitglieder in ihren konkreten Belangen unmittelbar unterstützen. Sie laden deshalb nicht nur Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen zu ihren Vortragsreihen ein, sondern auch Juristinnen und Steuerberaterinnen. Der Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler ist auf dem Feld sehr aktiv; manche seiner regionalen oder lokalen Ableger wie der BBK München sind es ebenso.¹ Anlässlich des Symposiums „Anlass: Nachlass“ im Jahre 2015 gab der BBK ein Kompendium heraus, das sich als empfehlenswerte Quelle von praktischen Informationen für Produzentinnen entpuppt. Neben einer kompletten Liste von Nachlass-Institutionen in Deutschland stellt es auch statistisches Material zur Verfügung und gibt handfeste Anregungen für – beispielsweise – die Erstellung eines Werkverzeichnisses oder die Formulierung von Stiftungssatzungen.

Ein Nachschlagen des Kompendiums wird Künstlerinnen aus Nordrhein-Westfalen wenig erfreuen, denn sie werden feststellen, dass es hierzulande keine nennenswerte Organisation gibt, die sich mit der Erfassung und Konservierung von ganzen Werkkonvoluten auseinandersetzt. Abgesehen von drei speziellen Fällen, der Stiftung DU/ART in Duisburg, Van Ham Art Estate in Köln und dem Rheinischen Archiv für Künstler-

nachlässe in Bonn, hat das bevölkerungsreichste Bundesland mit seiner großen künstlerischen Tradition kein Haus für künstlerische Nachlässe. Andere Bundesländer verfügen über Einrichtungen mit diversen Schwerpunkten, ob monografisch, wie die Otto-Pankok-Stiftung in Hünxe, oder historisch bzw. stilistisch, wie die Stiftung für Konkrete Kunst und Design in Ingolstadt, oder aber regional, wie die treffend benannte Kunstarche Wiesbaden. Es gibt in Nordrhein-Westfalen zahlreiche Forschungs- und Vermittlungsinstitute, die eine nachlasszentrumähnliche Funktion erfüllen (wie die Zero Foundation in Düsseldorf oder das Emil-Schumacher-Museum in Hagen), aber streng genommen handelt es sich hier nicht um Nachlasszentren. Dies wäre die erste, ernüchternde Erkenntnis der vorliegenden Überblicksdarstellung.

Wie oft hat die Fokussierung von Künstlerinnenverbänden auf das Nachlassphänomen vor allem mit sehr individuellen Schwerpunktsetzungen zu tun. So ist das Thema ein persönliches Anliegen des Künstlers Werner Schaub, der von 1994 bis 2021 Vorsitzender des BBK-Bundesverbandes war und die Agenda „seiner“ Organisation dementsprechend gelenkt hat. Beim Deutschen Künstlerbund ist es der Potsdamer Künstler Frank Michael Zeidler, Vorstandsvorsitzender des Bundes von 2000 bis 2016, der die Reflexion zum Nachlass in Form zahlreicher Vorträge und einer Publikation angeschubst hat. Zum gleichen Zeitpunkt wie das BBK-Kompendium erschien die Dokumentation eines Symposiums des Deutschen Künstlerbundes mit dem Titel „Wohin mit der Kunst?“, bei dem einige technische Aspekte zur Gründung und zum Betrieb eines Nachlasses aus der Künstlerinnenperspektive erörtert wurden. Ein weiterer Schwerpunkt der Veranstaltung lag erkennbar in der Sensibilisierung der Künstlerinnenschaft für das Sujet. Sowohl Frank Michael Zeidler als auch der Rechtsanwalt Christian Korte machten auf die Verantwortung der Produzentinnen aufmerksam und luden zu einer „sinnvollen Komprimierung des Werkes“² noch zu Lebzeiten ein.

Dieser Aspekt ist m. E. von großer Bedeutung und darf auch bei einer Diskussion über die kulturpolitischen Absichten eines Landes nicht vergessen werden. Denn alles fängt bei der Künstlerin an, und wenn diese der Nachwelt im



Titel der Publikationen „Was bleibt“, herausgegeben vom Künstlerbund Baden-Württemberg, und „Anlass: Nachlass“, herausgegeben vom BBK-Bundesverband

Allgemeinen und ihren Erbinen im Besonderen Konflikte im Nachlassmanagement ersparen möchte, ist sie gut beraten, sich früh mit dem Post-mortem-Schicksal ihres Werkes zu befassen. Angesichts der Tatsache, dass nur gut die Hälfte der Künstlerinnenschaft ein Werkverzeichnis führt³ und dass nur ein Bruchteil davon eine gute Nachlassregelung findet, müsste der Aphorismus „Vita brevis, ars longa“ relativiert werden – denn manche Werke verschwinden schon kurz nach dem Ableben ihrer Urheberin.

Die regelmäßige Überprüfung der eigenen Produktion und das konsequente Sortieren nach „erhaltenswert“ und „weniger erhaltenswert“ gehört also zu den Aufgaben einer Künstlerin wie die Steuererklärung und die Pflege der Social-Media-Kanäle. Christian Korte spricht in diesem Zusammenhang von einem Flow, der nicht nur nach vorne gerichtet ist – also auf neue Ideen, neue Visionen, neue künstlerische Arbeiten –, sondern auch das Vergangene in Betracht zieht. Diese oft gehörte und gelesene Aufforderung nach einer Eigenselektion findet allerdings im kunstwissenschaftlichen Kontext nicht nur Zuspruch. Vielleicht sind die Neben- und Holzwege

einer künstlerischen Karriere interessanter und auf lange Sicht forschungsergiebiger als die von der Künstlerin vorbestimmten Hauptwege? Vielleicht gehen bedeutende Nuancen eines Werkes bei seinem planmäßigen Stutzen verloren? Diese Diskussion ist also weiterhin offen, auch wenn die Stimmen gegen den vollständigen Erhalt eines Nachlasses die Mehrheit bilden. Wenn wir schon über national strukturierte Organisationen sprechen, möchte ich kurz auf den Bundesverband der Künstlernachlässe (BKN) eingehen. Der 2018 gegründete BKN bildet einen Dachverband für regionale Institutionen, Vereine und Stiftungen, die mit künstlerischen Nachlässen arbeiten. Wie für jeden Dachverband besteht seine primäre Funktion darin, die mehr oder minder isolierten Akteure zusammenzubringen, auf deren Tätigkeiten aufmerksam zu machen und Praxisstandards zu diskutieren. Die erste Untergruppierung im BKN war beispielsweise ein Arbeitskreis „Werkverzeichnis“, der sich nicht nur mit den unterschiedlichen Methoden der technischen Erfassung eines Werkes auseinandersetzt, sondern sich darüber hinaus damit befasst, wo die Schnittstellen zu den Provenienz- oder Restaurierungswissenschaften liegen mögen. Der BKN nimmt also eine wichti-

ge Aufgabe in der Vernetzung von Institutionen und von alleinstehenden Fachdisziplinen wahr und verankert das spezifische Thema des Künstlerinnennachlasses im allgemeinen kunstsoziologischen Diskurs.

Neben diesen drei großen Bundesverbänden sollten die regionalen Vertretungen der Künstlerinnenschaft nicht vergessen werden, denn sie sind auch aktiv und partizipieren ebenso an der Diskursbildung. So der Künstlerbund Baden-Württemberg, der 2014 ein Symposium namens „Was bleibt“ organisierte und einen weiteren Stein zum Vermittlungsgebäude des Künstlerinnennachlasses beitrug. Ein Herzstück dieser Veranstaltung war die Präsentation des digitalen Werkverzeichnisses der Künstlerbund-Mitglieder. Diese „Überblicks- und Recherchedatei“ soll die Informationshoheit behalten und somit „einem vollständigen Entzug der Werke ins Private [...] entgegenwirken“.⁴ Die Errichtung einer eigenen virtuellen Plattform zur Speicherung ganzer Werkkonvolute ist typisch für aktuellen Entwicklungen im Kunstfeld und bildet bei selbstorganisierten Künstlerinnengruppierungen sowie bei Landeseinrichtungen oder kommunalen Kulturämtern und -büros den einfachen operativen Einstieg in eine komplexere Reflexion zu künstlerischen Nachlässen. Auf digitale Mittel zurückzugreifen, wenn ein neues Archivvorhaben entsteht, ist legitim und an sich nicht falsch; ich frage mich allerdings, wie mit dem materiellen Werk nach dessen Erfassung umgegangen wird. Wo landet die ganze Kunst nach dem Scanvorgang und dem Einpflegen der relevanten Daten ins Programm? Abgesehen von ganz anderen Problemen, die mit dieser neuen Lösung entstehen, wie z. B. der technischen Obsoleszenz von Datenträgern, der langfristigen Inkompatibilität von alter Software und neuer Hardware, dem unterschätzten Energiehunger der Speichersysteme oder der Gefahr von Hackern, ist die digitale Erfassung von Werkverzeichnissen aus meiner Sicht nicht weniger als eine wichtige, ja gar unverzichtbare Etappe auf dem Weg zu einer umfassenden Nachlassstrategie. Weil sie aber die Frage der Aufbewahrung des Originals nicht beantwortet, ist diese Lösung aber eben auch nicht mehr als eine Etappe auf diesem Weg. Es mag selbstverständlich sein, aber es muss anscheinend doch daran erinnert werden, dass „allein das Ori-

nal Auskunft über die Zeitzeugenschaft und den künstlerischen Impetus [geben wird], der sich in der jeweiligen Materialfindung niedergeschlagen hat“.⁵

Ein weiterer wichtiger Lieferant von Ideen und theoretischen Überlegungen ist das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe in Bonn (RAK). Als Archiv der schriftlichen Nachlässe von bildenden Künstlerinnen fokussiert das RAK auf alle erhaltenen Dokumente, die eine Künstlerin im Laufe ihres Lebens sammelt, wie Briefe, Notizen, Zeitungsartikel etc. Weil sie die psychosozialen Bedingungen der künstlerischen Arbeit reflektieren und unmittelbare Einsichten in die Biografie und in die Einstellung ihrer ehemaligen Besitzerinnen ermöglichen, haben solche Archive eine große Bedeutung für die kunsthistorische Forschung – wobei der Informationsgehalt eines schriftlichen Nachlasses auch für die museale Praxis relevant ist, wenn er zum Beispiel die Raumplatzierung und Anordnung einer Installation oder die Montageanleitung eines konzeptuellen Werkes detailliert vorgibt. Seit zwölf Jahren führt das RAK jährliche Tagungen zu verschiedenen Aspekten des Künstlerinnennachlasses durch, wie zur Frage der Erinnerungskultur oder zur Relevanz des Nachlasses als Arbeitsquelle für die Kunstwissenschaft. Es beleuchtet zudem in seinen jährlich erscheinenden Mitteilungen diverse rheinische Künstlerinnen der Moderne oder gar ganze Strömungen aus der Sicht ihrer jeweiligen Archive. Diese Beständigkeit, gepaart mit einem hohen akademischen Anspruch und einer spürbaren Netzwerkabsicht, macht aus dem RAK einen wichtigen Akteur für Impulse in der Nachlassdiskussion.

Mit der Erwähnung des RAK sind wir fließend zum nächsten Punkt dieser Präsentation übergegangen, nämlich zu den Organisationen, die einen praktischen Umgang mit den Künstlerinnennachlässen pflegen und die Landschaft entscheidend prägen. Die bekannteste unter ihnen ist zweifellos das Archiv für Künstlernachlässe der Stiftung Kunstfonds in Pulheim, dessen Besonderheit in der Besetzung des Aufnahmepremiums mit Künstlerinnen besteht, und nicht etwa mit Kunstwissenschaftlerinnen oder -historikerinnen.⁶ Während meiner Recherche zu diesem Text und meiner vielen Gespräche mit

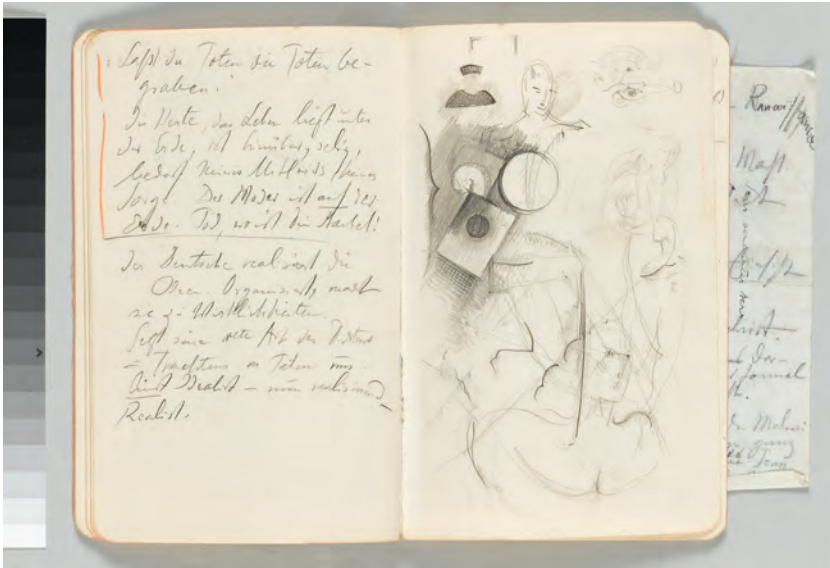
Künstlerinnen stellte ich fest, dass das Archiv als Prügelkind der Szene gilt. Das liegt m. E. an den übergroßen und teilweise naiven Erwartungen der Künstlerinnenschaft, die davon ausgeht, dass eine solche Institution in der Lage wäre, alle wichtigen oder halb wichtigen Künstlerinnennachlässe der Republik zu übernehmen. Es gibt gewiss eine Diskrepanz zwischen der Titulierung des Archivs als des größten und teuersten seiner Art in Deutschland und der Tatsache, dass es „nur“ um die 35 Künstlerinnen beherbergt. Zudem werden die Entscheidungen der Fachjury und ihrer Auswahlkriterien von den eigenen Kolleginnen infrage gestellt. Für mich sind diese Einwände symptomatisch für eine allgemeine Situation, die nicht alleine das Pulheimer Archiv betrifft, sondern immer wieder auftauchen, wenn begrenzte Ressourcen und Zugänge vergeben werden. Die Möglichkeit einer langfristigen Sicherung des eigenen Werkes bedeutet materiell und symbolisch sehr viel für die betroffene Künstlerin, die nicht immer über die Mechanismen einer Jury aufgeklärt ist. Dieses Halbwissen schürt Ressentiments, vor allem wenn der Gegenstand der Juryarbeit so emotional beladen und so wenig objektivierbar ist wie die eigene Kunst. Denn es gibt zwar klare Kriterien für die mögliche Übernahme eines künstlerischen Nachlasses, wie z. B. die Zugänglichkeit des physischen Werkes, sein Erhaltungszustand und seine Dokumentationslage, aber auch seine künstlerische Qualität und seine prospektivische Relevanz für die Nachwelt. Spätestens bei den beiden letzten Punkten betreten wir das verminte Feld der Bewertung von Kunst, das die Legitimität und Kompetenz der bewertenden Instanz sofort problematisiert. Der Umgang mit den gekränkten Gemütern der Abgelehnten ist übrigens eine Charakteristik der Vorlassarbeit – Nachlassverwalterinnen müssen sich „nur“ vor der Geschichte und vor den Erbinnen rechtfertigen.

Neben der Stiftung Kunstfonds, die übrigens ganz andere Aufgaben als die Verwaltung des Depots in Pulheim hat, gibt es in Deutschland ca. 65 Nachlassstiftungen. Bei den meisten handelt es sich um privatrechtliche Stiftungen, bei einigen wenigen um unselbstständige Stiftungen; die Vor- und Nachteile dieser Formen möchte ich im Rahmen dieses Beitrags nicht entwickeln. Eine Recherche im Auftrag des BBK-Bundesverbandes fand heraus, dass der Großteil der Stiftungsneu-

gründungen vor allem in den 1990er und 2000er Jahren erfolgte, und zwar vor allem in Hessen, Thüringen und Sachsen.⁷ Eine weitere Statistik überrascht: Knapp 40 % dieser Stiftungen wurden von einem Künstler oder einer Künstlerin gegründet, 38 % von deren Erbinnen – 22 % hingegen durch Institutionen und städtische Träger. Diese Zahlen sind insofern unerwartet, als das Stiftungsmodell für die meisten Kunstschaaffenden nicht geeignet sein dürfte, da es eines hohen Startkapitals zur Realisierung des Stiftungszwecks bedarf. Mit ihrem Ewigkeitsdenken und ihrer finanziellen Autarkie mag die Stiftung die attraktivste Form für einen Nachlass darstellen, in der einschlägigen Literatur wird allerdings ein Stiftungskapital von mindestens 500.000 Euro empfohlen, um eine tragfähige Organisation zu betreiben⁸ – wobei die Stiftung K. O. Götz und Rissa 1997 mit einem Startkapital von „nur“ 100.000 DM gegründet wurde und bisher gut läuft.

Nicht jeder Maler heißt Gerhard Richter, nicht jede Performance-Künstlerin heißt Marina Abramović, und der Traum einer Stiftung ist für die meisten Künstlerinnen unerreichbar. Über dieses Machbarkeitsproblem hinaus stellt sich die Frage der Vermittlung all dieser individuellen Stiftungen und ihrer Verträglichkeit in einem saturierten institutionellen Feld. Der Stuttgarter Camill Leberer bringt es auf den Punkt, wenn er behauptet: „Die Landschaft mit Privatmuseen von Künstlern zuzupflastern, scheint mir wenig sinnvoll und perpetuiert nur mehr eine doch fragwürdig gewordene Einzelkämpfermentalität.“⁹

Das Stichwort „Museum“ ist gefallen und es stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob Kunstmuseen überhaupt der richtige Ort für die Betreuung und Erhaltung von Werknachlässen sein können. Wenn man die Leitungsebene von musealen Institutionen fragt, verweist sie reflexartig auf ihre begrenzten Raum- und Personalressourcen und winkt ab. Wenn es auch stimmt, dass die meisten Museen mit Ausstattungsproblemen zu kämpfen haben und am Rande der Überforderung stehen, so verfügen sie allerdings auch über die Infrastruktur und das notwendige Know-how, um Nachlässe zu verwalten. Wo werden so viele Kompetenzen in der Pflege, Erforschung und Vermittlung von Kunst gebündelt, wenn nicht in Museen?



Oskar Schlemmer: Kriegstagebuch (1915) aus dem Nachlass Oskar Schlemmer, Staatsgalerie Stuttgart.

Fußend auf ihren genuinen Kompetenzen (sammeln, bewahren und vermitteln), wäre also eine Erweiterung ihrer Kernaufgaben mit entsprechendem Ressourcenzuwachs eine in allen Sinnen des Wortes ökonomische Lösung. Die Staatsgalerie Stuttgart schafft es, die Nachlässe von Oskar Schlemmer und Adolf Hölzel sowie die von einigen Künstlerinnen aus dem 19. Jahrhundert zu beherbergen. Das Potsdam Museum verwaltet über 15 vorwiegend regionale Nachlässe aus dem 18. und 19. Jahrhundert, andere Häuser, wie das Kupferstich-Kabinett in Dresden oder das Museum Wiesbaden haben vereinzelte Nachlässe. Man könnte hier die kanadische Praxis erwähnen, die sich von den deutschen Archiven darin unterscheidet, dass sie Künstlerinnennachlässe nicht solitär verortet, sondern als professionalisierte Teilbereiche von Kunstmuseen betrachtet und diese Institutionen als privilegierte Partner in der Sache sieht. Was ich damit meine, ist, dass die Integration von Nachlässen innerhalb von bewährten und qualifizierten Strukturen kein Ding der Unmöglichkeit ist. Für Kommunen, die den Druck ihrer alternden Künstlerinnenschaft verspüren und nicht tatenlos bleiben möchten, wie zum Beispiel die Stadt Duisburg, dürfte die Einbindung von Museen in diese

Debatte eine attraktive Option sein – solange die Erweiterung der Aufgaben mit einer Erweiterung der Mittel einhergeht.

Die Rolle der Museen ist also bescheiden, das Modell der Stiftung für die Mehrheit der Künstlerinnen ungeeignet. Die deutsche Nachlasslandschaft besteht zum großen Teil aus Vereinen oder vereinsähnlichen Zentren, die eine wenig wahrgenommene Arbeit auf lokaler oder regionaler Ebene leisten. Der Verein Bayerische Künstlerinnennachlässe, das Forum für Künstlerinnennachlässe in Hamburg oder die einmangeführte Stiftung DU/ART: Es sind diese relativ kleinen Strukturen mit knappen finanziellen Mitteln und einer sehr dünnen Personaldecke, die die alltägliche Praxis der Nachlassverwaltung erproben sowie die Fachdiskussion innervieren. Verankert in einem überschaubaren geografischen Feld, das sie gut kennen, übernehmen sie die Aufgaben der Beratung von Künstlerinnen beim Vorlass, sichten Bestände, liefern wertvolle Tipps bei der Katalogisierung ganzer Œuvre, organisieren Ausstellungen, veröffentlichen Publikationen und klären Erbinnen und Nachlassnehmerinnen auf.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass viele dieser Zentren auf die Arbeit von Ehrenamtlichen angewiesen sind. In ihren offiziellen Selbstbeschreibungen unterstreichen das Kunst Archiv Darmstadt oder das Forum für Künstlernachlässe diese Tatsache. Und wir wissen aus der Geschichte des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert, dass ein solches Engagement ein guter Indikator für die Interessenlosigkeit seitens der öffentlichen Hand ist. Da, wo der Staat untätig ist, springen Bürgerinnen in die Bresche und machen Programm. Diese kleinen Nusschalen, geführt jeweils von einer Handvoll überzeugter Menschen, bilden eine bunte Alternative zu den großen Institutionstankern wie dem Berliner Archiv der Akademie der Kunst mit seinen 1.200 Archiven aus allen künstlerischen Disziplinen oder das eben erwähnte Archiv der Stiftung Kunstfonds in Pulheim. Diese kleinen Nusschalen bewegen sich in einem Ozean der staatlichen Indifferenz und der kulturpolitischen Gleichgültigkeit, deren jüngsten Beleg der Freistaat Sachsen liefert: Nachdem es knapp 850.000 Euro in ein auf zwei Jahre begrenztes, bundesweit beispielhaftes Modellprojekt investiert hatte, bei dem eine digitale Werkdatenbank mit über 18.000 Titeln und einem landesweiten Beratungsnetzwerk entstanden waren, entschied sich das Land, den Bau dieses Fundaments zu stoppen und „andere Prioritäten“ in der Kultur zu setzen.¹⁰ Im Coronajahr 2020 war dies das Ende eines verheißungsvollen Pilotprojektes.

Zum Schluss dieses Überblicks über die Formen der Nachlassinstitutionen sollen die Hochschulen kurz erwähnt werden. Akademische Anstalten und Forschungsinstitutionen haben ein natürliches Interesse an gut erhaltenen Quellen. Gut geführte künstlerische Archive sind für die Wissenschaft nicht nur die Tür zu neuen Erkenntnissen – die Authentizitätsfrage eines Werkes kann zum Beispiel anhand eines Schriftnachlasses beantwortet werden –, sie ermöglichen überhaupt erst die sachliche und fachliche Begründung von Bedeutungszuweisung, wie die Bonner Kunsthistorikerin Anne-Marie Bonnet in einem Vortrag bemerkte.¹¹ Welche Künstlerin ist in ihrer Zeit „wichtig“, welches Werk hat Relevanz? Will die Kunstwissenschaft solche Bewertungskriterien nicht dem Handel alleine überlassen (nach dem Motto „Ein teurer Künstler ist ein bedeutender

Künstler“), ist sie auf verlässliche und umfangreiche Quellen angewiesen. „Durch ein Archiv, das auf Basis von Quellenmaterial arbeitet, wird man besser vermitteln können, dass es auch andere Kriterien gibt als diejenigen, die im Moment gerade von den Trends und Konjunkturen des Kunstmarkts proklamiert werden.“¹² Darüber hinaus ermöglichen Nachlasszentren, die in Hochschule angesiedelt sind, ein hervorragendes Praxisfeld für den Nachwuchs – Quellenarbeit will gelernt werden.

Am Ende dieser kurzen Darstellung möchte ich zusammenfassend die wichtigen Topoi der Nachlassdiskussion wiedergeben. Manche dieser Themen wurden soeben erwähnt, andere noch nicht.

– **Gesellschaftliche Bedeutung:** Die allgemeine Relevanz von künstlerischen Nachlässen für eine Gesellschaft steht außer Frage. Der Umgang mit ihnen spiegelt das Selbstverständnis einer Gemeinschaft und rührt an Fragen der kulturellen Repräsentation und der Verbindung zur eigenen Geschichte. Die Beiträge von Prof. Dr. Gora Jain und Daniel Schütz in diesem Band betonen es. Die Tendenzen zur Vernetzung und Selbstorganisation der – wie ich sie genannt habe – Nachlassszene ist ein Beleg für diese Entwicklung.

– **Kunsthistorische Bedeutung:** Die Konstituierung eines Nachlassarchivs hat eine unleugbare Auswirkung auf die Formulierung der Kunstgeschichte. Was erhalten bleibt und von künftigen Forscherinnengenerationen studiert wird, bestimmt den Kunstkanon von morgen. Die langfristige Definitionsmacht von Nachlasszentren darf in diesem Sinne nicht unterschätzt werden.

– **Persönliche Tragweite:** Bevor Nachlasszentren in ihrer formalen Struktur und kulturpolitischen Dimension erfasst werden, darf nicht vergessen werden, dass Fragen des künstlerischen Nachlasses zunächst sehr individuell und nicht mit universellen Rezepten zu lösen sind. Eine globale Strategie auf Landesebene sollte sich daher nicht auf ein einziges Werkzeug konzentrieren, sondern alle Register ziehen und

einen Mix aus privaten, privatwirtschaftlichen und staatlichen Lösungen bündeln. Gerade bei der Integration des Handels, wie es weiter unten im Beitrag von Dr. Renate Goldmann nachzulesen ist, dürfte die Moderation eines solchen Prozesses nicht leicht werden.

— **Eigenverantwortung:**

Bevor es bestenfalls in eine professionelle Struktur überführt wird, soll das individuelle Archiv von der Betroffenen selbst und zu Lebzeiten zusammengestellt werden. Ob dabei die Gesamtheit oder nur eine Auswahl des Œuvres zur Verfügung gestellt wird, ist noch offen; die meisten Stimmen sprechen sich für eine starke Reduzierung aus.

— **Modell national vs. regional:**

Ein nationales oder landesweites Kunstarchiv nach dem Modell des Literaturarchivs Marbach ist aus materiellen Gründen undenkbar; das Lebenswerk eines Anselm Kiefer lässt sich nicht wie das Lebenswerk eines Günter Grass lagern. Es spricht dagegen viel für ein regional fokussiertes Archiv. Liegt die Infrastruktur nahe an den Ateliers und Akteuren, gestalten sich Transport und Kommunikation effektiver und sparsamer. Zudem vermeidet das regionale Zentrum den „Best-of-Effekt“ üblicher nationaler Kultureinrichtungen und berücksichtigt Künstlerinnen mit mäßiger Sichtbarkeit, die zeit ihres Lebens im Kunstbetrieb-Mittelbau geblieben sind. Und die interessierte Öffentlichkeit identifiziert sich stärker mit der Künstlerin und ihrem Werk.

— **Modell physisch vs. virtuell:**

Der Einsatz digitaler Medien zur Katalogisierung eines Werkes wurde hier als Etappe beschrieben. Ich wiederhole es: Ich halte die Fixierung auf digitale Lösungen im Kontext dieser Diskussion für kurzsichtig; deshalb hat übrigens das LaB K-Symposium und vorliegende Publikation keine Kapitel zu Online-Archiven.

— **Modell zentral vs. dezentral:**

Jenseits der Dichotomie digital/physisch ist die Anlage eines dezentralen Archivs an verschiedenen Standorten auch Gegenstand der aktuellen Debatte. Nach diesem Modell wären die physischen Werke in diversen Museumsdepots untergebracht und virtuell verbunden durch ein Online-Werkverzeichnis.¹⁵

Vermittlung:

Der Zugang zum Nachlass ist ein weiterer Konsens der Szene; alle Akteure teilen die Notwendigkeit einer lebendigen Vermittlung ihrer Bestände. Das Hamburger Forum für Künstlernachlässe organisiert z. B. „Bilddialoge“ zwischen aktiven und verstorbenen Kunstschaffenden und macht dadurch nicht nur die „alte“ Kunst wieder sichtbar, sondern fordert die Auseinandersetzung der neuen Generationen mit historischen Positionen. Jenseits des Zugangs zu Forschungszwecken sollte also das breite Publikum mitgedacht werden.

Die in diesem Band versammelte Nachlassszene wird mit Sicherheit empfinden, dass die eine oder andere Thematik zu kurz oder gar nicht zu Wort gekommen ist. Wie gesagt will und kann ich in meinem bescheidenen Rahmen nicht tiefer in die Materie gehen. So habe ich neben dem ausgesparten digitalen Kapitel einige technische Gesichtspunkte, wie beispielsweise steuerliche oder rechtliche, absichtlich ignoriert. Für den Moment möchten wir die Diskussion um eine landesweite Strategie zu den künstlerischen Nachlässen anstoßen und gemeinsam überlegen, welche Rolle die unterschiedlichen Partnerinnen aus Kulturverwaltung, Kulturpolitik, Kunstinstitutionen und Kunsthandel darin einnehmen. Denn eins ist sicher: Ohne eine Art Masterplan auf NRW-Ebene wird in den kommenden Jahren sehr viel Kunst verschwinden. Wollen wir das so hinnehmen?

- 1: Vgl. BBK München und Obb e.V. (Hrsg.) (2018): Es bleibt die Kunst, München.
- 2: Frank Michael Zeidler (2015): „Begrüßung und Einführung“. In: Künstlernachlässe – Wohin mit der Kunst?, S. 22, Berlin.
- 3: Vgl. Simone Demandt (2015): „Gelistet – Möglichkeiten eines digitalen Nachlassarchivs für Baden-Württemberg“. In: Was bleibt – Konzepte für den Umgang mit Künstlernachlässen, S. 14, Freiburg i. Br.
- 4: Ebd., S. 16.
- 5: Frank Michael Zeidler (2016): Das verlorene Bild – Eine Aufforderung zur Reflexion über Künstlernachlässe, S. 99, Freiburg i. Br.
- 6: Vgl. Stiftung Kunstfonds (2015): Basis Künstlerarchiv. Das Archiv für Künstlernachlässe der Stiftung Kunstfonds, Bonn.
- 7: Lee Negris (2015): „Künstlerstiftungen in Deutschland – Grundlagenrecherche zur Erfassung der Stiftungen im Bereich Bildenden Kunst mit Fokus auf künstlerische Nachlässe“. In: BBK-Bundesverband (Hrsg.), S. 140-147, Oberhausen.
- 8: Camill Leberer: „Das Nachlassarchiv der Stiftung für konkrete Kunst und Design Ingolstadt“. In: annoRAK, Mitteilungen aus dem Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe, Bonn, Heft 4, S.28.
- 9: Ebd.
- 10: Vgl. dpa-Meldung in der online-Ausgabe der Süddeutschen Zeitung am 2. Februar 2021. Siehe: [tinyurl.com/you8fu97p](https://www.tinyurl.com/you8fu97p)
- 11: Anne-Marie Bonnet (2009): „Durch ein Archiv, das auf Basis von Quellenmaterial arbeitet, wird man besser vermitteln können, dass es auch andere Kriterien gibt als diejenigen, die im Moment gerade von den Trends und Konjunkturen des Kunstmarkts proklamiert werden“. In: annoRAK, Mitteilungen aus dem Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe, Heft 1, S. 14 f.
- 12: Ebd., S. 15.
- 13: Dr. Gabriele Uelsberg (2009): „Wo müssen wir auch ganz konsequent sagen: Dafür sind wir nicht kompetent, einen schriftlichen Nachlass zu verwalten, mit ihm zu arbeiten oder auch andere Kompendien hier ins Haus zu nehmen!“. In: annoRAK, Mitteilungen aus dem Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe, Heft 1, S. 33.

„Alles fängt bei der Künstlerin an, und wenn diese der Nachwelt im Allgemeinen und ihren Erbinnen im Besonderen Konflikte im Nachlassmanagement ersparen möchte, ist sie gut beraten, sich früh mit dem Post-mortem-Schicksal ihres Werkes zu befassen.“









Jan Kolata

Bildender Künstler

Dr. Eva Wruck

Kunstwissenschaftlerin

**Sichten, Ordnen, Erfassen
– die unerwartet komplexe
Erarbeitung des Werk-
verzeichnisses der
Bildhauerin Sybille Berke**

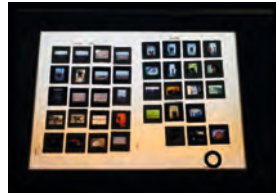


SICHTEN, ORDNEN, ERFASSEN

Zwei Jahre hat es gebraucht, um das bildhauerische und zeichnerische Werk Sybille Berkes materiell und digital zu erfassen. Schnell stellte sich heraus, dass dafür nur eine frei gestaltbare Datenbank-Software (filemaker; alternative Software am Ende des Textes) in Frage kam, die immer wieder an die Erfordernisse des umfangreichen Gesamtwerks angepasst wurde. Insbesondere Fragen der Kategorisierung ließen die Komplexität und die Dauer des Projekts enorm anwachsen. Parallel zum Prozess des digitalen Ordners wurde ein großes Schauregal gebaut, um die kleinen Plastiken, die Papierarbeiten und den schriftlichen Nachlass sortiert und leicht zugänglich aufzubewahren.

Sofern der Verbleib nicht anders benannt ist, befinden sich alle Arbeiten als Nachlass im Besitz von Jan Kolata.

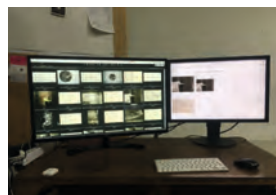
Die Erstellung des Werkverzeichnisses wurde gefördert durch die Stiftung Kunstfonds, Bonn.



Sichten und Ordnen

Sybille Berke war Bildhauerin, sie hat in den 1970er Jahren an der Kunstakademie Düsseldorf in der Klasse von Irmin Kamp studiert. Im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung stand zu dieser Zeit die Erweiterung der autonomen Plastik hin zum Raum (vgl. Norbert Kricke, Erich Reusch, Raumplastik) und zum sozialen Raum (s. Joseph Beuys). Die stark handwerklich geprägte Ausbildung an der Muthesius-Hochschule in Kiel und der Fachhochschule Bremen boten Sybille Berke eine solide Grundlage für ihr anschließendes Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. Der freie Geist und die Aufbruchstimmung dort boten das ideale Umfeld für die Entwicklung ihrer Kunst. Ihr Werk wurde in zahlreichen Ausstellungen gezeigt und in der Fachwelt diskutiert.

Sybille Berke starb dreieinhalb Jahre nach der Erstdiagnose Brustkrebs 1998 in Düsseldorf.



Digitalisieren und Erfassen
in der Datenbank

Zum Gesamtwerk Sybille Berkes

Berkes Auswahl der Materialien sowie ihre künstlerische Bearbeitungsweise zeichnen sich durch eine große Vielfalt aus. Sie arbeitete hauptsächlich plastisch-skulptural, doch auch Aquarelle und Linolschnitte finden sich im künstlerischen Nachlass.

Viele der plastischen Werke sind situativ für spezifische Orte entstanden und gehen auf vorgefundene architektonische Situationen ein, wie beispielsweise Escalier avec haut paroleur (1985, Wvz-Nr. 1040 – Abb. 1) oder Anschlussstück (1989, Wvz-Nr. 1074 – Abb. 2). Eine Lücke im Mauerwerk, Durchgänge und Schwellensituationen in Innen- und Außenräumen nahm die Berke zum Anlass der künstlerischen Intervention, deren skulpturale Form zwar als Reaktion auf den spezifischen Ort zu verstehen ist, gleichwohl jedoch im Anschluss in anderen architektonischen Gegebenheiten verwendet wurde, die formale Ähnlichkeiten zur Ursprungssituation aufwiesen. So wurde die Arbeit Escalier avec haut paroleur an anderer Stelle in eine neue Raumsituation eingepasst, ohne dass plastische Modifizierungen am Objekt vorgenommen wurden. Diesem Vorgehen vergleichbar entwickelte Berke eine Durchgangsplastik (1980, Wvz-Nr. 1004 – 3, 1005 – Abb. 4), die sowohl auf dem Bahnsteig des Düsseldorfer S-Bahnhofs Bilk als auch im Innenraum einer Ausstellung im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen jeweils eine Passagen- oder Schwellensituation akzentuierte.

Diese auf die Umgebung reagierenden Werke sind im Werkverzeichnis differenziert worden in jene, die auf eine bestimmte architektonische Gegebenheit Bezug nehmen, aber auch in anderen räumlichen Situationen installiert wurden, wenn diese es anboten (s. Escalier avec haut paroleur). In diese Kategorie fallen ebenso jene Arbeiten, die sich formal auf architektonische Elemente im Innen- und Außenraum beziehen, wie Raumecken, Säulen und Pfeiler, Fensterleibungen o.ä. (vgl. Last call Red and Blue [sic] (1982, Wvz-Nr. 1016 – Abb. 5), Grenzsteinlauscher (1989, Wvz-Nr. 1077 – Abb. 6) oder geschweißte Zeichnungen wie Situation du Plan K (1985, Wvz-Nr. 1043 – Abb. 7). Da solche Arbeiten nicht im engen Sinne ortsspezifisch sind, sondern eine architektonische



Abb. 1

Wvz-Nr. 1040

Escalier avec haut paroleur/
auch: Treppe mit Laut-
sprecher; Trap met luidspreker

1985



Abb. 2

Wvz-Nr. 1074

Anschlussstück

1989



Abb. 3

Wvz-Nr. 1004

Durchgangsplastik

1980

Gegebenheit akzentuieren, sind jene Werke, die mit einem Ort in formaler und inhaltlicher Weise arbeiten, gesondert gruppiert worden. Hier sind beispielsweise Brunnen(-entwürfe) und auf Reisen entstandene Arbeiten – wie die im Kontext von Reisen nach Ägypten, respektive Bari/Italien entstandenen Pyramiden (1978, Wvz-Nr 1194) oder Kleiner Ozean (Piccolo oceano) (1983, Wvz-Nr. 1017 – Abb. 8) – zu finden, die über formale Aspekte hinausgehend den entsprechenden Ort und seinen Kontext aufgreifen.

Auf die Umgebung zu reagieren war nicht nur in Hinblick auf formale, architektonische und ortsspezifische Gegebenheiten ein inhaltlicher Aspekt der künstlerischen Vorgehensweise Sybille Berkes. Auch gesellschaftliche Themen schlagen sich in ihrer Arbeit nieder: Die in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts zunehmende Technisierung des Alltags (Geldautomaten und Videokameraüberwachung seien als Beispiele genannt) beschäftigte die Künstlerin, wie vor allem die verschiedenen Ausführungen der in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren entstandenen Lauscher (z.B. Grenzsteinlauscher / auch: Kleiner Lauscher, Wvz-Nr. 1077 – Abb. 6) veranschaulichen. Diese Objekte orientieren sich in ihrer Gestaltung an Geräten des Alltags und erscheinen daher funktional, obschon sich dieser Eindruck als Trugschluss erweist. Ihre Betitelung, ihre Gestaltung und räumliche Platzierung erwecken dennoch den beunruhigenden Eindruck, es handle sich hier um Abhörgeräte.

Zu Aufbau und Handhabung des Werkverzeichnisses

Die zwischen 2019 und 2021 zusammengetragenen Informationen basieren sowohl auf der Auswertung der vorhandenen fotografischen Einzelwerkdokumentationen, Diapositive sowie Ausstellungskataloge, als auch auf der Sichtung der im Atelierhaus Höherweg (Düsseldorf) vorhandenen Kunstwerke Berkes, in dem die Künstlerin gearbeitet hat. Darüber hinaus wurden Kenntnisse und Informationen von Wegbegleitern Sybille Berkes zusammengetragen und zur genaueren Bestimmung der Werkdetails genutzt.



Abb. 4
Wvz-Nr. 1005
»Durchgangsplastik«
1980



Abb. 5
Wvz-Nr. 1016
Last call Red and Blue
1982



Abb. 6
Wvz-Nr. 1077
Grenzsteinlauscher / auch:
Kleiner Lauscher
1989

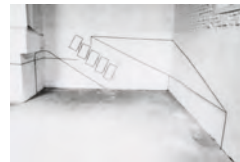


Abb. 7
Wvz-Nr. 1043
Situation du Plan K
1985

Alle Werke sind fotografisch erfasst und fortlaufend nummeriert. Sofern vorhanden, wurden die von der Künstlerin selbst angefertigten und bearbeiteten Fotografien digitalisiert. Die Verwendung dieser historischen Fotografien bietet den Vorteil, neben der Dokumentation des reinen Objektstatus' sowohl den Blick der Künstlerin auf die Werke nachvollziehen zu können, als auch Einblicke in den räumlichen, sozialen, historischen Kontext der Arbeiten zu gewinnen. Diese Fotografien sind dann durch weitere, digital angefertigte Fotografien ergänzt worden, sofern sich damit zusätzliche Informationen zum jeweiligen Werk erschließen lassen. Dies ist beispielsweise im Hinblick auf das Material und die plastische Beschaffenheit der Arbeiten der Fall: hier können die neu angefertigten Farbfotografien aufschlussreiche Information liefern (vgl. Wvz-Nr. 1007-6, 7, 8); Wvz-Nr. 1013-3 bis 10, oder Wvz-Nr. 1056-4, 5, 6). Auch um Schäden zu dokumentieren, die in der Zwischenzeit entstanden waren, wurden neue Fotografien angefertigt (vgl. Wvz-Nr. 1014-7, 8, 9 – Abb. 9). Im Falle des Fehlens historischer Fotografien wurden die betreffenden Arbeiten fotografisch neu erfasst (vgl. Wvz-Nr. 1023, 1061 – Abb. 10).

Sybille Berkes Gesamtwerk besteht aus plastischen Werken sowie aus Arbeiten auf Papier. Ganz im Kontext der künstlerischen Tendenzen der Zeit sind auch Berkes Werke in ihrer Heterogenität nur selten eindeutig klassifizierbar. Stattdessen verschwimmen die Gattungsgrenzen, der ‚Ausstieg aus dem Bild‘ ist auch in der künstlerischen Herangehensweise Sybille Berkes sichtbar: Sie entwickelt ihre Werke aus einem plastischen Denken heraus, indem sie Volumen, Umriss der skulpturalen Form und den Bezug des Objekts zum Raum befragt und der künstlerischen Formung zugrunde legt. Daher wurden unter der Kategorie plastischer Arbeiten nicht nur Objekte gefasst, sondern auch Werke, die zwar unter Verwendung flachen Materials (wie z.B. Leder, vgl. Naturns (1981, Wvz-Nr. 1172 – Abb. 11) angefertigt wurden, jedoch in den Raum ragen bzw. sich auf den Raum beziehen. Strikte Klassifizierungen im Sinne einer Einteilung in traditionelle Gattungen wie Malerei oder Skulptur sind aufgrund der Heterogenität des Gesamtwerks nur ganz grundsätzlich einzuhalten. Berkes Arbeiten sind daher in die Rubriken Plastik, Aquarell und Linolschnitt



Abb. 8
Wvz-Nr. 1017
Kleiner Ozean (Piccolo oceano)
1983



Abb. 9
Wvz-Nr. 1014
Traglasten (aus der Serie
Bundesbahnbelüftung)
1988



Abb. 10
Wvz-Nr. 1023
ohne Titel (Knopf)

SICHTEN, ORDNEN, ERFASSEN

eingeteilt worden, die – soweit möglich – anhand weiterer Informationen ausdifferenziert worden sind. So wird bei den plastischen Arbeiten in Unterrubriken beispielsweise markiert, ob es sich um ein Werk im Innen- oder Außenraum handelt, ob es ortsbezogen ist oder einer von der Künstlerin selbst entwickelten Werkgruppe angehört (wie beispielsweise die ‚geschweißten Zeichnungen‘).

Nach der eingangs durchgeführten Inventur aller Arbeiten haben die Bearbeiter_innen sich dafür entschieden, die Gruppierung entlang der künstlerischen Bearbeitungsweise unter Berücksichtigung konzeptioneller Entscheidungen vorzunehmen. So sind auch die Arbeiten, die auf Leder entstanden sind, als plastische Werke zu verstehen, ebenso wie die geschweißten Zeichnungen plastische Qualitäten besitzen und aus diesem Grund unter der Kategorie „Plastik“ einzuordnen sind.

Zahlreiche Arbeiten sind im Kontext eines spezifischen Ortes entstanden, beispielsweise jene, die Berke 1989 im Rahmen des Bildhauersymposiums Ettingshausen entwickelt hat, sowie die Wächter für den Skulpturenpark Langenhagen (1988/1990; Wvz-Nr. 1113 – Abb. 12) oder die verschiedenen Versionen der an unterschiedlichen Orten der Düsseldorfer Königsallee platzierten Treppe für die Ecke (1985; Wvz-Nr. 1030, 1031, 1034, 1035, 1036 – Abb. 13). Für einige wenige Arbeiten gibt es Maquetten, die in verschiedenen Materialien für die Platzierung an den diversen Orten ausgeführt wurden. Dies ist bei den Treppen der Fall, die in ihrer jeweiligen Ausführung eine eigene Nummer erhalten haben (Wvz-Nr. s.o.), oder aber für das Brunnentor, das in Düsseldorf-Gerresheim realisiert wurde (1993; Wvz-Nr. 1128, Maquette WVZ 1129). Auch für die Begehbare Plastik für Raum 8 ist eine Maquette vorhanden (1979; Wvz-Nr. 1001-24 – Abb. 14), sowie für das Treppentor, das in Kempen realisiert wurde (1994/2002; Wvz-Nr. 1271, Maquetten unter Wvz-Nr. 1271 Abb. I, II – Abb. 15). Für Werke, die formal unverändert an verschiedenen Orten platziert wurden, wurde im WVZ eine Nummer vergeben, unter der die diversen Orte der Installation aufgeführt werden.

Sybille Berke hatte die Abzüge der Fotografien der einzelnen Arbeiten rückseitig mit kleinen



Abb. 11
Wvz-Nr. 1172
Naturans
1981



Abb. 12
Wvz-Nr. 1113
Wächter
1988 / 1990



Abb. 13
Wvz-Nr. 1030
Treppe für die Ecke
oben: Königsallee Düsseldorf
unten: Maquette
1985

Beschilderungen versehen, die Angaben zu Titel, Maßen, Material und Jahr tragen. Diese Schildchen sind fotografisch dokumentiert und den entsprechenden Werksätzen als Foto beigelegt worden. Da sie in manchen Fällen ungenau sind, v.a. hinsichtlich der Maße und der exakten Benennung der Materialien, wurden die Angaben auf den Schildchen durch die Bearbeiter_innen des Wvz nach Begutachtung der betreffenden Originale um differenzierende, detailliertere Angaben erweitert oder – wenn notwendig – korrigiert. Insbesondere hinsichtlich der Materialangaben war die fachliche Begutachtung durch eine Restauratorin, einen Werkstatteleiter der Düsseldorfer Kunstakademie sowie durch Jan Kolata, der die künstlerischen Arbeitsprozesse Berkes aus nächster Nähe begleitet hat, von großem Wert, denn dadurch war es möglich, ungenaue Angaben zu präzisieren. Dies ist insbesondere mit Blick auf die Materialwahl und die Bearbeitung/Behandlung der Materialien insofern von Bedeutung, als die Künstlerin die materialimmanenten visuell-haptischen Eigenschaften oft durch die Art der Bearbeitung verschleiert. Auf diese Weise erweckt sie beispielsweise den Eindruck Metall verwendet zu haben, obwohl es sich um Holz mit einer Beschichtung aus Kunstharzspachtel und Pigment handelt. Die Material- und Maßangaben der Künstlerin sind im Werkverzeichnis immer an die erste Stelle gesetzt worden (linkes Textfeld unter der Fotografie des Werks). Die ergänzenden, teils korrigierenden Angaben der Bearbeiter_innen zu Material und Maßen wurden in zwei neu geschaffene Felder eingefügt (»ergänzende Angaben zu ...«).

Entgegen der Konvention, Vorder- und Rückseiten der Aquarelle und Linolschnitte fotografisch zu dokumentieren, wurden hier nur die Vorderseiten aufgenommen, da nur in einem einzigen Fall die Rückseite eine Beschriftung aufwies. Die Benennung der Aquarelle ‚ohne Titel‘ ist keine künstlerische Entscheidung Berkes gewesen, sondern aus pragmatischen Gründen für die Systematisierung der Arbeiten im Werkverzeichnis vorgenommen worden.

Die Aquarelle sind durchgängig unsigniert, allerdings gibt es formalästhetische Aspekte, die eine Aufnahme in das Werkverzeichnis sinnfällig machen. Zunächst ist die Entscheidung Berkes, die Bilder auf Passepartoutkartons oder -blätter zu

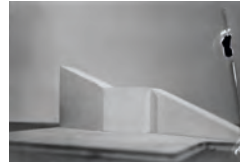


Abb. 14
Wvz-Nr. 1029
Begehbare Plastik für Raum 8
oben: Kunstakademie
Düsseldorf
unten: Maquette
1979



Abb. 15
Wvz-Nr. 1271
Treppentor
oben: ausgeführt in Kempen
unten: Maquette
1994 / 2002

SICHTEN, ORDNEN, ERFASSEN

montieren, zu rahmen und auszustellen, ein deutlicher Hinweis auf ihren Status als eigenständige Arbeiten. Die Aquarelle beziehen sich darüber hinaus auf plastische Werke, sind teils im Vorlauf, teil im Nachgang der plastischen Werke entstanden und als ‚Variation eines Themas‘ im Medium des Aquarells zu verstehen. Sie sind daher weniger als Skizzen, denn als eigenständige Bearbeitung eines Themas/Motivs einzuschätzen.

Sofern ein Blatt mit einem eindeutig als Titel erkennbaren handschriftlichen Zusatz von Sybille Berke versehen ist, wurde dieser als Werkbetitelung übernommen.

Andere Notizen und Angaben zur Ausführung des Aquarells (z.B. zu Perspektive oder Farbigkeit) sind nicht als Titel zu missdeuten, sondern weisen darauf hin, dass es sich in diesen Fällen um aquarellierte Zeichnungen handelt, die Berke zuerst mit Bleistift (meist unterwegs) angefertigt hat und dann im Anschluss im Atelier mit Aquarellfarbe koloriert hat. Daher sind die Angaben zu Farbigkeit als eine Art Erinnerungsstütze des Eindrucks vor Ort zu verstehen. Auch hier war Jan Kolatas genaue Kenntnis des künstlerischen Vorgehens Sybille Berkes von großem Vorteil, da er nicht nur die Handschrift der Künstlerin zu entziffern vermochte, sondern auch über das Wissen verfügt, in welchem Kontext die Arbeiten auf Papier entstanden sind.

Archiv

Im Nachlass der Künstlerin befinden sich über die künstlerischen Werke hinaus zudem Skizzenbücher, die im Archivbereich des Werkverzeichnis in animierter Form einsehbar sind. Sie sind nicht Bestandteil des künstlerischen Œuvres im engeren Sinne, jedoch besitzen sie einen Aussagewert hinsichtlich der Entstehungsprozesse einiger Werke sowie der künstlerischen Vorgehensweise Berkes.

Im digitalen Archivbereich befinden sich außerdem die digitalisierten Ausstellungskataloge, sofern ein Textbeitrag enthalten ist, sowie Berkes Biografie, eine Bibliografie und filmische Dokumentationen. Darüber hinaus sind Tagebücher,



Wvz-Nr. 1569
ohne Titel
Linolsch



Wvz-Nr. 1604
ohne Titel
Linolschnitt



Wvz-Nr. 1356
Almosen



Wvz-Nr. 1358
ohne Titel (vermauert Fenster)

Werkfragmente und Arbeitsmittel in Berkes ehemaligem Atelier archiviert worden, die jedoch nicht in den digitalen Archivbereich übernommen wurden, da sie keine Werkstatus bzw. einen privaten Status besitzen und keine weiteren Aufschluss über die Werke oder die künstlerische Vorgehensweise Berkes liefern.

Datenbank-Software für die Werkverwaltung

Filemaker (Mac/Windows)

Pro: Unabhängig vom Netz, ausgereifte Profi-lösung, Baukasten-System bietet ohne Programmierkenntnisse viele Möglichkeiten

Contra: Lizenz teuer

Ninox (Mac/Windows über Browser); Low-code / No-code Plattform;

Beispielanwendung von Jochen Saueracker, mail@jochensaueracker.de

Pro: Für Mac unabhängig vom Netz, Lizenz sehr günstig, auch als Serverversion, engagierte Pflege durch die Programmentwickler

Contra: Für Windows nur über Browser nutzbar

artreporter (Mac/Windows), Uwe Klasing, www.artreporter.de

Pro: Unabhängig vom Netz; Clientserver möglich; hohe Flexibilität, sehr schnell

Contra: Windows ungern



Archivbereich der Datenbank

oben: Die Skizzenbücher sind komplett erfasst und können durchgeblättert werden

unten: Ausstellungskataloge (mit durchsuchbarem Text)

Dank

Das Erstellen des Werkverzeichnisses ist ein langwieriger Prozess, in den die Unterstützung und das Fachwissen diverser Personen eingegangen ist. Die Herausgeber_innen möchten sich bedanken bei Prof. Dr. Martina Dobbe (Kunstakademie Düsseldorf), Prof. Dr. Robert Fleck (Kunstakademie Düsseldorf), Dr. Renate Goldmann (Van Ham Art Estate), Kay Heymer (Museum Kunstpalast, Düsseldorf), Prof. em. Dr. Richard Hoppe-Sailer (Ruhr-Universität Bochum), Dr. Dorcas Müller (ZKM | Labor für antiquierte Videosysteme), Jutta Niggemann (Dipl.-Restauratorin, TU Dortmund), Dr. Stephan von Wiese (ehem. Kunstmuseum Düsseldorf)

Mitgearbeitet haben:

Bianca Quasebarth
Paulina Seyfried
Constanze Thieleke
Ulvis Müller (Erfassung)
Lukas Hoehler (Fotografie)
Uwe Dressler (Bildbearbeitung)

„Zwei Jahre hat es gebraucht, um das bildhauerische und zeichnerische Werk Sybille Berkes materiell und digital zu erfassen... Insbesondere Fragen der Kategorisierung ließen die Komplexität und die Dauer des Projekts enorm anwachsen.“









Karoline Hoell
Kulturbetriebe Duisburg

Die kommunale Sicht



Die Stadt Duisburg hat in den 70er Jahren in allen Bezirken ehemalige Schulgebäude zu Kultur- und Freizeitzentren umgewidmet und dort neben Räumen für gemeinnützige Vereine auch insgesamt fast 40 Ateliers eingerichtet, die mietfrei Duisburger bildenden Künstler-innen und Künstlern zur Verfügung gestellt wurden und werden.

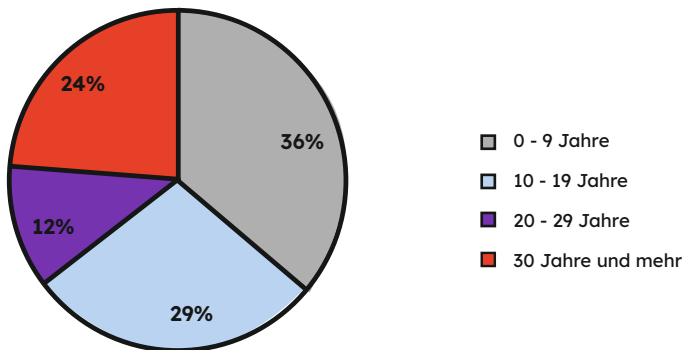
Das ursprüngliche Konzept, eine Art „Anschubunterstützung“ zu gewähren und diese Ateliers nur zeitlich begrenzt (3 Jahre mit einmaliger Verlängerung um 2 Jahre) wurde von Anfang an nicht konsequent umgesetzt, so dass einigen Künstlerinnen und Künstlern sehr viel länger die kommunalen Ateliers zur Verfügung gestellt wurden. Dies lässt sich anhand der Grafik 1 erkennen.

Wir haben in Duisburg also sehr viele kommunale Ateliers, die teilweise schon sehr lange genutzt werden und gleichzeitig ist auf Grund der Altersstruktur absehbar, dass die verbleibende Zeitspanne der Nutzung endlich sein wird. Nicht alle Kunstschaffenden haben Erben, die den Nachlass aufnehmen wollen oder können. Ohne entsprechende Vorkehrungen würde in einigen Fällen die vollständige Vernichtung des künstlerischen Schaffens drohen. Das ist – insbesondere nach jahrzehntelanger Förderung der Künstler*innen – keine realistische Option und es ist erst recht nicht nachhaltig. Die Altersstruktur der Nutzer der städtischen Ateliers ist natürlich nicht deckungs-

gleich mit der Altersstruktur der Duisburger bildenden Künstler*innen, über die keine belastbaren Zahlen vorliegt. Die Frage, was aus dem künstlerischen Schaffen bleibt, stellt sich aber auch hier. Entsprechend (aber nicht ganz deckungsgleich) ist die Altersstruktur.

Die bildenden Künstler*innen sind wichtiger Teil der Stadtgesellschaft und der Stadtkultur. Neben den regelmäßigen Ausstellungen an unterschiedlichen Orten, sind die Wochenenden des offenen Ateliers sowie die Beiträge zu den jährlich durchgeführten „Duisburger Akzenten“ integraler Bestandteil des kulturellen Lebens in Duisburg. Insofern haben nicht nur wir mit dem Kulturbüro, sondern auch das Stadtarchiv ein Interesse daran, dass davon etwas für die Nachwelt erhalten bleibt. Aus archivischer Sicht besteht das Überlieferungsziel darin, die lokale Lebenswelt möglichst umfassend abzubilden. Die Kunstproduktion und das künstlerische Netzwerk gehören selbstverständlich dazu. Mit der Aufnahme von Nachlässen und der Frage, an welcher Stelle durch wen

Ateliernutzung in Jahren



Grafik 1: Nutzungsdauer der Duisburger kommunalen Ateliers

ein Nachlass am besten aufgenommen wird, beschäftigt sich ein Stadtarchiv ohnehin. Dort hat man auch Erfahrung damit, wie eine Reduktion der Nachlassmasse auf ein händelbares Maß erfolgen kann. Tatsächlich erscheint die Entwicklung eines Konzeptes zur Begrenzung der Menge zukünftig als größte Herausforderung.

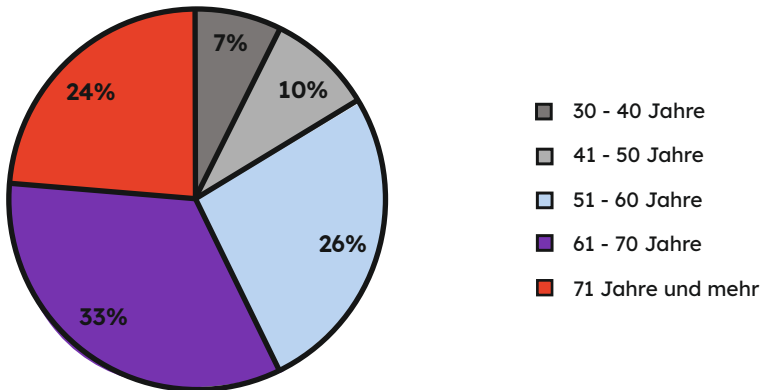
Bisher war allerdings die Frage, ob die Stadt Duisburg einen Künstler*innen-Nachlass aufnehmen könnte, vor allem theoretischer Natur. Das hat unterschiedliche Gründe. Bei einigen und sicher nicht ganz wenigen Künstler*innen wurde das Werk bislang irgendwie von den Nachfahren weiter verwahrt und gepflegt; im Laufe der Zeit werden solche oft improvisierten Konstruktionen zur Sicherung des kulturellen Erbes in vielen Fällen fragil. In anderen Fällen ist es gelungen, eine institutionelle Form der Nachlasssicherung zu gewährleisten. So haben wir mit DUart ein sehr gutes und wichtiges Beispiel von privatem Engagement in Duisburg. Trotzdem und weil die Problematik in den kommenden Jahren quantitativ drängender werden wird, haben wir uns schon Gedanken gemacht; wir haben allerdings noch kein ausgereiftes Konzept, sondern vorerst nur folgende Überlegungen, von denen wir hoffen, dass wir sie nach den Diskussionen dieser Tagung weiter konkretisieren können:

Zunächst einmal geht es darum, eine Definition für „Duisburger Künstler*innen“ zu finden (z.B. lebt oder arbeitet in Duisburg, hat eine Ausbildung und/oder Ausstellungen, ist Mitglied der IG). Damit diese Entscheidung transparent wäre, könnte das seit kurzem eingerichtete Gremium „Kunstkommission“ mit der Entscheidung eine/n Künstler*in aufzunehmen befasst werden, dem neben Vertreterinnen und Vertretern der Duisburger Künstlerschaft sowie der Politik, der Duisburger Museen und des Kunstvereins angehören. Ich gehe davon aus, dass die Künstlerinnen und Künstler, denen ein städtisches Atelier überlassen wurde, sicher in den Kreis der in Frage kommenden gehören, da wir vor der Vergabe ein Bewerbungsverfahren unter Einbeziehung der IG (Interessensgemeinschaft Duisburg Künstler*innen sowie des Lehmbruck Museums durchlaufen haben. Natürlich kann und wird ein Konzept zur Sicherung der Duisburger Künstlernachlässe nie alle Künstler*innen erfassen, die in welcher Form auch

immer irgendwie mit der Stadt assoziiert waren; es wird immer Zweifelsfälle und Grauzonen geben. Hierfür gibt es in der Archivwissenschaft das Konzept der Überlieferungsbildung im Verbund, und die Stadt wird immer das Ziel haben, auch Künstlernachlässe, für die sich selbst nicht primär zuständig sieht, an geeignete Archive und Sammlungen zu vermitteln. Zur Überlieferungsbildung im Verbund gehört übrigens auch, dass bei prominenteren Künstler*innen ggf. auch sehr renommierte und potente archivische Einrichtungen bei der Nachlassakquise und -erschließung Interessen der Stadt Duisburg berücksichtigen – nicht so sehr, indem sie Nachlässe der Stadt überlassen, aber z. B. indem sie auch jene Nachlassteile bewahren, die vielleicht künstlerisch nachrangig, aus städtischer Sicht aber wichtig sind.

Für die Archivierungsstrategie muss nicht nur geklärt werden, wer als Duisburger Künstler gelten kann, sondern auch, was ein künstlerischer Nachlass ist. Klassische Archive, z. B. unser Stadtarchiv, haben davon ein sehr klar umrissenes Bild, das geprägt ist von Mappen und Ordnern, von Schrift, Papier und Standardformaten. Künstlerische Nachlässe sind anders. Natürlich können auch in ihnen erhebliche Mengen an Schriftgut enthalten sein, z. B. Korrespondenzen zu Ausstellungen oder mit andern Künstlern oder Recherchen im Kontext des künstlerischen Schaffensprozesses. Der Kern des künstlerischen Nachlasses besteht allerdings im Werk der Künstler. Und hier ergeben sich gegenüber dem Nachlass z. B. einer Politikerin oder Schriftstellerin charakteristische Besonderheiten vor allem hinsichtlich der Materialität und der Formate. Diese Besonderheiten haben konkrete Auswirkungen auf die Bestandserhaltung, z. B. auf die Lagerung, Fragen der Restaurierung und der Notfallvorsorge. Denken Sie z. B. an große Installationen, evtl. unter Einbeziehung von Multimedia-Elementen. Denken Sie nicht zuletzt an die Digitalkunst, die zusätzliche Herausforderungen birgt, weil neben der kürzeren Lebenszeit der Trägermaterialien auch die Lesbarkeit dauerhaft gegeben sein muss und die Geräte zum Abspielen vorhanden sein und in Funktion gehalten werden müssen. Die klassischen Archive sind für den Umgang mit komplexen, fragilen oder technischen Kunstwerken kaum gerüstet; und auch im Kreis der Museen sind die Voraussetzungen

Alter der Künstler



Grafik 2: Altersstruktur der Duisburger Künstlerinnen und Künstler

dafür nur bei wenigen, meist größeren Häusern vorhanden. Deshalb muss geklärt werden, welche Begrenzungen ggf. bei der Archivierung von Duisburger Künstlernachlässen zu berücksichtigen sind. Immerhin besteht die Hoffnung, dass die Grenzen nicht ganz so eng gezogen werden müssen, weil ja in Duisburg vielfältige archivische und museale Kompetenzen und Expertisen verfügbar sind und schon jetzt in unterschiedlichen Konstellationen (z. B. im Notfallverbund der Duisburger Kultureinrichtungen) zusammenwirken.

Damit überhaupt ein Künstler*innennachlass städtisch archiviert werden kann, muss er zuvor in das Eigentum der Stadt übergeben werden. Dazu muss derjenige, der der Stadt den Nachlass „vermacht“, auch tatsächlich Eigentümer und im Besitz der Kunstwerke sein. Dass ist nicht selbstverständlich: So kam die Witwe eines bekannten Duisburger Künstlers auf die Stadt mit der Bitte zu, sich um die Kunstwerke ihre verstorbenen Mannes zu kümmern, nur war sie gar nicht Erbin, sondern seine Tochter.

Wichtig ist auch, dass der Stadt bei Übergabe des Nachlasses keine Auflagen gemacht werden. Auch hier ein Beispiel: überlassene Bilder sollten an einem bestimmten Ort (der zudem nicht im Verfügungsbereich der Stadt war) gezeigt werden.

Ein weiteres Beispiel: Neben Kunstwerken sollte der Stadt ein Haus vererbt werden mit der Auflage, dieses dauerhaft Künstlerinnen und Künstlern als Residenz zur Verfügung zu stellen. Das hätte für die Stadt erhebliche Folgekosten und Organisationsaufwand, hier müsste dem/der Künstler*in schon im Vorfeld klar gemacht werden, dass die Stadt das Erbe nicht antreten würde.

Ein sensibler Punkt ist die Frage des Verfügungsrechts. Kann die Stadt nach der Übernahme den Nachlass noch einmal archivisch bewerten und Teile vernichten? Bei der Übernahme von Nachlässen im Stadtarchiv wird eine solche Klausel oft mit in die Verträge mit aufgenommen – in einigen Fällen bewusst aber auch nicht. Eine abgemilderte Lösung könnte darin bestehen, dass

im Fall der Aufgabe des Archivs oder des Trennens von Kunstwerken den Erben (so vorhanden) die Möglichkeit eingeräumt würde, die Kunstwerke zurück zu nehmen.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt würde ich weder eine Dauerleihgabe noch Ankäufe vorsehen, allerdings auch nicht, dass Künstler oder Künstlerinnen die Archivierung „einkaufen“ können oder sich an den Aufwendungen beteiligen müssen.

Neben Fragen des Eigentums- und Verfügungsrecht sind bei der Archivierung von Künstler-nachlässen (und gerade hier!) auch Fragen des Urheber- und Nutzungsrechts zu klären. Für uns ist es wichtig, nach Aufbau eines Nachlassarchives mit den Objekten auch „arbeiten“ zu können. Die Kunstwerke sollen also nicht allein archiviert und aufbewahrt werden, sondern auch zu sehen sein.

Auch hierfür sind die beiden Duisburger privaten Initiativen, die wir morgen vorgestellt bekommen, sehr gute Beispiele. Damit Ausstellungen und ggf. auch Publikationen möglich sind, muss die Stadt als Verwahrerin eines Künstler*innennachlasses auch die Rechte zur Nutzung der Kunstwerke haben; das ist eine sehr komplexe Thematik, die mit den eigentumsrechtlichen Klärungen keinesfalls automatisch miterledigt ist. Allen Beteiligten (vor allem den Nachlassgebern) allerdings muss bewusst sein, dass aus der Archivierung nicht automatisch auch eine Verpflichtung (und sei es nur eine moralische Verpflichtung) zur Präsentation der Werke in Ausstellungen resultiert; hier gibt es bei Akteuren des Kunstbetriebs oftmals Erwartungen, die zu hoch sind und nicht bzw. oft nur teilweise und nach längerer Zeit und bei günstiger Gelegenheit erfüllt werden können.

Soweit der Stand der Überlegungen. Ich erhoffe mir aus den beiden Tagen des Symposiums weitere Erkenntnisse und bin optimistisch, dass wir die Idee eines kommunalen Duisburger Nachlassarchives noch in meiner aktiven Zeit, also sehr bald, umgesetzt bekommen. Dieser Optimismus beruht auf den sehr guten Rahmenbedingungen in Duisburg (Archivstandort, gute Vernetzung, gute Zusammenarbeit mit dem Immobilienmanagement für eine adäquate Unterbringung), so dass die finanziellen Belastungen überschaubar bleiben werden. Organisatorisch würde das Nach-

lassarchiv konsequenterweise ans Kulturbüro angebunden, da hier auch die Betreuung der Ateliers, der Freien Szene sowie die Kunstkommission angesiedelt sind.

„Mit der Aufnahme von Nachlässen... beschäftigt sich ein Stadtarchiv ohnehin. Dort hat man Erfahrung damit, wie eine Reduktion der Nachlassmasse auf ein händelbares Maß erfolgen kann. Tatsächlich erscheint die Entwicklung eines Konzeptes zur Begrenzung der Menge zukünftig als größte Herausforderung.“







Handwritten notes in a notebook, including words like 'Wednesday', 'Monday', and 'Tuesday'.



Renate Goldmann

VAN HAM Art Estate Köln

**Die Einbindung des
Kunsthandels in der
Nachlassverwaltung**



Von der Atelierware zum Exportschlager

Die Kunst sucht und definiert sich durch ihre Anerkennung und somit ihren Absatzmarkt. Künstler:innen, ob zu Lebzeiten und nach ihrem Tod, haben stets auch ihre Abnehmer:innen bewusst oder unbewusst im Blick. Prominente Beispiele für eine produktive Wirkungsgeschichte sind Albrecht Dürer, Peter Paul Rubens oder Andy Warhol.

Seit der Frühneuzeit sind – nicht zuletzt durch die Reproduzierbarkeit von Kunst – viele Modelle entwickelt worden, um Werke gewinnbringend und grenzübergreifend in Sammlungen und Publikationen zu platzieren. Die Moderne hat entscheidend zur Etablierung von Kunsthandlungen, Galerien, Auktionshäusern und Kunstmessen als professionellen Treffpunkt für Gesellschaft, Institutionen und Wissenschaft beigetragen. Nachlässe und Vermächtnisse spielen hier aus verschiedenen Gründen eine bedeutende Rolle. Die posthume Kunstbetrachtung kann objektivierend und zugleich richtungweisend sein, denn die Inhaber:innen eines künstlerischen Erbes ist sowohl für den Besitz als auch dessen Deutungshoheit verantwortlich. Nicht zuletzt hat auch der energetische Kunsthandel oftmals für Wiederentdeckungen von in Vergessenheit geratenen Künstler:innen gesorgt.

Gegenwärtig findet eine aktive Betreuung von Vor- und Nachlässen neben Stiftungen, Privatmuseen, öffentlichen Archiven und Institutionen oder ehrenamtlichen Initiativen vorrangig durch Galerien statt, die mit den Erben kooperieren. Beispiele für deutsche und europäische Galerien sind Sprüth Magers, Capitain Petzel, Mehdi Choukri, Esther Schipper und Thaddäus Ropac. Letztere verwaltet den Estate von Joseph Beuys, der einst den Warenwert der Kunst diskutierte. In der Regel betreuen diese Galerien ihrer Größe und Personalkapazität entsprechend bis zu zehn Nachlässe. Anders die internationalen Galerien wie Hauser & Wirth, David Zwirner und Gagosian, die in der Regel bis zu dreißig Estates repräsentieren. Hauser & Wirth hat darüber hinaus in New York ein eigenes wissenschaftliches Forschungsinstitut gegründet, das Institute for Archival Projects. Von New York nach Nordrhein-Westfalen ist es dann manchmal nur ein Katzensprung, bedenkt man beispielsweise die Einrichtungen und Verbindungen bezüglich Hans Arp oder Sigmar Polke.

Die vernetzte Kunstszene, die heute durch die globale Digitalisierung determiniert ist, beeinflusst auch die Biografien von Künstler:innen. Durch fremdbestimmte Ereignisse wie Krieg, Vertreibung und Emigration als auch durch die eigene Wahl von Wohnsitz, Akademie, Galerie- und Institutionszugehörigkeit, verändert sich der

Lebensmittelpunkt. Dadurch löst sich oft eine eindeutige regionale Zuordnung auf und greifen entsprechend übergeordnete Kategorien. Möglichst schon zu Lebzeiten sollte geklärt werden, welche lokalen, nationalen und internationalen Bezugsgrößen aufgemacht werden sollen. Die Aufbewahrung und das Ansehen eines Nachlasses bedürfen dann eines adäquaten Managements, um den vielen parallelen Ansprüchen gerecht zu werden.

Das Modell VAN HAM Art Estate

In Deutschland bietet das Kölner Auktionshaus VAN HAM mit der 2011 gegründeten Abteilung VAN HAM Art Estate ein bislang einmaliges Best-Practice-Beispiel für Vor- und Nachlässe von Künstler:innen an. Ziel ist es, das künstlerische Werk sowohl im institutionellen Diskurs wie im deutschen und internationalen Kunstmarkt nachhaltig zu präsentieren, um es lebendig zu halten.

Carola Eisenbeis (1926–2016), geb. van Ham, hat als Gründerin des Auktionshauses VAN HAM im Jahr 1959 immer schon ein fundiertes Interesse an wissenschaftlichen Publikationen gezeigt. Entsprechend entstand im Jahr 1991 eine Dokumentation zu Fritz Klimsch. Als ihr Sohn Markus Eisenbeis (*1968) das Auktionshaus übernahm und in die Modernisierung führte, hat er diese Tradition fortgesetzt. Durch die Übernahme des Karl Hofer Archivs und die Herausgabe des Werkverzeichnisses zu Karl Hofer im Jahr 2007 unter VAN HAM Art Publications kam es schließlich 2011 zur Annahme des ersten Nachlasses von der Fotografin und Becher-Schülerin Tata Ronkholz.

Heute verwaltet VAN HAM Art Estate zahlreiche Vor- und Nachlässe von Künstler:innen der Moderne und Nachkriegsmoderne, die durch ihr Leben und Werk auch eng mit Nordrhein-Westfalen verbunden sind: Bernd Berner (1930–2002), Karl Fred Dahmen (1917–1981), Friedrich Gräsel (1927–2013), Karl Hofer (1878–1955), Alfonso Hüppi (*1935), Jean Leppien (1910–1991), Johannes Molzahn (1892–1965), Tata Ronkholz (1940–1997), Bernard Schultze (1915–2005), Ursula Schultze-Bluhm (1921–1999) und Sarah Schumann (1933–2019). Kooperationen bestehen eben-



Ausstellungsansicht Alfonso Hüppi bei VAN HAM (2021)

falls mit den Künstlern Wolfgang E. Biedermann (1940–2008) und Detlev Foth (*1959).

Ein Beispiel für die Verschränkung von regionalen und internationalen Bezügen ist etwa der im nordrhein-westfälischen Stolberg geborene Maler und Objektkünstler Karl Fred Dahmen, der seinen zweiten Lebensabschnitt aufgrund seiner Professur an der Akademie der Künste in München im Chiemgau in Bayern verbracht hat. Darüber hinaus hat er als einer der Protagonisten des Informel den deutsch-französischen Dialog in der Nachkriegszeit gefördert. Insofern ist der documenta-Teilnehmer einerseits dem Land Nordrhein-Westfalen verbunden, was seine Retrospektive in Duisburg und Düren 2017 unterstrichen hat, und andererseits in internationalen Sammlungen und Gruppenausstellungen präsent. Der Vertrieb seiner Werke über Auktionen, Galerien und Private Sales hat maßgeblich seine Bekanntheit gefördert und ihn nicht in Vergessenheit geraten lassen.

Management und Vermarktung

Die Kernpunkte beim Management eines Künstlernachlasses durch VAN HAM Art Estate umfassen Analyse, Konzeption, Inventarisierung, Digitalisierung, konservatorische Betreuung der Werke, Art Handling, Lagerung, Internetpräsenz, Kontextualisierung, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Vermarktung und Marktpflege sowie Werksicherung durch ein wissenschaftliches Komitee. In all diesen Punkten berät VAN HAM Art Estate Künstler:innen, Familien, Erb:innen und Verwalter:innen. Im Fall einer kommissarischen Übernahme werden die Leistungen in enger Absprache erbracht. Voraussetzungen für das Nachlassmanagement sind ein fachspezifisches Team an Mitarbeiter:innen und eine gut funktionierende Logistik mit einem entsprechend ausgestattetem Kunstdepot.

Bei der Inventarisierung unterscheidet VAN HAM Art Estate zwischen der dokumentarischen und fotografischen Erfassung. Kunsthistoriker:innen, Restaurator:innen und Fotograf:innen arbeiten die Bestände dergestalt auf, dass die Metadaten der Kunstwerke für alle späteren Zwecke verwendbar



VAN HAM Art Estate Showroom

sind. Ob für die Bewertung, die Datenbank, den Handel, als Leihgabe für Ausstellungszwecke, ein Werkverzeichnis oder die Medienpräsenz müssen die Abbildungen und Angaben kompatibel sein. Im Fokus der digitalen Archivierung stehen die künstlerischen Vorgaben, die aus den jeweils gewählten Materialien und Techniken erwachsen. Die fachgerechte Lagerung von Gemälden, Skulpturen und Papierarbeiten findet in einem 4.000 m² großen Schaulager mit Grafikdepot statt. Dieses garantiert eine übersichtliche Aufbewahrung und bietet eine direkte Zugriffsmöglichkeit für die Bearbeitung und Präsentation im Showroom.

Nach Festlegung eines unveräußerlichen Kernbestandes ist die erklärte Zielsetzung, durch Vermarktung von Werken sowohl eine Finanzierung des Nachlassmanagements als auch Erträge für die Nachlassgeber:innen zu generieren, um schließlich die künstlerische Position im internationalen Kunsthandel zu stärken.

Die für den Vertrieb bestimmten Werke werden auf unterschiedlichste Art und Weise der Öffentlichkeit angeboten, etwa in Präsenz- und Onlineauktionen sowie Selling Exhibitions im

hauseigenen Online-Art Store. Weiterhin finden Kooperationen mit Galerien und dem Kunsthandel statt. Die Zusammenarbeit mit Expert:innen des Marktes ist hier durchaus gewünscht, da diese Kontexte herstellen und den Zugang zu Kunstmesen pflegen, um öffentliche Bekanntheit zu generieren. Darüber hinaus finden auch direkte Private Sales seitens VAN HAM Art Estates statt, die auf individuelle Bedürfnisse eingehen können.

Die Kontextualisierung der künstlerischen Position erfolgt durch Sichtbarmachung, Publikationen und mediale Präsenz. Mittels Leihgaben können monografische und thematische Ausstellungen in Museen, Kunstvereinen und Kunsthallen unterstützt werden. Darüber hinaus verhilft der Diskurs bei der Neubewertung historischer Positionen.

Besonders wichtig kann in diesem Zusammenhang die Veröffentlichung eines Werkverzeichnisses in Buchform oder in einer Online-Version sein, um die Echtheit nachzuweisen und auch zu künftigen Generationen den Zugang zum Werk zu gewährleisten.



Karl Fred Dahmen im Atelier Stolberg 1957

und der Neubewertung eine finanzierbare Chance zu geben. Als Mitglied im Bundesverband der Künstlernachlässe (BKN) ist man sich der gemeinsamen Verantwortung bewusst, dieses Thema gewinnbringend für Nordrhein-Westfalen und Europa für das 21. Jahrhundert zu etablieren. (www.art-estate.org)

VAN HAM Art Estate richtet eine offizielle Webseite für die Künstler:innen, die für weiterführende Informationen und der künstlerischen Repräsentanz dient. Zusätzlich sind die Wikipedia-Einträge von Relevanz und werden entsprechend beobachtet. Das Instagram-Format VAN HAM Art Estate Tuesday informiert wöchentlich über aktuelle Ereignisse zur Estate-Arbeit, so dass eine Präsenz in den Social Media gegeben ist.

In Kooperationen mit Universitäten und Forschungseinrichtungen, wie der Forschungsstelle Informelle Kunst an der Universität zu Bonn, findet eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Nachlass statt. Nachwuchswissenschaftler erhalten die Möglichkeit, mit den Originalen vor Ort zu arbeiten.

Eine enge Zusammenarbeit findet auch mit den Archiven für die dokumentarischen und schriftlichen Nachlässe in Form von Briefen, Aufzeichnungen, Dokumenten und Fotografien statt. Hier sind das Deutsche Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (DKA / GNM), Archiv der Akademie der Künste in Berlin, Universitätsarchiv der Ruhr-Universität Bochum (RUB) sowie ausgewählte Stadtarchive zu nennen. Ziel von VAN HAM Art Estate ist es, den Künstlernachlass als Kulturwert zu erhalten

„Die posthume Kunstbetrachtung kann objektivierend und richtungsweisend sein, denn die Inhaber:innen eines künstlerischen Erbes ist sowohl für den Besitz als auch dessen Deutungshoheit verantwortlich.“









Daniel Schütz

**Rheinisches Archiv für
Künstlernachlässe**

**Künstlernachlässe als
Quellen zur Identitäts-
bildung des Landes NRW**



In diesem Jahr wurde unter medialem Echo der 75. Geburtstag unseres Lands Nordrhein-Westfalen gefeiert, das 1946 aus Teilen der alten preußischen Rheinprovinz und Westfalens entstand. Zur Veranschaulichung der eigenen Geschichte keimte bereits vor einiger Zeit schon der Wunsch, die identitätsstiftenden Gemeinsamkeiten des neu geformten Landes auf musealer aufzuzeigen. Hierfür bot sich der Bau von Peter Behrens am Düsseldorfer Rheinufer an, der durch seine eigene wechselvolle Nutzungsgeschichte so geeignet erschien wie kein anderer in NRW. Dort sollen, wie es im Gesetz zur Errichtung der Stiftung „Haus der Geschichte Nordrhein-Westfalen“ formuliert wurde, seine Vergangenheit, seine Entstehung und seine Entwicklung dargestellt und anschaulich gemacht werden.



Diskussionsrunde des Symposium „European Heritage“, Bundeskunsthalle Bonn 2016

Neben seinem wirtschaftlichen, sozialen und politischen Werdegang sind zweifellos auch die reiche Kulturgeschichte des noch jungen Landes und im Besonderen die Geschichte der bildenden Kunst geeignet, die Frage nach gemeinsamen Linien zu erforschen – zumal der bildenden Kunst doch eine gesellschaftsreflektierende Rolle zugeschrieben wird.

Betrachtet man die Zeit vor der Landesgründung bis zurück ins 19. Jahrhundert, so erscheint die Düsseldorfer Kunstakademie gewissermaßen als ein Schmelztiegel, der Schüler aus den verschiedensten Teilen der Preußischen Provinzen und darüber hinaus anzog, um sie nach ihrem Studium – soweit sie nicht in Düsseldorf ansässig wurden – wieder über die Landesteile verstreute. Nicht wenige hielten dennoch Kontakt nach Düsseldorf durch ihre Mitgliedschaft in den sich dort entwickelnden Kunstvereinen und Künstlergruppen, deren Aktionsradius lokal bis überregional ausgerichtet war, wie zum Beispiel die in den 1920/30er Jahren wirkende Gruppe „Das Junge Rheinland“, die im Laufe ihrer Geschichte über 400 Künstler vereinte. Als sichtbares Zeichen der länderübergreifenden Beziehungen ist der enge Kontext zur Kunstakademie ste-

hende „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ zu sehen, der 1829 in Düsseldorf gegründet seine Mitglieder mit Jahresgaben versorgte und nach dem Ersten Weltkrieg auch mit eigenen Ausstellungen aktiv wurde. Der Verein zählte 1920 über 14.000 Mitglieder! Es wurden Werke von Akademieschülern und Künstlern aus den eigenen Reihen angekauft, um sie unter den Mitgliedern zu verlosen oder öffentlichen Institutionen zu übergeben.

Es zeichnete sich durch die Aktivitäten des Kunstvereins ein Weg vor, der ab 1948 gemäß einem Programm zur Förderung von junger Kunst durch das Land Nordrhein-Westfalen seine entsprechende Fortführung fand. Die Entstehungsgeschichte der Sammlung „Kunst aus NRW“ hat Marcel Schumacher in seinen erst kürzlich erschienen Publikationen zum Sammlungsbestand von Kornelminster anschaulich dargelegt. Zu Recht weist Herr Schumacher darauf hin, dass der Sammlungsbestand nicht zu einer singulären Identität des Landes NRW führt, sondern zeitlich gestaffelte Momentaufnahmen aufzeigt, die die vielfältigen Einflüsse dokumentieren, denen die Künstler ausgesetzt sind. War die Nähe des Rheinlandes zu Paris über Jahrzehnte ausschlaggebend, so kommt es seit



Dauereintrittskarte von Walter Ophey für die Ausstellung „GeSoLei“, 1926. Nachlass Walter Ophey, RAK

den 1960er Jahren zunehmend zu einem internationalen Austausch über Europa hinaus bis hin zu den USA, der maßgeblich durch die rasch anwachsende Galerienszene und den in Köln 1967 gegründeten Kunstmarkt gefördert wurde.

Eine Erforschung dieses komplexen Sachverhaltes alleine auf einen werkimmanenten Vergleich zu beschränken, der sich beispielsweise anhand der hier in Kornelimünster beheimateten Sammlung „Kunst aus NRW“ durchführen ließe, würde allerdings viele Quellen unbeachtet lassen. Ein unerlässliches Instrument bei der Beantwortung dieser und vieler anderer Fragen, die wir an unsere Kunst- und Kulturgeschichte stellen, ist daher die Arbeit mit den dokumentarischen, d.h. schriftlichen, gedruckten und fotografischen Zeugnissen.

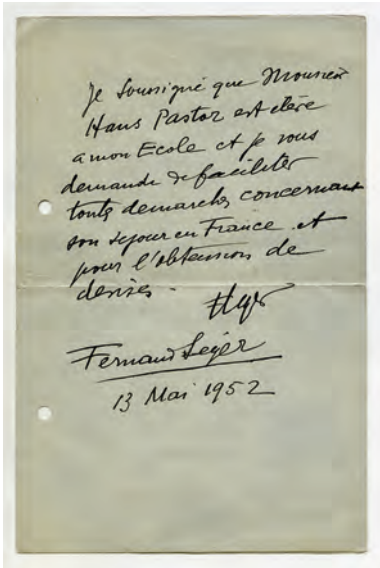
Die Grundlage dafür sind im Bereich unserer Zielgruppe die Vor- und Nachlässe von Künstlern, Graphikern, Fotografen und Architekten wie von Kunsthistorikern und Kunstsammlern. Hier entfaltet sich ein breites Spektrum an Forschungsmaterial, das die Beantwortung vielfältiger Fragestellungen zulässt. Sind diese Unterlagen jedoch verloren oder nicht mehr zugänglich, er-

geben sich schmerzliche Lücken, die im Nachhinein kaum mehr zu schließen sind.

Da es in Nordrhein-Westfalen bis dahin keine vergleichbare Institution zur Bewahrung dieser wichtigen dokumentarischen Forschungsunterlagen gab, wurde 2007 in Bonn die Stiftung „Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe“ gegründet. Als Institut, das in der Region selbst verortet ist, sichert und ermöglicht es durch sein fokussiertes Wirken auf unsere eigene dichte Kulturlandschaft landesspezifische Forschungsprojekte.

Ein Beispiel: Als Archiv mit den zahlenmäßig meisten und inhaltreichsten Nachlässen von Mitgliedern der Düsseldorfer Künstlergruppe „Das Junge Rheinland“, trug das RAK 2019 wesentlich dazu bei, dass ein Forscherkreis um eine Düsseldorfer Hochschulprofessorin neue Forschungsaspekte der Gruppe zu seinem 100jährigem Jubiläum erarbeiten und im Katalog zur großen Ausstellung im Museum Kunstpalast wie in unserer archiveigenen Publikationsreihe „annoRAK“ veröffentlichen konnte.

Eine mögliche kulturraumspezifische Fragestellung wäre die im Abstrakt von mir formu-



Bescheinigung von Fernand Léger über das Studium von Hanns Pastor, 1952. Nachlass Hanns Pastor, RAK

lierte, ob sich über Werk und dokumentarische Nachlässe von Künstlern Erkenntnisse zu regionalen Identitäten gewinnen lassen, welche im Ergebnis beispielsweise die Vermittlungsarbeit des Hauses der Geschichte Nordrhein-Westfalens bereichern und vertiefen könnten. Die Bestände des RAK, die über 140 Vor- und Nachlässe von Künstlern mit rheinischem bzw. nordrhein-westfälischem Bezug von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart verwahren, böten ausreichend Forschungsmaterial für derartige Untersuchungen.

Es sind natürlich in erster Linie die Künstler selbst, die von einer Nachlassinstitution wie dem RAK profitieren. Denn, die Anzahl Derjenigen, die auch über ihren Tod hinaus unvergessen bleiben, ist ziemlich gering. Der Gang in die Vergessenheit, der den meisten Künstlern bevorsteht, bedeutet jedoch nicht, dass ihre Kunst keine Qualität besitzt oder gar bedeutungslos wäre. Ihre Bedeutung hat sich allerdings dahingehend verschoben, dass der Blickwinkel auf sie von nachfolgenden Generationen von Natur aus ein Veränderter ist, da sie die Werke nur noch außerhalb des Zeitgeschehens und des künstlerischen Kontextes ihrer Ent-

stehung wahrnehmen können und deren einstige Aktualität sich mit zunehmendem Abstand im Nebel der Geschichte verliert. Dennoch sind viele dieser Künstler, deren Werk einst ein gesellschaftliches Interesse hervorgerufen hat, deren Wirken ein Spiegel ihrer Zeit war, oder die ein starkes Sensorium für gesellschaftliche Entwicklungen besaßen, weiterhin wichtig zur Erforschung ihrer Epoche und unserer kulturhistorischen Wurzeln.

Die Geschichte lebt vom Vergessen und Wiederentdecken, von Wellenbewegungen, in denen nachfolgende Bewegungen ihre Vorgänger überwinden, um zu Neuem zu gelangen. Dieser Prozess ist allen hinlänglich bekannt und vollkommen natürlich. Für die Forschung ist die Zeit der unmittelbaren Überwindung des Vorangegangenen jedoch äußerst brisant. Denn bekanntlich wird Überwundenes zunächst einmal gering geschätzt, verlacht und gerät in Vergessenheit, bevor es möglicherweise wiederentdeckt wird oder erneut in das Blickfeld der Forschung gerät. So ist die Zeit des Vergessens und der Geringschätzung auch die Zeit der Entsorgung und des Verlusts von wertvollem Quellenmaterial.

Die Kunst selbst, wenn diese zu Lebzeiten beachtet, verkauft und gesammelt wurde, in öffentliche Institutionen Eingang fand oder im Handel zirkuliert, geht in der Regel nie vollkommen unter. Auch beim Erbgang – soweit Nachkommen vorhanden sind – ist die Wertschätzung dem Werk gegenüber meist soweit ausgeprägt, dass es selten zum „worst case“ kommt.

Die dokumentarischen Unterlagen hingegen, die in Ordnern, Schubladen, Kisten und Kästchen, mitunter verstreut im ganzen Haushalt oder unbeachtet im Atelier liegen, sind in hohem Maße von der Vernichtung bedroht. Muss das Haus, die Wohnung oder das Atelier geräumt werden, bleibt oft nur wenig Zeit, sich den einzelnen Schriftstücken, Dokumenten, Zeitungsausschnitten oder Fotos zu widmen. Landen diese erst in der Papiertonne, sind sie unwiederbringlich verloren.

Viele Künstler und Nachlasshalter sind sich der Bedeutung ihrer Unterlagen bewusst und hüten diese wie ihren Augapfel. Kommen sie zu Lebzeiten noch in Kontakt mit einer entsprechenden Archivinstitution und sind sie willens loszulassen



Das Junge Rheinland, Heft 4, 1922.
Nachlass Walter Gerber, RAK

– ein mitunter schwieriger Akt, wofür ich aus menschlicher Perspektive größtes Verständnis habe – können die Unterlagen entsprechend gesichert, für die Zukunft bewahrt und zugänglich gemacht werden.

Werden die Unterlagen weiter vererbt, liegt es an der nächsten Generation sich der Wertigkeit der Dokumente im Klaren zu sein. Wie bei einer Realteilung verteilen sich auch Schriftunterlagen nicht selten innerhalb der Familie, so dass manche Nachlässe auf unser Betreiben hin erst wieder mühsam zusammengetragen werden müssen. Das ist keine leichte Aufgabe, da der Antrieb der einzelnen Teilnachlasshalter die Unterlagen im eigenen Haushalt zusammenzusuchen, äußerst unterschiedlich ausgeprägt ist.

Das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe als bewahrende Institution mit wachem Blick auf unsere Kunstszene in NRW wird fortwährend mit Verlusten konfrontiert, die unserer an hervorragenden Künstlern zahlenmäßig reichen Kulturregion täglich widerfahren. Es ist allerdings unmöglich und auch nicht gewollt, jeden Nachlass, der sich anbietet ins Archiv aufzunehmen.

Das Nachlassmaterial muss den Anforderungen der eigenen Sammlungskonzeption entsprechen was die Qualität und Herkunft der Unterlagen betrifft. Die Mehrzahl der Nachlässe werden daher vom RAK aktiv eingeworben. Zudem sind wissenschaftliche Erschließung, säurefreie Verpackung, konservatorisch einwandfreie Lagerung und Zugänglichkeit der Nachlassunterlagen für die Forschung kostspielige Vorgänge, die einer verantwortungsvollen Auswahl der Nachlässe bedürfen.

Auf der anderen Seite befinden wir uns momentan in einer Phase, in der eine große Zahl an Nachlässen von qualitativ hervorragenden Künstlern anfällt, die in unserem Bundesland mit internationaler Ausstrahlung gewirkt haben. Hier müssen in den kommenden Jahren verstärkt Anstrengungen erfolgen, diesen Künstlern ein Sicherungsangebot für ihre dokumentarischen Unterlagen zu unterbreiten um sie weiterhin im Blickfeld der Kunstgeschichte zu halten.

Als Archiv für kunstwissenschaftliche und kunstsoziologische Forschungen mit fachlichem Alleinstellungsmerkmal in NRW, ist das RAK dank der finanziellen Unterstützung des Landes NRW weiterhin mit großem Engagement bereit, sich dieser wichtigen Aufgabe zu widmen.

In den ersten zehn Jahren nach Gründung der Stiftung war es dem RAK ein großes Anliegen, durch Symposien zu Künstlernachlässen an verschiedenen Orten das Bewusstsein für die Forschungsrelevanz von dokumentarischen Unterlagen zu schärfen und gleichzeitig auf die Existenz des Archivs aufmerksam zu machen.

Es besetzte damit ein öffentlichkeitswirksames Aktionsfeld, in dem es den aufkeimenden Diskurs über Künstlernachlässe in Deutschland mitbestimmte und förderte. Nach Symposien in Bonn, Kleve, Köln, Düsseldorf und Wuppertal mit jeweils anderen Kooperationspartnern und Themenschwerpunkten folgte als Höhepunkt dieses Veranstaltungsformats ein zweitägiges internationales Symposium in der Bundeskunsthalle in Bonn.

Unter der Überschrift „European Heritage – Künstlernachlässe als Kulturgut“ brachte das RAK

dort erstmalig bedeutende Archivinstitutionen aus Europa und Nordamerika zusammen, um die Problematik von Künstlernachlässen grenzüberschreitend zu diskutieren. Als besonderen Redner konnten wir den Direktor des Getty Research Institute aus Los Angeles, Professor Thomas Gaetgens, gewinnen, der uns die besondere Arbeitsweise seines Archivs vorgestellt hat. Den Einführungsvortrag, in dem in übergeordneter Weise die Problematik vakanter Künstlernachlässe in den Kontext unserer Erinnerungskultur gesetzt wurde, übernahm die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Professor Aleida Assmann von der Universität Konstanz.

Um die vielen Vorträge, in denen das Thema Künstlernachlässe jeweils aus anderen Perspektiven diskutiert wurde, einem weiteren, interessierten Publikum zugänglich zu machen, wurden die Reden in der bereits erwähnten Publikationsreihe „annoRAK“ veröffentlicht.

Neben der Aufnahme von Tagungsreferaten und themenorientierten Aufsätzen ist die Publikationsreihe gleichzeitig als allgemeines Mitteilungsblatt konzipiert, das über die Neuzugänge aus dem Archiv berichtet. Die Abbildungen von interessanten Archivalien geben ein Schlaglicht auf biographische Ereignisse oder kunsthistorisch relevante Vorgänge innerhalb des Neuzugangs. Darüber hinaus wird mit didaktischem Hintergrund und der breite Fächer eines dokumentarischen Nachlasses aufgezeigt, um potentiellen Interessenten die Bandbreite von forschungsrelevanten Unterlagen zu verdeutlichen.

Das Sammlungsspektrum des RAK erstreckt sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts insbesondere auf Mitglieder von Künstlergruppen, die für das Rheinland und Nordrhein-Westfalen eine prägende Bedeutung hatten. Zu nennen sind hier u.a. die „Künstlergruppe Niederrhein“, der „Sonderbund“, die Gruppe „Das Junge Rheinland“ und seine Nachfolgeorganisationen „Rheingruppe“ und „Rheinische Sezession“, der sog. „Mutter Ey-Kreis“, die „Neue Rheinische Sezession“, die „Gruppe 53“ und „Der Junge Westen“.

Das RAK sammelt nicht ausschließlich gruppenorientiert. Einer der wichtigsten Kriterien für die Aufnahme in das Archiv ist die künstlerische

Qualität und die Wirkung eines Künstlers, die er mit seinem Werk erzeugt. Beispielsweise die Präsenz seiner Werke im öffentlichen Raum, in öffentlichen Sammlungen, die Gestaltung von Denkmälern, das Wirken im sakralen Bereich oder das Schaffen von Kunst am Bau, welche Anfragen von kunst- und kulturhistorischen Forschern wie von Seiten der Denkmalpflege nach sich ziehen. Es findet also eine sehr differenzierte Auswahl nach vielen verschiedenen Kriterien statt, immer im Hinblick auf mögliche Forschungspotentiale.

Korrespondenzen bleiben bis heute einer der wichtigsten Quellengruppen für die Forschung. Über sie erfahren wir von Gedanken, Vorhaben oder Vorgängen jenseits von öffentlicher Berichterstattung oder behördlicher Aktenlage. Stehen die Korrespondenzpartner im Fokus des damaligen oder heutigen Kunstgeschehens, erhöht sich dadurch die Forschungsrelevanz der Nachlassunterlagen und gleichzeitig die Aufnahmefähigkeit in das Archiv.

Die meisten Anfragen, die uns aus dem gesamten Bundesgebiet erreichen, betreffen jedoch den Wunsch nach Übernahme der Werke. Hier beraten wir gerne, auch bei der Suche nach alternativen Lösungsansätzen. Eine Ausweitung des RAK über sein bisheriges Tätigkeitsfeld hinaus zu einem Archiv mit Kernbestandsdepot für Werknachlässe ist von der Satzung der Stiftung her möglich, jedoch mit ungleich größerem Platz- und Personalaufwand verbunden, der zum gegenwärtigen Zeitpunkt indiskutabel ist. Bei der Annahme der dokumentarischen Nachlässe wird daher der fotografischen Werkdokumentation – soweit vorhanden – große Beachtung geschenkt.

Eine scharfe Trennlinie zwischen Werknachlass und dokumentarischem Nachlass lässt sich jedoch unmöglich ziehen. Überschneidungen sind an der Tagesordnung. So werden von uns ebenfalls Skizzenbücher, Skizzen, Entwurfskartons und inzwischen auch eine repräsentative Auswahl an Zeichnungen angenommen, da sie in ihren Aussageformen Forschungsrelevanz besitzen und von ihrer Materialbeschaffenheit in das konservatorische Profil unseres Sammlungsgutes passen. Diese Materialien sichern zugleich eine notwendige Anschaulichkeit in Ergänzung zu den Nachlassdokumenten.

Trotz der differenzierten Position des RAK sind Archive für Werknachlässe aus unserer Sicht generell begrüßenswert und werden von vielen Künstlern auch dringend gefordert. Daher unterstützt das RAK den 2017 gegründeten Bundesverband Künstlernachlässe (BKN) durch seine Mitarbeit im Vorstand, der durch die Vernetzung von regional wie überregional arbeitenden Institutionen für Werknachlässe als gemeinsames Sprachrohr auf bundespolitischer Ebene agiert, um dort für die finanzielle Unterstützung der oftmals im Ehrenamt geführten Institutionen zu werben. Ihre Arbeit auf Länderebene ist nicht hoch genug einzuschätzen. Hier entsteht ein funktionierendes Netzwerk an Institutionen, die den hilfesuchenden und oft verzweifelten Nachlasshaltern in ihrer Not erste Orientierung geben und nicht selten auch mit den Realitäten der Nachlassproblematik konfrontieren.

Anfragen von Künstlernachkommen oder von Künstlern selbst, soweit diese nicht selbst beantwortet werden können, werden untereinander an die entsprechende Stelle zur Beratung weitergereicht.

Es ist richtig und für Künstler mitunter lebenswichtig, dass die Öffentliche Hand wie viele privatwirtschaftliche Kultureinrichtungen und Stiftungen die schöpferische Arbeit der Künstler durch Stipendien und Ankäufe unterstützen. In der Nachsorge werden sie und ihre Nachkommen jedoch weitgehend alleine gelassen – sieht man von der Tätigkeit der Stiftung Kunstfonds in Pulheim-Brauweiler bei Köln ab, deren Wirken auf gesamtdeutscher Ebene sich aber im Promillebereich abspielt. Hier gilt es dringend auf Länderebene weitere Institutionen zu schaffen, um durch Kernbestandsdepots die Sicherung von Werken bedeutender Künstler zu betreiben, deren Existenz nach dem Ableben der Künstler gefährdet sind, wenn keine Nachkommen zur Übernahme der Werke vorhanden sind.

Was ist also zu tun? Im Bereich der Werknachlässe muss konkret über Depots auf Landesebene nachgedacht werden. Warum nicht auch hier in Kornelimünster, wo sich bereits die Förderankäufe des Landes NRW befinden? Um die Beratung von Künstlern und deren Nachkommen zu sichern und weiter auszubauen, ist es sinnvoll bereits funktio-

nierende Nachlassinstitutionen und deren Netzwerke zu stärken und finanziell zu unterstützen.

Doch auch die Künstler selbst sollten bereits während ihres Studiums mitbekommen, dass ein von Beginn an gut geführtes Werkverzeichnis wie die Anlage einer Aktenführung seiner Schriftunterlagen für das weitere Arbeitsleben und darüber hinaus ungemein sinnvoll ist. Werden bereits diese grundlegenden Hinweise beherzigt, dann wandern bei der nächsten Auftrümmaktion auch die für die Forschung so interessanten Terminkalender vermutlich nicht mehr in den Mülleimer.

„Korrespondenzen bleiben bis heute einer der wichtigsten Quellengruppen für die Forschung. Über sie erfahren wir von Gedanken, Vorhaben oder Vorgängen jenseits von öffentlicher Berichterstattung oder behördlicher Aktenlage.“









Gora Jain

Forum für Künstlernachlässe Hamburg

**Künstlerisches Erbe ist
kulturelles Erbe**



In Anlehnung an meinen auf dem Symposium „Wenn du gehst. Welche Politik für Künstlernachlässe in NRW?“ gehaltenen Vortrag über die besondere Bedeutung von Künstlernachlässen als Kulturgut für diskursive Wissensgenerierung werden zwei Aspekte aufgegriffen. Aufgrund gebotener Kürze kann das weite Feld der institutionellen Bewahrung von Künstlernachlässen (Teil 1) und ihre wissenschaftliche Erschließung im Kontext von Gedächtnis- und Erinnerungskultur (Teil 2) jedoch nur skizzenhaft umrissen werden.



Außenansicht Künstlerhaus Sootbörn + Eingang Forum für Künstlernachlässe, Hamburg

Im ersten Teil erfolgt die Vorstellung (Ia.) des „Forum für Künstlernachlässe“ (FKN) in Hamburg als eine der dienstältesten nachlassbewahrenden Institutionen, in der alle Arbeitsfelder einer sachgerechten Künstlernachlassbewahrung entwickelt und umgesetzt werden. Der sich hierbei herauskristallisierende neue Typus einer „Forschungs- und Dokumentationsstelle für Gedächtnis- und Erinnerungskultur durch Künstlernachlässe“ bringt spezifische Aufgaben- und Fragestellungen hervor, die in der Museumsarbeit nicht einfach nebenher abwickeln werden können. Daher versteht sich das FKN als eigenständige Institution zugleich auch als Kooperationspartner zur musealen Arbeit. Dass hieran ein bundesweiter Bedarf herrscht, zeigt der zusätzliche kurze Exkurs (Ib.) in die Aufgabenstellungen des Dachverbandes „Bundesverband Künstlernachlässe“ (BKN).¹

Im zweiten Teil wird der sich um die Nachlass-thematik rankende und noch lange nicht erschlossene wissenschaftliche Diskursrahmen skizziert. Diesem stehen zwei Prämissen vor:

Einerseits stellen künstlerische Nachlässe (i.e. Kunstwerke, Schriftgut wie z.B. Korrespondenzen, Notizen u.v.m.) unverzichtbares Primärquellenmaterial dar. Dies wird im weiten Feld der (geistes)wissenschaftlichen Forschung und künstlerischen Praxis benötigt, um bestehende Diskurse hinterfragen, be- oder widerlegen zu können und um erweiterte Forschungsansätze zu generieren. Andererseits liefert künstlerisches Erbe als ein unverzichtbarer Teil des gesamt-kulturellen Erbes einen besonderen Beitrag für diskursive Wissensgenerierung im Kontext von Gedächtnis- und Erinnerungskultur. Denn künstlerisches Erbe als soziokulturelle Praxis betrachtet, entspringt gesellschaftlichen Prozessen und ist in bezug auf das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft eingebettet in ein soziales Gefüge.² Beispielhaft wird dazu abschließend das Werk von Margrit Kahl (1942-2009) kurz in den Blick gerückt.



Historische Ansicht der ehemaligen Mittelschule am Sootbörn, Hamburg

Ia. Forum für Künstlernachlässe (FKN) e.V., Hamburg

Wer ist das FKN?

Als gemeinnütziger Verein zur Bewahrung von bildender Kunst und zum Erhalt eines vielfältigen künstlerischen Erbes wurde nach zweijähriger Vorarbeit das „Forum für Künstlernachlässe“ (FKN) 2003 in Hamburg gegründet. Der Vereinszweck liegt in der Förderung von Kunst, der Pflege und Erhaltung von Kulturwerten und der Unterstützung von Künstlerinnen und Künstlern, die ihren Lebens- und Arbeitsschwerpunkt in Hamburg respektive Norddeutschland haben.³

Der Vereinssitz befindet sich im heutigen Künstlerhaus Sootbörn – ein besonderer Ort, dessen ehemalige Schönheit zwar leider nur noch erahnbar, architekturhistorisch für Hamburg (u.a. beim 100-Jahre-Bauhaus-Jubiläum 2019) jedoch sehr bedeutsam ist. Es handelt sich dabei um Bauhaus-Architektur der 1920er Jahre. Ende des

Jahrzehnts wurde das Gebäude nach den Entwürfen der von Walter Gropius und Le Corbusier inspirierten Architekten Ernst und Wilhelm Langloh als Mittelschule am Sootbörn im nördlichen Stadtteil Hamburg-Niendorf erbaut.

Anfang der 1960er Jahre um seine beiden oberen Stockwerke durch Kriegszerstörungen und den späteren Flughafenausbau beraubt, erfuhr es verschiedene Missnutzungen u.a. als Möbellager der Schulbehörde. Ende der 1980er Jahre ‚übernahmen‘ es Künstler:innen als Atelierhaus, und es ging als Künstlerhaus über in das Eigentum der Hamburger Kulturbehörde.⁴

In diesem geschichtsträchtigen wie künstlerisch inspirierenden Umfeld verfolgt das FKN seine vielfältigen Ziele, künstlerische Vor- und Nachlässe zu bewahren, aufzuarbeiten, zu dokumentieren und publizieren sowie in den öffentlichen Ausstellungs- und Leihverkehr einzupflegen. Von Beginn an wurden das ‚volle Programm‘ mit der inhaltlichen, strukturellen und institutionellen Auf-

gabenbewältigung durchdacht und im Kontext von Kunsthilfeschaffung die Arbeitsfelder Archiv, Ausstellungshaus, Forschungs- und Beratungsstelle erschlossen. Der dafür entwickelte strukturelle Rahmen kann auch in anderen Regionen Deutschlands – an die jeweils dort herrschenden Voraussetzungen angepasst und somit modifizierbar – zur Anwendung kommen.

In dieser Komplexität ist das FKN ein bundesweit agierendes Projekt, das anfangs Vorreitermodell war und maßgeblich die nun seit einigen Jahren geführten Diskussionen über die Künstlernachlass-Problematik, aber vor allem auch über die Künstlernachlass-Bedeutung als Teil des kulturellen Erbes angestoßen hat. Auch das Konzept eines Dachverbandes wurde von Beginn an mitgedacht, welches mit dem „Bundesverband Künstlernachlässe“ (BKN) noch kurz erläutert wird.

Das im Forum bisher Gesagte spiegelt die große Vielfalt des jeweils aktuellen Kunstschaffens verschiedener Epochen und des kulturellen Lebens seit Ende des 19. Jahrhunderts wider. Es reicht bis in die Gegenwart hinein durch die Übernahme von Nachlässen jung verstorbener Künstler:innen und zunehmenden Vorlass-Anfragen. Die Werke aus den bisher übernommenen Vor- und Nachlässen decken die breite Palette bildnerischen Schaffens ab. Von Malerei, Grafik, Skulptur, Objektkunst bis hin zu Fotografie und Film ist alles dabei. Hinzu kommen Modelle und Entwürfe für Kunst am Bau bzw. im öffentlichen Raum, ebenso auch Schrift- und Skizzenmaterial, Künstlerbücher u.v.m.

Was macht das FKN?

All die gehobenen Schätze sind Zeugnisse einer reichhaltigen Kunst-, Kultur- und Zeitgeschichte, die es der Öffentlichkeit zugänglich zu machen gilt. Die Aufbereitung und Bereitstellung des Kunstguts wissen Besucher:innen unserer Ausstellungen oder Forscher:innen in unserer Institution immer sehr zu würdigen, da der Primärquellen-Faktor dabei zentrale Bedeutung hat.

Für die digitale Erschließung und die national wie international öffentliche Sichtbarmachung des Materials hat sich das FKN der Internet-Daten-

bank digiCULT angeschlossen und mehrere Tausend Datensätze aufbereitet. Es agiert auf diese Weise in einem weitreichenden Verbundsystem mit Kunstmuseen und kulturbewahrenden Institutionen aus ganz Deutschland zur Archivierung und Dokumentation von Kunst- und Kulturobjekten. Zur weiten Verbreitung und umfassenden digitalen Zugänglichkeit der Artefakte trägt bei, dass der digiCULT-Verbund an Kultur- und Wissenschaftsportale wie Deutsche Digitale Bibliothek, Europeana und Prometheus angeschlossen ist.⁵

Neben der digitalen Werkerfassung finden mannigfaltige weitere Bearbeitungsformen der künstlerischen Vor- und Nachlässe statt, die im Einzelnen hier nicht ausführlich erläutert werden, aber als Auflistung zumindest einen Überblick über die vielseitigen Tätigkeitsfelder geben können. Hierzu zählen u.a.:

- die Erstellung von Publikationen (print und digital), Werkverzeichnissen, Faltblättern und Ausstellungskatalogen,
- regelmäßige hauseigene Einzel-, Gruppen- oder Themen-Ausstellungen, welche auch als „Dialog-Ausstellungen“ unter Einbindung von aktuell tätigen Künstler:innen erfolgen,
- Ausstellungen in und Kooperationen mit Museen und Galerien im In- und Ausland (z.B. mit dem Russischen Museum in St. Petersburg, einer Dauerleihgabe von rund 60 Werken der Künstlerin Aliutė Mečys an das M.K. Ciurlionis National Museum of Art in Kaunas/Litauen, Leihgaben an Delmenhorst, Böblingen u.v.m.),
- Leihhängungen und Ausstellungen in öffentlichen und halböffentlichen Institutionen (z.B. in Firmen, Kanzleien oder Stiftungen), was auch im Sinne einer Artothek weiter ausgebaut wird,
- Pflege, Restaurierung und Bewahrung der Kunstobjekte und des ergänzenden Begleitmaterials,
- die wissenschaftliche Erschließung und Aufarbeitung in Kooperation mit Universitäten und Hochschulen in Form von Abschlussarbeiten durch Absolvent:innen geisteswissenschaftlicher Disziplinen

- Beratung von Künstler:innen der älteren und mittleren Generation im Hinblick auf die zukünftige Formierung ihres Nachlasses,
- Förderung der jüngeren Künstlergeneration mit der jährlichen Vergabe des Klaus-Kröger-Atelier-Stipendiums⁶ an Absolvent:innen der Hochschule für bildende Künste und der Hochschule für angewandte Wissenschaften in Hamburg, mit der Vergabe des Alma-del-Banco-Preises⁷ für die jahrgangsbeste Bachelor-Arbeit an der University of Europe für Applied Sciences und mit der Einbindung von Kunstschaffenden in die forums-eigenen Ausstellungen und Veranstaltungen.⁸

Wo möchte das FKN noch überall hin?

Aufgrund der Materialfülle und seiner vielfältigen Tätigkeiten ist das Forum für Künstlernachlässe mit der derzeitigen Raumsituation am Standort Künstlerhaus Sootbörn schon längere Zeit an sein Limit gestossen. Für die dringend gebotene Veränderung dieser prekären Situation laufen seit einigen Jahren große Anstrengungen bei der Suche neuer Räumlichkeiten, die neben einer größeren Depotfläche vor allem auch die Anbindung an die Infrastruktur anderer Ausstellungs- respektive Kulturhäuser vorsieht, um das Forum als lebendigen Ort für Kunst- und Kulturveranstaltungen weiter auszubauen. Vieles wurde besichtigt, ebenso viel wurde verworfen, meistens aufgrund der zu erwartenden zu hohen finanziellen Investitionen und langfristigen Folgekosten. Denn bei allen Überlegungen spielt eine entscheidende Rolle, dass ein Institutionalisierungskonzept vorliegt, welches auch den langfristigen Betrieb des FKN gewährleisten kann.

Was die Zukunft nun in hoffentlich absehbarer Zeit bringen wird, sei kurz dargestellt. Zunächst wurde beschlossen, dass an diesem Standort zu bleiben eine sinnvolle Entscheidung sei, denn nach mittlerweile neunzehn Jahren gilt dieser Ort als etablierte FKN-Adresse. Die bewährte Anbindung an das Künstlerhaus – sowohl hinsichtlich der Ausstellungsraumnutzung, als auch der Kooperation mit den dort ansässigen Kunstschaffenden – ist ein zentraler wie unverzichtbarer Baustein der Forumsarbeit geworden. Nicht zuletzt durch diese

Lebendigkeit erweist sich das Forumskonzept als zukunftsweisend und bestandsfähig, da es inhaltlich und strukturell ausgereift ist und in dieser Weise zwei Jahrzehnte in Hamburg und länderübergreifend für den Norddeutschen Raum sehr erfolgreich arbeitet. Das FKN agiert nicht als totes Archiv am Rande der Stadt, um ein weiteres Mal das Vergessen zu befördern, sondern als ein lebendiges Forum mit einem hoffentlich bald repräsentativen Kernbestandsdepot, um aktiv Diskurse zur Erinnerungskultur und zum kulturellem Erbe mitzugestalten.

Im nächsten Schritt wurden Möglichkeiten der Bebauung eines an das Künstlerhaus angrenzenden Grundstücks auf Basis von Erbbaupacht mit der Behörde für Kultur und Medien Hamburg ausgelotet. Erfolgreich gründete sich zudem neben dem Verein auch noch die „Stiftung Forum für Künstlernachlässe“ (SFKN), die die Neubaukosten durch einen großzügigen Privatstifter und weitere Zustiftungen maßgebend tragen wird. Zusammen mit SEHW Architekten Hamburg wurde auf Basis eines bereits positiven Vorbescheidsantrags mittlerweile ein Bauantrag für den Kernbau eingereicht sowie durch einen Bürgerschaftsbeschluss eine Bauförderung durch die Freie und Hansestadt Hamburg in Aussicht gestellt. Wenn alles gelingt, besteht die große Hoffnung, das 20-Jahre-FKN-Jubiläum im kommenden Jahr 2023 in neuen Räumen feiern zu können.

Die langjährigen Erfahrungen im Umgang mit künstlerischen Nachlässen machen auch aus kulturpolitischer Perspektive die Notwendigkeit und Bedeutung der bundesweiten Etablierung von Forschungsstellen für Gedächtnis- und Erinnerungskultur durch Künstlernachlässe deutlich, wofür es aber auch entsprechender Räumlichkeiten bedarf. Denn neben der Digitalisierung als ein Baustein der Arbeit ist die Einrichtung angemessener regionaler Kernbestandsdepots für das physisch vorhandene Kulturgut zu seiner Bewahrung als wertvolles Primärquellenmaterial unverzichtbar. Damit ist das passende Stichwort gegeben, um kurz den Fokus auf den Bundesverband Künstlernachlässe zu lenken, ist dies doch eine seiner zentralen Forderung.

Ib. Exkurs: Bundesverband Künstlernachlässe (BKN) e.V., Berlin

Denn vor dem bisher skizzierten Hintergrund liegt nunmehr der Schritt zum Großen nahe, und damit ist die Gründung des Bundesverbandes Künstlernachlässe (BKN) gemeint, welche – ebenfalls nach längerer Vorarbeit – im März 2017 erfolgte.⁹ Erfreulicherweise haben es sich mittlerweile zahlreiche Vereine, Stiftungen und private Initiativen in Deutschland zur Aufgabe gemacht, regionale Künstlernachlässe zu sichern, zu erhalten und zu ihrer Erforschung respektive Veröffentlichung beizutragen.

Dabei gibt es unterschiedliche Rechtsformen und inhaltliche Schwerpunkte unter den Mitgliedern und Förderern: Ähnlich wie das Forum für Künstlernachlässe agieren beispielsweise die Stiftung Künstlernachlässe Mannheim mit eigenem Depot oder das Institut für aktuelle Kunst in Saarlouis, welches sich zunächst auf die dokumentarische Erfassung von Künstlernachlässen in Form von Publikationen konzentriert hatte und nun seit einiger Zeit auch ein Depot für Werke vorhält. Den Schwerpunkt auf die Erfassung schriftlicher Dokumente legen das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe (RAK) in Bonn oder das Zentrum für Künstlerpublikationen als Teil des Museums Weserburg in Bremen.

Wichtig ist die Kooperation mit anderen Kulturverbänden, allen voran der von Beginn an den BKN unterstützenden Bundesverband Bildender Künstler mit seinen Landesverbänden. Schließlich sind seine Mitglieder die Produzent:innen zukünftiger Nachlässe. Aber auch Vertreter:innen aus Kunsthandel, Galeriewesen, Einzelstiftungen und -initiativen gehören als Mitglieder oder Förderer zum BKN. Die fruchtbare Zusammenarbeit mit vielen Künstler- und Dachverbänden ist zentral, um die große Interessensgemeinschaft sichtbar zu machen und gemeinsam kulturpolitisch stark vertreten zu sein.

Der Bundesverband Künstlernachlässe ist also ein Zusammenschluss schwerpunktmäßig regional tätiger Künstlernachlass-Institutionen und -Interessierter mit Sitz in Berlin. Als unabhängiger Dachverband und gemeinnützig anerkannter Verein vertritt er bundesweit ihre kulturpolitischen

Belange. Er koordiniert und vernetzt ihre Interessen und begleitet kulturpolitische Prozesse auf Länder- und Bundesebene. Hier sieht er seine Aufgabe, mittelfristig kontinuierliche öffentliche Förderungen für die Künstlernachlass-Arbeit u.a. beim Aufbau von Beratungsstellen, Kernbestandsdepots und digitaler Bestandserfassung zu erwirken.

Auch hier können die Tätigkeitsfelder des BKN im Einzelnen nicht ausführlich erläutert werden, jedoch soll nachfolgende Auflistung zumindest einen Überblick über seine Ziele vermitteln:

- Anerkennung regionaler Künstlernachlässe inklusive Schriftgut als nationales Kulturerbe
- Änderung des Urheberrechts zugunsten einer Rechtsträgerschaft der Künstlernachlass-Institutionen
- Bundesweite Kooperation der Künstlernachlass-Institutionen (Ausstellungen, Tagungen, Publikationen), fachlicher Austausch sowie internationale Vernetzung
- Zusammenarbeit und Vernetzung mit Künstlerverbänden und Dachorganisationen
- Einbindung von Künstlernachlässen als Primärquellenmaterial in Forschung und Lehre
- Einbeziehung regionaler Künstlernachlass-Aktivitäten in die Kulturstrategie und -planung des Bundes, der Länder und Kommunen für eine kontinuierliche öffentliche Förderung der Tätigkeit regionaler Künstlernachlass-Institutionen durch Bund und Länder. Dazu gehören u.a. öffentlich geförderte regionale Kernbestandsdepots, die verbesserte Zugänglichkeit regionaler Künstlernachlässe durch digitale Erfassung und Online-Stellung sowie Beratung und Unterstützung von Künstler:innen, Nachlass- und Vorlasshalter:innen bei Erfassung, Bewahrung und Erschließung.

Gemeinsam wird das Ziel der Anerkennung von Künstlernachlässen als schützenswertes Kulturerbe verfolgt, da diese wesentlich zur kulturellen Identität der Städte und Regionen beitragen. Als Ausgangsgedanke steht dabei, dass der bisher kaum genutzte Primärquellenwert re-

gionaler Künstlernachlässe für die Kultur- und Kunstgeschichtsschreibung anerkannt sowie im öffentlichen und fachlichen Diskurs verankert werden muss. Deshalb ist die kontinuierliche öffentliche Förderung von Künstlernachlass-Institutionen durch Bund und Länder eine wichtige Investition in die Kunst- und Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland.

II. Künstlerisches Erbe ist kulturelles Erbe für eine besondere Form der Erinnerungskultur

Unter dieser Prämisse und mit dieser thematischen Vielfalt ist das Forum für Künstlernachlässe in Hamburg angetreten und gilt dabei als Keimzelle der guten Idee. Neben dem Aufbau und der permanenten Weiterentwicklung institutioneller und struktureller Rahmenbedingungen steht die inhaltliche Beschäftigung mit dem bewahrten Kulturgut an zentraler Stelle.

Zunächst vorgeschaltete allgemeine Überlegungen zu diesem Dreiklang von „Künstlernachlass = Kulturerbe = Gedächtnis- und Erinnerungskultur“ sollen abschließend noch mit einem kurzen Blick auf das Werk der Künstlerin Margrit Kahl exemplifiziert werden.

Die allgemeine Forderung von kunstnachslassbewahrender Institutionen lautet: Der besondere Primärquellen- und Forschungswert von Künstlernachlässen sowohl für die Zeitgeschichte als auch für die vergleichende Kultur- und Kunstgeschichtsschreibung muss als Kulturgut anerkannt werden. Denn dieser wesentliche Baustein für die Erinnerungskultur zeichnet sich durch besonders hohe Authentizität allein schon wegen der oftmals sehr persönlichen Nähe Kunstschaffender zu welterkundenden Fragestellungen aus. Ihre künstlerischen Hinterlassungen tragen damit wesentlich zur kulturellen Identitätsbildung einer Region, einer Stadt, eines Landes bei. Sie sind Geschichte, und sie erzählen Geschichten: sei es als Ausdruck gesellschaftlicher Haltungen, kultureller Erinnerung, ästhetischer Vorlieben einer Epoche oder auch als Dokument individueller Lebensentwürfe von Kunstschaffenden im Spiegel ihrer Zeit. Ihnen obliegt die Möglichkeit, zwischen sozialem und kulturellem Gedächtnis zu changieren und zwischen kommunikativem und kollektivem Wissen zu vermitteln.¹⁰

Weiterführende Überlegungen, die als diskursive Wissensgenerierung durch Künstlernachlässe im Kontext von Gedächtnis- und Erinnerungskultur angesiedelt sind, werden meinerseits – wie oben bereits erwähnt – mit verschiedenen Forschungsansätzen verfolgt. Denn unter Einbezug künstlerischen Kulturguts für Forschung und Lehre an geisteswissenschaftlichen Fakultäten lassen sich aktuelle Diskurse in kunst-, bild- und kulturwissenschaftlichen sowie angrenzenden geisteswissenschaftlichen Disziplinen erweitern.¹¹

Die inhaltliche Einbettung künstlerischer Nachlässe in die weiten Themenfelder von Kulturerbe und Erinnerungskultur ist hier zunächst auf nur drei Grundfragen verkürzt dargestellt, womit sich ihre Bedeutung als zentrales Primärquellmaterial und Wissensspeicher für die Forschung aber bereits begründen lässt: 1. Was ist Kulturerbe und wofür ist es notwendig? 2. Was ist Erinnerungskultur? 3. Welche Rolle erfüllen dabei künstlerische Nachlässe?

zu 1.: Unter Kulturerbe wird die Gesamtheit materieller und immaterieller Kulturgüter gefasst, die als Zeugnisse der menschlichen Schaffens- und Schöpfungskraft gelten. Sind sie von historischer, gesellschaftlicher, künstlerischer, wissenschaftlicher und/oder auch wirtschaftlicher Bedeutung, werden sie geschützt, gepflegt, erhalten und sollen möglichst der Öffentlichkeit zugänglich sein. Ziel ist es u.a., kulturelle Eigenarten zu schützen und gleichzeitig die Vielfalt der Menschheit darin abzubilden. Denn Kulturerbe hat identitätsstiftenden und gesellschaftsbildenden Charakter, indem es Bezugspunkte und Orientierung in Zeit, Raum oder am Ort liefert. Es werden daraus Erkenntnisse und Wissen aus der Vergangenheit überliefert, es ist daher in der Gegenwart von Bedeutung und kann in die Zukunft weisen, für die es auch bewahrt werden sollte. „Diskurse und Praktiken, die Kultur in kulturelles Erbe transformieren, berufen sich dabei auf die als unumgänglich verstandene Notwendigkeit, Wissen über die Geschichte an nachfolgende Generationen weiterzugeben. Kulturelles Erbe für die Zukunft zu bewahren, wird vor diesem Hintergrund dann zu einer geradezu moralischen Verpflichtung.“¹²

Schon der Begriff des Erbes impliziert ein zeitliches Fortbestehen über Generationen hinweg.

Die kulturellen Wertschöpfungen müssen jedoch immer wieder neu interpretiert, bewertet, angenommen und weitergetragen werden. Ihre identitätsstiftende Funktion hilft Gesellschaften sich zu vergewissern, wer sie sind, was ihre Geschichte beschreibt und wie vielfältig kultureller Ausdruck sein kann. Insbesondere wegen der identitätsstiftenden Dimension wird häufig auch künstlerisches Kulturgut nicht selten als erpresserische Komponente in politischen Konflikten oder diktatorischen Systemen missnutzt. Zudem sollen und müssen auch dunkle Kapitel der Geschichte durch Gedenkstätten, Mahnmale und insbesondere durch künstlerisches Kulturgut die Gedächtnis- und Erinnerungskultur für künftige Generationen hochhalten.

zu 2.: Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fasst Jan Assmann „den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren ‚Pflege‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt“.¹³ Als Geschichte im Gedächtnis der Gegenwart sind in der visuellen Kultur vorhandene Erinnerungsformen vielfältig ausgeprägt. Wie ein Puzzleteil vermitteln Artefakte Vorstellungen darüber, wie Vergangenes in der Gegenwart gesehen wurde und gegebenenfalls zukunftsweisend beurteilt wird oder wie kulturelles Gedächtnis und kollektive Erinnerung als gesellschaftlich verbindliche Identifikatoren wirksam werden. Dass diese Aufgabe nicht einzelnen Protagonisten zufällt, sondern sich erst in Vielfalt und Heterogenität von künstlerischen Positionen widerspiegelt, ist selbst-erklärend.

zu 3.: Mit Punkt 1 und 2 sind die Notwendigkeit des Erhalts und der sorgfältigen Bewahrung von künstlerischem Kulturgut sowie seine außerordentliche Bedeutung als soziokulturelle Praxis schnell begründet. Dagegen steht aber das immer noch vorherrschende kulturpolitische Verständnis um das Thema „Kulturelles Erbe“, zu dem Künstlernachlässe bislang noch nicht hinreichend gezählt werden. Vor dem Hintergrund des Europäischen Kulturerbe-Jahres 2018 wurde bzw. wird die Brisanz des Themas einmal mehr spür-

bar. Wenn sich dort alle Bürgerinnen und Bürger eingeladen fühlen sollten, unser gemeinsames Kulturerbe zu entdecken und vorzustellen – so die Initiatoren –, dann dürfen wir wohl zu Recht einmal fragen:

- Wo/Wie kommen darin die regional und national verankerten Künstlernachlässe vor?
- Lassen nicht gerade sie uns die Vielfalt der Kunst-, Bild- und Kulturgeschichte unmittelbar erleben, u.a. in der Sichtbarmachung regionaler und nationaler Spezifika?
- Spiegeln nicht gerade sie Ereignisse der Zeit- und Kulturgeschichte wider und sind somit Baustein einer vielfältigen und besonders authentischen Gedächtnis- und Erinnerungskultur?
- Sind sie damit neben einer regionalen und nationalen Identitätsbildung nicht auch maßgeblicher Bestandteil einer europäischen Identitätsbestimmung?

Denn wie die Auflistung der „besonders willkommenen Aktivitäten“ auf der Veranstalterwebsite damals zeigte fand neben der expliziten Bezugnahme auf bauliches und archäologisches Erbe das künstlerische Erbe keine Erwähnung. Die gesellschaftliche Teilhabe aller Bürger:innen am kulturellen Geschehen wird in der kulturpolitischen Debatte seit bald zwei Generationen aber auch als zentrale gesellschaftspolitische Aufgabe diskutiert: so beispielsweise seit den 1970er Jahren im Kontext von „Kunst am Bau und im öffentlichen Raum“ sowie in den 1980er Jahren im Kontext von „Denkmalschutz“. Die diesen Bereichen entstammenden kulturellen Leistungen sind in der Öffentlichkeit oftmals stärker präsent und werden vermutlich auch deshalb als für die Gesellschaft relevanter angesehen.¹⁴

Anders verhält sich es mit Künstlernachlässen, schlummern sie doch vielfach in Ateliers und privaten Gemächern – sofern sie nicht zu den wenigen Prozent am Kunstmarkt gehören, Präsenz in Museen und im öffentlichen Raum haben. In Kunstmuseen sind zudem künstlerische Nachlässe selten Teil der Sammlungs- und Präsentationsstrategie. Sind Künstlernachlässe deshalb reine Privatsache, wie dies immer wieder – und nicht

AKTUELLES

VERANSTALTUNGEN

PROJEKTE

Wir rufen alle Bürgerinnen und Bürger sowie alle öffentlichen und privaten Träger, Bewahrer und Vermittler des kulturellen Erbes dazu auf mit ihren Aktivitäten das Verbindende im kulturellen Erbe Europas zu entdecken und vorzustellen.

Gesuchte Aktivitäten ...

- verstehen unser kulturelles Erbe als besonderes Zeugnis einer gemeinsamen europäischen Geschichte und
- eröffnen Möglichkeiten der gemeinsamen Teilhabe und
- nutzen die Leitthemen als inhaltlichen Ausgangspunkt

Besonders willkommen sind Aktivitäten, die

- einen Bezug zum baulichen oder archäologischen Erbe haben,
- eine Relevanz angesichts aktueller Herausforderungen besitzen,
- sich an breite Kreise der Gesellschaft wenden,
- eine Wirksamkeit auch über das Jahr 2018 hinaus besitzen.

EUROPÄISCHES
KULTURERBEJAH 2018
SHARING
HERITAGE

Website Sharing Heritage Kulturerbejahr 2018

selten polemisch – diskutiert wird? Schon 2013 wurden auf dem FKN-Symposium „Kulturgut in Gefahr!“ in Hamburg diese Fragen aufgeworfen: „Künstlernachlässe gelten bislang als Privatangelegenheit. Um ihre Bewahrung zu einer öffentlichen Aufgabe zu machen und sie professionell betreuen zu können, müssten sie als kulturelles Archivgut deklariert und entsprechend geschützt werden.“¹⁵

Qualitätvolle Nachlässe auch unbekannter Künstler:innen müssen sicher verwahrt, wissenschaftlich erforscht und dokumentiert sowie der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Nur so können Leben und Werk angemessen repräsentiert und in den allgemeinen Kunst- und Wissenschaftsdiskurs eingebunden werden. Durch die zusätzlichen Möglichkeiten der regionalen Kontextualisierung stellen sie unverzichtbares Primärquellenmaterial als Grundlage der Geschichtskonstruktion für die kunst-, bild- und kulturwissenschaftliche Forschung dar. Unweigerlich ergibt sich daraus der bereits konstatierte neue Typus einer Forschungs- und Dokumentationsstelle für Gedächtnis- und Erinnerungskultur durch Künstlernachlässe mit

spezifischen Aufgaben- und Fragestellungen. Diese umfassen ihre Repräsentation als soziale, kommunikative, kulturelle und kollektive Formen des Erinnerns, als Reaktualisierung von Geschichte, als Vermittlung zwischen Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft u.v.m..

Künstlernachlässe sind relativ neu im Fokus des Diskurses zum kulturellen Erbe in Gesellschaft und Kulturpolitik, wenn man dies beispielsweise im Vergleich zur bald 40jährigen Existenz der Stiftung Denkmalschutz sieht. Momentan unterliegen sie aber einem Prozess der Neubewertung, demzufolge es als sehr erfreuliche Entwicklung zu sehen ist, dass in Deutschland mittlerweile auch auf bundesministerieller Ebene Künstlernachlässe als Teil des kulturellen Erbes aufgefasst werden. Die ehemalige Staatsministerin für Kultur und Medien Monika Grütters wurde diesbezüglich schon vielfach zitiert: „Wie ein Land mit seinem kulturellen Erbe umgeht, sagt viel über die gesellschaftliche Wertschätzung für Künstlerinnen und Künstler und damit über die Verfasstheit einer Demokratie. Es liegt im Interesse der Allgemeinheit, Künstlernachlässe als Teil unseres kulturellen

Erbes zu schützen und zu bewahren, denn darin werden unsere Erinnerungen, unsere Werte, unsere Perspektiven auf die Welt sichtbar und erfahrbar. (...) Die Bildende Kunst hat hier erheblichen Nachholbedarf. Während die Nachlässe etwa der Schriftstellerinnen und Schriftsteller schon seit Ende des 19. Jahrhunderts - seit der Gründung des ersten deutschen Literaturarchivs in Weimar - Aufnahme in einem dichten Netz nationaler, regionaler und lokaler, staatlicher wie teilweise auch privater Archive finden, ist der Umgang mit Nachlässen Bildender Künstlerinnen und Künstler erst in jüngerer Zeit zu einem kulturpolitischen Thema geworden. Darüber eine breite kulturpolitische Debatte zu führen, ist auch deshalb wichtig, weil es sich dabei um eine Gemeinschaftsaufgabe handelt.¹⁶ Demnach haben Aspekte wie das Erschließen, Schützen und Erhalten als zentrale kulturpolitische Anliegen der deutschen Bundesregierung also verpflichtenden Charakter und werden von den Nachlass-Institutionen aufmerksam verfolgt. Und umso erstaunlicher, dass dies den Initiatoren des Kulturerbe-Jahres 2018 wohl noch nicht hinreichend bekannt war.

Künstlerisches Erbe kann nur erforscht und erlebt werden, wenn seine Produktion und seine Bewahrung beachtet werden. Nicht nur die Künstlerförderung (im Sinne der Vorsorge zu produktiven Lebzeiten), sondern auch die künstlerische Lebenserhaltung (im Sinne der postumen Nachsorge) müssen in kulturpolitische Überlegungen einbezogen werden. Erst die Bewahrung und Unterschutzstellung des künstlerisch Geschaffenen und die damit verbundenen Schaffensprozesse führen zur Bildung kulturellen Erbes. Mit Nachdruck muss der Erhalt einer regionalen kunstlandschaftlichen Vielfalt gefordert werden, um damit ein reiches nationales, - und in der weiteren Folge ein europäisch bedeutsames und letztlich international sichtbares Kulturerbe zu fördern.

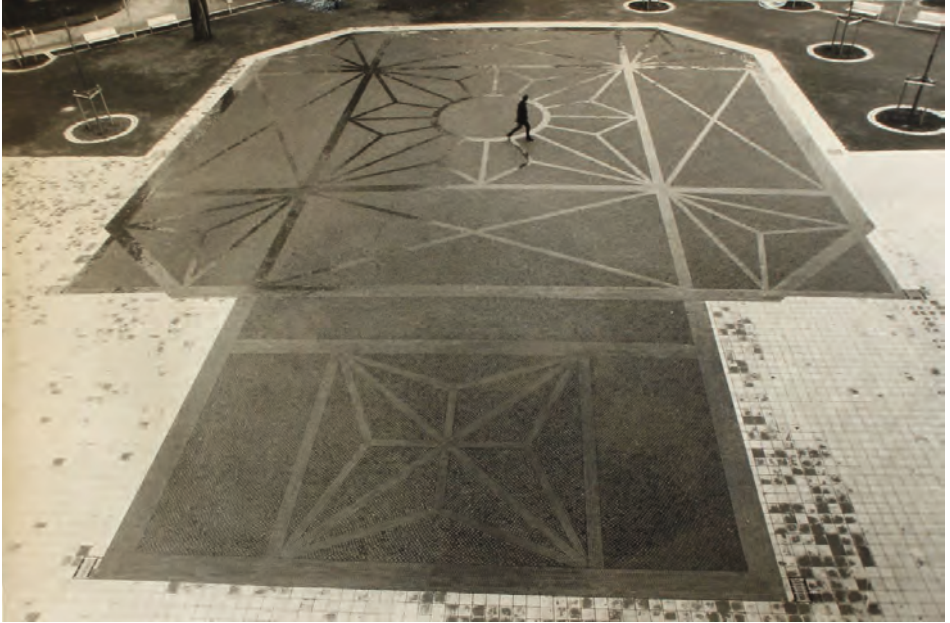
Ein Beispiel: Margrit Kahl (1942-2009)

Warum sich all diese Arbeit unbedingt lohnt, soll ein abschließender Blick auf das künstlerische Werk von Margrit Kahl verdeutlichen, deren Synagogen-Denkmal am Joseph-Carlebach-Platz in Hamburg derzeit bundesweit und international sehr intensiv diskutiert wird.¹⁷

Der künstlerische Nachlass der Aktionskünstlerin und Bildhauerin wird im FKN verwahrt und stellt für die Kontexterschließung unverzichtbares Quellenmaterial dar. Es wäre durch unglückliche Umstände beinahe verlorengegangen, wenn das FKN nicht beherzt eingegriffen und seine Bewahrung gesichert hätte. Margrit Kahl wird 1942 in Hamburg geboren und verstirbt 2009. Ihr Kunststudium an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg absolviert sie bei Gustav Seitz und Franz Erhard Walther. Renommierte Ausstellungen u.a. in der Hamburger Kunsthalle begleiten ihren Werdegang und das mittlerweile weltweit diskutierte Bornplatzsynagogen-Denkmal im öffentlichen Raum nun auch die postume Rezeption. Ihre Abwendung vom klassischen Aktzeichnen- und Bildhauerei-Studium führt zu einer Hinwendung mit Konzeptionen für Aktionen und Performances sowie deren akribischer Dokumentation. Hierbei bildet Kahl Körperformen und -handlungen ohne plastisches Material, fertigt Zeichnungen ohne vorgegebene oder präzise be-/umschreibende Form. Ihre Medien bzw. Ausdrucksformen sind Zeichnung, Fotografie, Super 8 Film, Aktion und Performance.

In den 1980er Jahren führt Kahl mit dem Synagogen-Monument im Hamburger Grindelviertel einen besonderen Auftrag im öffentlichen Raum aus. Es handelt sich dabei nicht erst seit der jüngsten Diskussion um eines ihrer bekanntesten Werke, in dem sie Konzeptkunst mit Bildhauerei verbindet. Die Bodenintarsie aus Granit- und Pflastersteinen zeichnet das Deckengewölbe der einstigen Synagoge am Bornplatz nach, welche in der Pogromnacht am 9. November 1938 von den Nazis zerstört wurde. 50 Jahre später - am 9. November 1988 - wurde Kahls Denkmal eingeweiht, in Erinnerung an dieses furchtbare Ereignis und an die Bedeutung des Ortes für das Hamburger Judentum und die Stadtgesellschaft.

„Es wird vom Betrachter abhängen, ob er den Ort als horror vacui oder als genius loci erlebt und entdeckt“¹⁸, so beschreibt Margrit Kahl die Funktions- oder besser Wirkungsweise ihres Denkmals, das nicht allein Betrachtung, sondern aktive Auseinandersetzung einfordert. Dieses Monument präsentiert sich nicht als Gegenüber, wie es häufig bei Denkmälern anzutreffen ist, die sofort offensichtlich raumbeherrschend, konfrontativ drei-



Margrit Kahl: Bodendenkmal am Bornplatz 1988

dimensional aufgerichtet, offensiv erfahrbar und in sich abgeschlossen sind. Kahls Denkmal ist zunächst eher versteckt, ruht still in der Fläche und ist vor allem kontemplativ erfahrbar. Sodann öffnet es sich, lässt Raum für Assoziation und vor allem für individuelles Erleben. Es ist ortsspezifisch gedacht, architektonisch an den Platz gebunden, fest verankert in – oder besser mit der speziellen Geschichte des Ortes, mit eben dieser hier einst stehenden Synagoge am Bornplatz. Es ist kein von außen hingestelltes Mahnmal, sondern ein von innen heraus entwickeltes Denkmal. Hier wird schon im Begriff die aktive Eigenverantwortung der Rezipient:innen angesprochen. Das ebene Denkmal macht einerseits das Verlorene unmittelbar phänomenologisch anschaulich und erfahrbar. Andererseits erinnert die Leere des Umraums – diese Lücke wie eine Wunde als zentraler Bestandteil des Denkmals – an das Zerstörerische der nationalsozialistischen Herrschaft. Diese schmerzende wie mahnende Erinnerung gilt es zu bewahren und weiterzutragen. Ein Blick in den Nachlass der Künstlerin, in dem

sich beeindruckende Entwürfe, Skizzen und Aufzeichnungen befinden, macht die Notwendigkeit deutlich, sich dem Werk im Kontext seiner Entstehung und insbesondere bei Kahl auch vor dem Hintergrund ihrer persönlichen Erwartungen an Kunstbetrachtung sowie unter Berücksichtigung von Fragen zur Rezeptionsästhetik anzunähern. Kahl appelliert an die selbstverantwortliche Beteiligung der Betrachtenden an ästhetischen Prozessen. Denn nur wenn Betrachtende zu Beteiligten werden, eröffnen sich Möglichkeiten, derlei ästhetische Erfahrungen zu machen. Das Bodendenkmal ist bewusst für den Zugriff konzipiert, es ist ein spezifisches Umgehen mit dem Werk erforderlich, hier im Wortsinn doppeldeutig gemeint. Möglichkeiten der Rezeption sind vorstrukturiert, die über das visuelle Wahrnehmen hinausführen und die Rezipient:innen zum Handlungsprozess auffordern. Es findet also mitnichten eine „Von-oben-herab-Betrachtung“ oder ein „Mit-Füßen-getreten-werden“ statt, wie populistische Debatten dies darlegen, um die Bedeutung des Bodendenkmals zu schmälern. Vielmehr sind



Margrit Kahl: 1. + 2. Entwurf zum Bornplatz-Denkmal 1983-88

ehrfurchtsvolles Betreten, sinnliches Erfahren, kontemplatives Innehalten, reflektiertes Sichbewusstmachen, individuelles Betreten-Sein oder einfach nur Da-Sein hierbei angezeigt.

All das sind die besonderen Anforderungen an eben jene Kunstwerke, die sich nicht auf den ersten Blick an der Oberfläche vereinnahmen lassen, sondern eine aktive Erarbeitung, d.h. intensive Auseinandersetzung durch die Rezipient:innen einfordern – im Dialog mit dem Kunstwerk und für einen Dialog durch das Kunstwerk. Im Synagogen-Denkmal verbinden sich Zeichnung, Bildhauerei und Raumkunst und verlangen den Besucher:innen aktive Teilnahme ab. Den Betrachtenden, die zu Beteiligten werden, eröffnen Kahls Arbeiten also die Möglichkeit, ästhetische Erfahrungen zu machen, die im tiefen Erkenntnisgewinn münden. Kunstinteressierte dagegen, die an der überkommenen Erwartung festhalten, dass sich ihnen das Kunsthafte beim bloßen Ansehen etwa als intensive sinnliche und/oder geistige Wirkung mitteilen werde ohne eigenständige

Rezeptionsarbeit und Innenschau, werden an derlei oberflächlicher Konsumentenhaltung wohl scheitern.

Eine zentrale Frage in der aktuellen Diskussion, die in der Stadtgesellschaft nun gestellt wird, lautet: Erhalt des Kahlschen Denkmals oder Wiederaufbau der Synagoge von 1906 im Sinne einer historisierenden Rekonstruktion, wodurch das Bodendenkmal zerstört werden würde? Der allgemeine Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum, ihre besondere Funktion und Bedeutung im Kontext von Gedächtnis- und Erinnerungskultur, aber auch die Einbettung des Werks als Teil eines spezifischen künstlerischen Standpunkts werden dabei zuhöchst relevant. Es liegt in der Natur der Sache, dass das Forum für Künstlernachlässe als nachlassbewahrende Institution hier seiner Pflicht nachkommen muss, sich für den Erhalt des Denkmals einzusetzen, welches zentraler Bestandteil des künstlerischen Erbes von Margrit Kahl und Teil einer für die Stadt Hamburg wichtigen Gedächtnis- und Erinnerungskultur ist.

1: Dieser Teil der Ausführungen erfolgt in Anlehnung an meinen im Heft der Jubiläumsausgabe der „Arbeitsgemeinschaft der Kunst- und Museumsbibliotheken“ (AKMB) 2020 erschienenen Aufsatz: Gora Jain: Erinnerungskultur durch Künstlernachlässe – Forum für Künstlernachlässe, Hamburg, AKMB-news 1-2 / 2020 Jg. 26, S. 37-42.

2: Derzeit bin ich mit der Ausarbeitung von Forschungsansätzen zur diskursiven Wissensgenerierung im Kontext von Gedächtnis- und Erinnerungskultur befasst, die unter Einbezug künstlerischen Kulturguts für Forschung und Lehre an geisteswissenschaftlichen Fakultäten aktuelle Diskurse in kunst-, bild- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen erweitern. Der inhaltliche Bezugsrahmen rekurriert dabei auf Schriften u.a. von Aleida und Jan Assmann oder von Maurice Halbwachs (Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Frankfurt 1985 (E.A. 1925)).

3: Unter www.kuenstlernachlaesse.de finden sich weitere Informationen zum Forum für Künstlernachlässe (FKN) in Hamburg.

4: Zu bauhistorischen Hintergründen des Gebäudes mit zahlreichen Abbildungen siehe Ernst und Wilhelm Langloh: neue synthesen von technik und architektur, Stuttgart 1931.

5: Siehe auch die website des digiCULT-Verbundes: <https://www.digicult-verbund.de/de>.

6: Der Nachlass des documenta III-Teilnehmers Klaus Kröger (1920-2020) befindet sich im FKN. Bis 2010 hatte er im Künstlerhaus Sootbörn sein Atelier, welches vom FKN übernommen und seither als einjähriges Atelierstipendium im Gedenken an den Künstler bereits zum elften Mal an Kunsthochschulabsolvent:innen vergeben ist. Das Ende der Stipendiumslaufzeit krönt eine Abschlussausstellung. Die bisher 22 Stipendiat:innen sind auf der FKN-Homepage unter <https://kuenstlernachlaesse.de/projekte/forschungs-atelier-stipendium/> aufgeführt.

7: Der Nachlass der Hamburgischen Secession-Mitgründerin Alma del Banco (1863-1943) ist im FKN. Mit dem Anerkennungspreis verbindet sich der Name einer bedeutenden Hamburger Künstlerin, und es wird auf diese Weise das Erinnern und Gedenken an eindrucksvolle kunstschaftende Persönlichkeiten gestärkt.

8: Regelmäßig nehmen Künstler:innen mit ihren Arbeiten im Dialog zu Werken aus Vor- und Nachlässen an den FKN-Ausstellungen teil. Mit dabei waren u.a. Thorsten Brinkmann, Heinrich Eder, Friederike Groß, Roland Helmus, Suse Itzel, Charlotte Jaus, „Jakob K.“, Volker Lang, Gesa Lange, Linda McCue, Rainer Müller-Tombrink, Stefan Oppermann, Dennis Scholl, Dieter Vieg. Siehe hierzu <https://kuenstlernachlaesse.de/projekte/ausstellungen/>.

9: Unter www.bundesverband-kuenstlernachlaesse.de finden sich weitere Informationen zum Bundesverband Künstlernachlässe (BKN) in Berlin.

10: Siehe Aleida Assmann: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung, München 2007 und Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des Kulturellen Gedächtnisses, München 2018.

11: Hierzu wurde u.a. auch im Bundesverband Künstlernachlässe (BKN) die Fachgruppe „Forschung und Lehre“ eingerichtet. Neben der oben bereits erwähnten diskursiven Wissensgenerierung durch Künstlernachlässe im Kontext von Gedächtnis- und Erinnerungskultur bietet die sachgerechte Bearbeitung und systematische Erfassung von künstlerischen Nachlässen für zahlreiche angewandte Studiengänge (z.B. Archivwesen, Sammlungs- und Ausstellungsmanagement, Restaurierung u.v.m.) eine Vielzahl an Anknüpfungspunkten auch im Zusammenhang mit Angewandter Forschung.

12: Markus Tauschek: Kulturerbe – Eine Einführung, Berlin 2013, S. 73. Siehe auch Moritz Csáky, Moritz/Monika Sommer, Monika (Hgg.): Kulturerbe als soziokulturelle Praxis, Innsbruck u.a. 2005 (Gedächtnis – Erinnerung – Identität, Bd. 6).

13: Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität; in: Ders./T. Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a.M. 1988, S. 15. Siehe auch Ders.: Das kulturelle Gedächtnis, München 1992.

14: So ist das Baudenkmal als sichtbares Zeichen für alle erkennbar. Die Denkmalpflege genießt daher politisch wie gesellschaftlich zu Recht hohe Anerkennung als wesentlicher Beitrag zum Erhalt kulturellen Erbes. Aber auch das war nicht immer so und musste in vielerlei Hinsicht erst erkämpft werden – sowohl kultur- als auch soziopolitisch.

15: Gora Jain: Entdeckt und Bewahrt! 10 Jahre Forum für Künstlernachlässe, Ausst.-Kat. FKN (Hg.), Hamburg 2013, S. 10.

16: Monika Grüters; Rede der Kulturstaatsministerin zur Eröffnung des BBK-Symposiums „Anlass: Nachlass. Zum Umgang mit Künstlernachlässen.“ am 12.12.2015 in Berlin; <https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/rede-von-kulturstaatsministerin-monika-gruetters-zur-eroeffnung-des-bbk-symposiums-anlass-nachlass-zum-umgang-mit-kuenstlernachlaessen--450628> (letzter Aufruf 16.02.22).

17: Siehe hierzu die Vortragsmitschnitte unter <https://vimeo.com/showcase/9125609> anlässlich des Symposiums „Das Hamburger Synagogenmonument von Margrit Kahl. Seine künstlerische, kunstgeschichtliche und erinnerungskulturelle Bedeutung“, welches vom FKN in Zusammenarbeit mit der Mara und Holger Cassens-Stiftung am 30. September 2021 in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg veranstaltet wurde. Das Programm findet sich unter <https://www.hsozkult.de/event/id/event-112801> oder auf der FKN-Homepage. Weitere Hintergründe sind in zahlreichen regionalen und überregionalen Presseartikeln, teils mit Stellungnahmen aus Israel oder den USA, dargestellt.

18: Margrit Kahl; zit. in: Lund Art Press, Spring 1990 Vol. I, No. 3, S. 149; und als Schriftstück aus dem Nachlass im Forum für Künstlernachlässe, Hamburg

„Der besondere Primärquellen- und Forschungswert von Künstlernachlässen muss sowohl für die Zeitgeschichte als auch für die vergleichende Kultur- und Kunstgeschichtsschreibung als Kulturgut anerkannt werden.“









Karin Lingl

Stiftung Kunstfonds, Künstlerarchiv

**Drehkreuz Künstlerarchiv –
Fundament und Zukunft**



Liebe Künstler:innen, liebe Kolleg:innen, meine sehr geehrten Damen und Herren, ich freue mich sehr, Ihnen heute das Künstlerarchiv der Stiftung Kunstfonds vorstellen zu können.



Ludger Gerdes: Ichs – Können – Dürfen – Sollen – Wollen – Müssen – Sterben (1991)

Die Stiftung Kunstfonds

Der Kunstfonds fördert seit 1980 bildende Künstlerinnen und Künstler und unterstützt Projekte zur zeitgenössischen bildenden Kunst. Wir sind eine bundesweit aktive, autonome und privatrechtliche Stiftung, die finanziert wird aus jährlichen Zuwendungen des Bundes und der Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst.

Das Besondere am Kunstfonds ist, dass in allen Gremien – Vorstand, Stiftungsrat, Kuratorium, sämtliche Vergabejurys – bildende Künstlerinnen und Künstler immer die Mehrheit haben. Sie verfügen demokratisch und in Selbstverwaltung über das Jahresbudget von rund 2,4 Mio. Euro. Künstlerinnen und Künstler konzipieren unsere Förderprogramme und initiieren unsere Projekte. Die Entscheidung darüber, welche Impulse der Kunstfonds für die zeitgenössische bildende Kunst setzt, liegt in der Verantwortung der Künstlerinnen und Künstler selbst. Sie kennen ihre Szene, sie wissen, wo strukturelle Akzente gesetzt werden müssen – der Kunstfonds ist ihr handelndes Instrument.

Auf diesem Selbstverständnis beruht auch das Künstlerarchiv. Es ist das ideale Modell der

Künstlerinnen und Künstler – also derjenigen, die die Kunst schaffen – für alle Aufgaben, Fragen, Visionen, Grenzen und Chancen rund um künstlerische Lebenswerke.

Das Künstlerarchiv

Als im Frühjahr 2010 das Künstlerarchiv der Stiftung Kunstfonds startete, war der Weg, den dieses von Künstlerinnen und Künstlern initiierte Modellprojekt beschritt, neu. Flexibilität war gefragt, um die Idee, künstlerisch wichtige Positionen und Lebenswerke für die Zukunft zu bewahren, praktisch umzusetzen.

Dabei ging es von Anfang an nie nur um das fachgerechte Lagern der Kunstwerke. Genauso wichtig war und ist es, das Konzeptuelle der Arbeiten, die Intention der Künstlerinnen und Künstler festzuhalten, zu erforschen und zu erinnern. Ebenfalls entscheidend ist für uns nach wie vor, dass die Kunstwerke öffentlich zugänglich und sichtbar bleiben.

Unser Fokus liegt auf dem künstlerischen Lebenswerk, auf umfassenden Werkkonvoluten, weil erst im Überblick künstlerische Entwicklungen

und Produktionsprozesse ablesbar und kunst-immanente Diskurse nachvollziehbar sind. Darüber hinaus begleiten Künstlernachlässe gesellschaftliche Praktiken und historische Ereignisse, die sie kommentieren und hinterfragen. Kunstwerke sind visuelle Quellen unserer Geschichte und damit Teil unseres kulturellen Erbes.

Das Künstlerarchiv versteht sich als „Homepage“ dieses Kulturerbes, von der aus die Kunst durch die Welt wandern und in Ausstellungen und Museen präsent sein soll.

Inventarisieren – Digitalisieren – Ordnen – Konservieren – Lagern – Erforschen – Ausstellen

Ein neu ins Künstlerarchiv kommendes Oeuvre wird zunächst penibel inventarisiert, im Zuge dessen natürlich auch digitalisiert, konservatorisch beurteilt und anschließend fachgerecht gelagert. Schon während dieses Aufnahmeprozesses kooperieren wir häufig mit Studierenden, die die Kunstwerke kunst- oder restaurierungswissenschaftlich erforschen. Diese Zusammenarbeit zwischen Archiv und Universitäten sowie Hochschulen ist für die Studierenden eine spannende und wichtige Erfahrung, weil sie ganz nah an der Kunst und im Austausch mit Fachkolleginnen und -kollegen des Künstlerarchivs forschen können. Für das Künstlerarchiv bilden die entstehenden Forschungsarbeiten und -ergebnisse eine wichtige Informationsbasis zu den Kunstwerken des Archivs.

Insbesondere bei komplexen Werken wie z. B. einer Lichtarbeit von Ludger Gerdes, die uns vom Centraal Museum Utrecht geschenkt wurde, arbeiten wir regelmäßig mit dem Institut für Restaurierungswissenschaften der TH Köln zusammen. In einem Praxisseminar wurde die Arbeit gesichert und die Studierenden entwickelten ein Restaurierungskonzept, das später umgesetzt wurde. Die Arbeit leuchtet nun an der Außenseite des Künstlerarchivs.

Parallel zu der eben geschilderten, eher materiellen Inventarisierung erfassen wir sämtliche Informationen, die wir von den Künstlerinnen und Künstlern, deren Erben und Nachlassverwaltungen erfahren, zusammen mit den

Werkangaben in einer Datenbank. Ergänzend recherchieren wir in Archivalien, die üblicherweise mit einem Nachlasskonvolut ins Künstlerarchiv kommen, und in entsprechender Fachliteratur. Notiert werden beispielsweise Installationsangaben sowie technische und biografische Hinweise. Besonders relevant für uns sind Äußerungen zu künstlerischen Konzepten, denn nur, wenn wir die künstlerische Intention eines Werks kennen, können wir die Kunst in ihrer ursprünglichen Aussage adäquat vermitteln.

Künstlerische Konzepte

Wenn möglich, führen wir mit den Künstlerinnen und Künstlern ausführliche Interviews, um die dem künstlerischen Schaffen zugrundeliegenden Konzepte, Techniken und Ideen im O-Ton festzuhalten. Diese Interviews nutzen wir intern für unsere Forschungsarbeit, sie werden zudem auf unserer Website veröffentlicht. 2019 haben wir mit der Studioausstellung „O-Töne“ Werke aus dem Künstlerarchiv mit den dazu berichtenden O-Tönen der Künstler Horst Bartnig, Jochen Gerz und Reiner Ruthenbeck kombiniert.

Retrospektive

Unser Anspruch, die ursprüngliche künstlerische Intention zu erinnern, soll jedoch keinesfalls dazu führen, nur in die Vergangenheit zu schauen und den Status Quo eines Werks beim Übergang in das Künstlerarchiv zu zementieren. Ein solcher ausschließlich retrospektiver Blick wäre für die Kunst eine schlimme Vorstellung und stünde der Idee eines lebendigen Künstlerarchivs diametral gegenüber. Die Kunst soll gesehen und rezipiert werden. In der Retrospektive verändert sich – möglicherweise – die Bedeutung der Kunst, ihre inhaltlichen Aussagen erweitern sich um aktuelle Aspekte.

Ein Beispiel sind die Fotoarbeiten Reiner Ruthenbecks, die lange – übrigens auch von ihm selbst – rein dokumentarisch eingestuft wurden. Erst in der Retrospektive und mit zeitlichem Abstand zum Werk offenbaren sie konzeptuelle Parallelen zu seinen bildhauerischen Arbeiten.

Das Künstlerarchiv will diese Rezeption nicht nur zulassen, sondern sie sogar anregen. Dabei



Reiner Ruthenbeck, Zero-Fest, 1962, Fotografie (Silbergelatineabzug)

darf jedoch die künstlerische Ursprungsintention nicht vergessen werden. Beides muss möglich und öffentlich sichtbar sein. Die Kunst soll im retrospektiven Blick erforscht und aktuellen Interpretationen und künstlerischen Ideen gegenübergestellt werden.

So geschehen kürzlich im Kölnischen Kunstverein, der in der Ausstellung „Guilty Curtain“ Aluminiumarbeiten von Ursula Burghardt, die in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts entstanden sind, im Zusammenspiel mit zeitgenössischen Werken präsentierte.

Zwischen Atelier und Museum

Das Künstlerarchiv ist kein Museum, sondern ein Partner der Ausstellungshäuser, die die Kunstwerke ausleihen und denen, damit verbunden, all unser Wissen zur Verfügung steht. Museen haben nur selten Kapazitäten, umfassende Oeuvres aufzunehmen und zu erforschen, weshalb die punktuelle Zusammenarbeit oder auch Dauer-Leihgaben, die die Museumssammlung ergänzen, ein „win-win“ für beide Partner ist.

Jedes Werk der mittlerweile fast 40 Oeuvres, die

von einer Jury zur Aufnahme ins Künstlerarchiv empfohlen wurden, war eine neue und spannende Herausforderung. Wir gehen jede Neuaufnahme mit Bedacht und immer von der Kunst aus an – Schritt für Schritt entstand so das Künstlerarchiv als ein „Ort zwischen Atelier und Museum“. Ein Ort, der die Kunst über das Leben der Künstlerinnen und Künstler hinaus in deren Sinne lebendig hält.

Das Künstlerarchiv heute

Das Künstlerarchiv ist ein gern besuchtes Anschauungsmodell zum Umgang mit künstlerischen Vor- und Nachlässen. Künstlerinnen und Künstlern steht das Archiv mit Rat und – über das Förderprogramm des Kunstfonds – bisweilen auch mit finanzieller Unterstützung zur Seite. Die Spanne reicht von Tipps zu einer strukturierten Inventarisierung über konservatorische Empfehlungen bis hin zu rechtlichen Hinweisen, um ein künstlerisches Lebenswerk gut vorbereitet aus dem Atelier zu entlassen.

Für Ausstellungshäuser, Universitäten und Hochschulen im In- und Ausland ist das Archiv ein kompetenter und gefragter Partner, ein willkommen



Guilty Curtain, 2021, Installationsansicht Kölnischer Kunstverein

mener Wissensspeicher, ein Pool für Leihgaben, eine Quelle für kooperative Forschungsprojekte.

Ein solches Forschungsprojekt findet derzeit an der Uni in Münster statt. Ulrike Grossarths Schule von Lublin ist Thema eines Praxisseminars am Institut für jüdische Studien, verbunden mit einer Ausstellung vor Ort und einer öffentlichen Podiumsdiskussion zu jüdischem Leben in Deutschland heute.

Zukunft Kunsterbe – wer wählt was wie aus?

Nachlässe bildender Künstlerinnen und Künstler sind in den letzten Jahren ein prominentes Thema, ein geschätztes Gut geworden. Zunehmend mehr *Cœuvres* werden vererbt und wollen gesichert werden, Nachlassmanager und Anwaltskanzleien konkurrieren um Beratungsmandate der Künstlerinnen, Künstler und ihrer Erben. Galerien, Kunstwissenschaft und Nachlassinstitute handeln und erforschen – mit unterschiedlichen Zielen – die Kunstwerke. Nachlässe werden profiliert, gemanagt und vermarktet. Ob aus Sorge um die Kunst oder als Geschäftsmodell – all diese Aktivitäten formen unser zukünftiges Kunsterbe, weil sie selektieren. Die Stimme der Künstlerinnen und

Künstler bleibt jedoch zunehmend außen vor.

Vor allem deshalb haben wir im Herbst 2020 das Projekt „Heute, heute, nur nicht morgen...Wer bestimmt unser Kunsterbe?“ gestartet. Wir haben Künstlerinnen und Künstler befragt: Nicht nur, weil sie das Künstlerarchiv der Stiftung Kunstfonds initiiert und ins Leben gerufen haben, sondern vor allem, weil sie die Urheberinnen und Urheber sind. Sie schaffen die Kunst, die sie uns hinterlassen werden. Sie sollten auch Verantwortung dabei tragen, wie das Kunsterbe von morgen ausgewählt wird.

Es geht in dem als Diskussionsprozess angelegten Projekt also um die Frage: Wer wählt was wie aus?

Der Bildhauer Bogomir Ecker, früherer Vorstand der Stiftung Kunstfonds und als Mitglied des Beirates bestens mit dem Künstlerarchiv vertraut, hat viele Künstlerinnen und Künstler zum Gespräch „von Kollege zu Kollegin“ eingeladen und zum Thema ein Statement erbeten. Die Künstlerinnen und Künstler äußerten sich sehr unterschiedlich. Einige waren sich ausnahmslos alle darüber, dass ein Archiv kein „Pharaonengrab“ sein darf, sondern ein lebendiger Ort sein muss, der Forschen-



Ludger Gerdes: Schiff für Münster, 1987, Dauerleihgabe im LWL Museum Münster

de einbindet und Besucherinnen und Besucher anzieht. Gleichzeitig soll ein Archiv ein offenes System sein und ein Netzwerk bilden, damit die Kunst im aktuellen Diskurs und ortsübergreifend sichtbar bleibt.

Für alle an diesem Diskussionsprozess beteiligten Künstlerinnen und Künstler ist es Fakt, dass von den vielen künstlerischen Oeuvres nicht jedes Werk überleben kann oder, wenn überhaupt, nur zu einem kleinen Teil bleiben wird. Man müsse auswählen, priorisieren, Überflüssiges entsorgen und Substanzielles einlagern. Fast alle denken über mögliche Filter einer Auswahl nach, einige haben schon konkret entschieden. Thomas Scheibitz beispielsweise fokussiert sich auf seine Skizzenbücher.

Die Problematik der Auswahl, der Legitimation der Auswählenden, der Filter-Systematik nehmen die Künstlerinnen und Künstler ernst und sehen dies – für uns als Künstlerarchiv wichtig – in ihrer Verantwortung als Kunstschaffende.

Deutlich wurde im Laufe der Diskussion auch, dass es keine Patentlösung für alle geben kann, weil die Kunst zu unterschiedlich und vielfältig

ist. Daraus folgt gleichzeitig, dass parallele alternative Ansätze gefragt und werkadäquate Schnittmengen zu bilden sind. Das beinhaltet sowohl das ortsgebundene Archiv wie auch hybride Mischformen oder rein digitalen Präsenzen. Die Statements der Künstlerinnen und Künstler sind auch gedruckt nachzulesen: Die Publikation „Heute, heute, nur nicht morgen ... Wer bestimmt unser Kunsterbe?“ ist gerade im Salon Verlag erschienen und über die Buchhandlung Walther König erhältlich.

Wir werden die Diskussion fortsetzen und im Mai 2022 in einer Fachtagung in der Akademie der Künste Berlin die unterschiedlichen Vorschläge genauer betrachten.

Für das Künstlerarchiv der Stiftung Kunstfonds sind die Argumente der Künstlerinnen und Künstler Bestätigung und Ansporn zugleich. Bestätigung, weil die Idee eines lebendigen, agilen Archivs, mit sich bewegenden Kunstwerken und beständiger Forschungstätigkeit, wie wir es erproben und praktizieren, ein zentrales Anliegen für alle ist. Sie sind aber auch Ansporn, das Künstlerarchiv einen Schritt weiterzuführen, hin zu einer stärker nach außen hin orientierten Platt-

form, die unterschiedliche Nachlassmodelle und alternative Aktivitäten mit dem Bisherigen verknüpft. Und dabei – ganz wichtig – immer kunstadäquat basiert bleibt.

Künstlerarchiv reloaded: Ein Ausblick

Das Künstlerarchiv der Stiftung Kunstfonds heute ist weit mehr als ein Anschauungsmodell für das Handling vor- und nachgelassener Kunstwerke oder ein Pool für Kunstleihgaben.

Es ist eine von Künstler:innen erdachte, initiierte und gelenkte Basis, ein Hub, wo künstlerische Nachlässe gesammelt, betreut und projekt- und ausstellungsbezogen an vielen Orten, durch unterschiedliche Kooperationen und Partnerprojekte sichtbar gemacht werden.

Das Künstlerarchiv ist eine offene, digitale und analoge Plattform für unterschiedliche Modelle und Visionen, Wissensspeicher und Denkfabrik für das Kunsterbe der Zukunft.

„Unser Anspruch, die ursprüngliche künstlerische Intention zu erinnern, soll jedoch keinesfalls dazu führen, nur in die Vergangenheit zu schauen... In der Retrospektive verändert sich – möglicherweise – die Bedeutung der Kunst, ihre inhaltlichen Aussagen erweitern sich um aktuelle Aspekte.“





Podium

Gora Jain, Hildegard Kaluza,
Jan Kolata, Karin Lingl

Moderation: Jörg Biesler

**Ein Leuchtturm und/oder
viele kleine Fackeln:
Welche Nachlasspolitik
braucht NRW?**



Jörg Biesler: Nach dem kurzen Umbau sind wir zurück für ein Podium, das die vielen Vorschläge und Überlegungen des Tages vertiefen soll. Mit „wir“ sind einige der Gäste des Vormittags gemeint, Gora Jain, Karin Lingl, Jan Kolata und meine Wenigkeit. Dazu hat sich noch Frau Hildegard Kaluza gesellt, die Leiterin der Abteilung Kultur im Ministerium für Kultur und Wissenschaft NRW. Guten Tag, Frau Kaluza, und herzlich willkommen!

Hildegard Kaluza: Guten Tag!

Biesler: Mit Ihnen, Frau Kaluza, möchten wir über die prinzipielle Ausrichtung einer Kulturpolitik für Künstlernachlässe in Nordrhein-Westfalen sprechen und erörtern, welches Lösungsmodell geeignet wäre – es wird also um Strukturen und Finanzen gehen. Die Aufgabe ist herausfordernd, wie es so schön heißt, und wir haben die Dringlichkeit und Notwendigkeit einer lenkenden Handlung an dieser Stelle mehrfach erwähnt. Aber es gibt bereits erfreuliche Ansätze, und da möchte ich bei Herrn Kolata einsteigen, der in seinem Vortrag gezeigt hat, wie eine private Nachlassaufarbeitung aussehen könnte. Herr Kolata, Sie haben dank einer Förderung des Kunstfonds viel Vorarbeit geleistet, und nun ist der Nachlass ihrer verstorbenen Frau professionell verzeichnet und archiviert. Allerdings stehen die physischen Werke in einem großen Regal in Ihrem Atelier. Wie geht es denn jetzt eigentlich weiter, haben Sie Pläne für die Unterbringung des Werkes von Sybille Berke?

Jan Kolata: Ich möchte mich an dieser Stelle noch einmal bei der Stiftung Kunstfonds bedanken, ohne deren Unterstützung die Erstellung des Werkverzeichnisses nicht möglich gewesen wäre. Es war mir sehr wichtig, diese Arbeit zu leisten. Und wie Sie sagten, ist das Werk in den eigenen vier Wänden untergebracht, die großen Arbeiten lagern im Keller und haben alle ihre Nummer. Dank des digitalen Verzeichnisses ist alles übersichtlich und direkt auffindbar. Das ist was Tolles. Die kleinen Plastiken und Maquettes, die Papierarbeiten und der schriftliche Nachlass sind in meinem Atelier in einem wandfüllenden Schauregal untergebracht. Wir hatten den Wunsch, die in der Datenbank erreichte Übersicht zumindest auch in einem Ausschnitt physisch darzustellen. Aber hinsichtlich der Unterbringung des gesamten Werkes

stehe ich noch am Anfang. Die Priorität lag für mich zunächst darin, die Arbeiten selbst zu sichten und sichtbar zu machen, und das kommt jetzt zum Abschluss. Der nächste Schritt wäre für mich die Website sybilleberke.de zu füllen, damit die interessierte Öffentlichkeit dauerhaft auf das Werk zugreifen kann, sowie eine Monografie mit Fokus auf bestimmte Stränge der Arbeit herauszugeben. Denn es gibt einige Aspekte in diesem Werk, die aktuell wieder interessant werden könnten. Nehmen wir ganz einfach die Frage der weiblichen Präsenz in der Kunstszene. Zu der Zeit, als Sybille Berke studierte, gab es zum Beispiel in der Metallwerkstatt der Kunstakademie kaum Frauen. Das hat sich ja mittlerweile extrem geändert und es gibt gegenwärtig eine neue Aufmerksamkeit für solche historischen Entwicklungen, der mit einem gut geführten Nachlass Rechnung getragen werden kann. Aber klar, ich muss auch zusehen, wie diese Arbeit das Haus verlässt.

Biesler: Sie sprechen die organisatorische und die emotionale Komponente der Nachlassarbeit an, was ich hier sehr wichtig finde, und damit sind zwei Spannungspole dieser Thematik benannt. Frau Kaluza, am Anfang des Symposiums meinte Frau Ministerin Pfeiffer-Poensgen, dass die Nachlassproblematik, die demnächst gravierend wird, eine sinnvolle und realistische Lösung braucht. Daraus entnehme ich ein Interesse der Landesregierung für das Thema?

Kaluza: Ja, im Ministerium sind wir im Bilde und halten die Frage der Künstlernachlässe, die bereits als Diskussionsgegenstand im Kulturausschuss der Länder prominent auf der Tagesordnung stand, für sehr wichtig. Ich beschäftige mich schon mehrere Jahre damit und kenne alle Beteiligten. Wir haben vor einigen Jahren versucht, über die Bundesländer zu einer einheitlichen Lösung zu kommen, was leider nicht gelungen ist. Vielleicht war die Zeit noch nicht reif. Auf NRW-Ebene fördern wir die Arbeit des RAK in Bonn, und ich halte es für sehr wichtig, dass diese Einrichtung in Nordrhein-Westfalen beheimatet ist. Zudem sind wir in Brauweiler im Künstlerarchiv der Stiftung Kunstfonds engagiert, aktuell mit dem Neubau des Archivs. Mir ist aber klar, dass dies nicht ausreicht und dass mehr geschehen muss. Allerdings glaube ich nicht, dass es nur eine einzige Lösung geben kann. Was wir brauchen, ist

ein ganzes Bündel an unterschiedlichen Lösungsansätzen.

Die Optionen liegen auf dem Tisch: Es gibt digitale Möglichkeiten, es gibt die Möglichkeit eines großen Depots mit Kernbeständen aus verschiedenen Nachlässen oder mit kompletten Werkkonvoluten wie in Brauweiler. Eine für mich entscheidende Fragestellung ist: Wer wählt was aus? Die Entscheidung über die Aufnahme eines Vor- oder Nachlasses in ein Archiv ist eine zukunftsgerichtete Frage, die alles andere als trivial ist. Da ist das Ministerium auf Ideen und Vorschläge von Akteuren aus der Kunstszene angewiesen. Wir sind durchaus bereit, andere Projekte als die aktuellen zu fördern, und standen diesbezüglich mit dem Bundesverband der Künstlernachlässe in Kontakt. Ich kann mir also durchaus vorstellen, dass das Land sich stärker in dem Feld engagiert.

Biesler: Wir hatten im Laufe des Tages die Nachfrage eines Künstlers im Chat, der ein grünes Grundstück in einer Siedlung der 1920er Jahre gestaltet hat, und sich fragt, wie eine Archivierung oder ein Schutz dieser Arbeit erfolgen kann. Betrachtet man die mediale Vielfalt der Kunst im 20. Jahrhundert und den Reichtum an Materialien und Formen, kann es einem angesichts der Frage ihrer langfristigen Erhaltung ganz schummrig vor Augen werden. Wenn Sie die Bedeutung der Selektion unterstreichen, stellt sich die Frage, was erhalten werden kann und was nicht. Lassen sich erste Ansätze einer Antwort formulieren?

Kaluza: Auf Bundesebene sind sich alle einig, dass die digitale Erfassung eines Werkes unterstützt werden sollte, und das halte ich auch für sinnvoll. Ich glaube, es ist das Mindeste, was gemacht werden sollte. Jeder und jede soll die Möglichkeit bekommen, ein Werkkonvolut mit zeitgemäßen Mitteln zu erfassen und zugänglich zu machen. Das ist übrigens eine entscheidende Voraussetzung auch für die Forschung und für Museen, also um ein Weiterleben des Werkes überhaupt zu ermöglichen. Ein zweiter Punkt betrifft die Beratung. Für den nicht vorbereiteten Laien ist das Erben eines ganzen Werkkonvoluts mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden. Das gilt aber auch für Vorlässe. Ich bin der Auffassung, dass die Beratung ein weiteres Feld des Engagements sein sollte, auf das sich alle verständigen können.

Bisher waren eine Minderheit der Länder dieser Meinung, was leider zu wenig ist, um eine Beratungsinfrastruktur auf Bundesebene zu etablieren. Was die restliche Infrastruktur angeht, also die Frage nach einem Depot, da stoßen wir auf noch größere Probleme.

Denn wenn wir auf die großen Ansprüche der Künstlerschaft eingehen, eine zentrale Lösung zu entwickeln, werden wir irgendwann Depots mit öffentlichem Geld bauen und schnell feststellen, dass es nicht für alle reicht. Also muss ausgewählt werden, und ein möglichst wenig anfechtbares System an Selektionskriterien und Vorgaben muss von einem legitimierten Gremium entwickelt werden. Meine Idee dazu war, die Kommunen mit ins Boot zu nehmen – Frau Hoell hat ja schon aus ihrer Perspektive berichtet. Dabei denke ich, dass auch die kleineren Kommunen eine große Rolle spielen können. Zunächst weil ihre Expertise unabdingbar ist, aber auch weil sie das Interesse der Öffentlichkeit für lokale Künstlerinnen und Künstler entfachen und ein gezieltes bürgerschaftliches Engagement aktivieren können, das wiederum vom Bund unterstützt werden könnte. Ich kann mir also ein Netzwerk an lokalen Initiativen vorstellen, die ihre Künstler und Künstlerinnen bewahren und beispielsweise entsprechende Künstlerhäuser entwickeln.

Nordrhein-Westfalen ist eben ein großes Flächenland mit einer sehr reichhaltigen Kunstszene. Eine zentrale Lenkung erscheint mir in diesem Zusammenhang wenig sinnvoll. Deshalb plädiere ich für einen lokalen Ansatz, der vom Land und vielleicht sogar vom Bund unterstützt werden könnte.

Biesler: Es wurde hier bereits argumentiert, dass ein Nachlasszentrum mit regionaler oder lokaler Anbindung eine in vielerlei Hinsicht günstige Angelegenheit wäre. Die Kunst sollte dort aufbewahrt werden, wo sie herkommt und hingehört.

Kolata: Ich sehe das anders. Ich bin der Meinung, dass eine große Lösung die beste und einfachste – und auch die preiswerteste – wäre. Denken Sie an Firmen wie zum Beispiel Amazon, die ihre riesigen Lager nach dem Chaoslager-Prinzip strukturieren. Damit wird der Abgleich zwischen digitalem Register und materiellem Lager entscheidend vereinfacht. Ich fände es persönlich besser, wenn

wir im Maßstab der Bundesrepublik und nicht eines einzigen Bundeslandes oder gar einer Kommune denken würden. Dabei kann ja das schon Vorhandene auch bestehen bleiben und könnte dann über eine übergeordnete, gemeinsame Schnittstelle vernetzt werden. Aber, und an dieser Stelle möchte ich provokativ werden, wo gibt es genügend Platz für so ein großes, zentrales Lager? Was ist denn mit Gorleben? Wir haben da schon ein wunderbares Lager unter der Erde mit vorhandener Infrastruktur und einem Eisenbahnanschluss! Diese ganze Kunst könnte unter die Erde kommen. Solange sie digital erfasst ist und unproblematisch auf sie zugegriffen werden kann, kann sie physisch auch abtauchen. Oder: Fährt man von Düsseldorf oder Köln aus hierher, sieht man diese riesigen Braunkohlelöcher bei Garzweiler. Dafür sind ganze Dörfer verschlungen worden, mit ihren Kirchen und Höfen. Nach dieser Zerstörung hätten Politik und Wirtschaft die Möglichkeit wieder etwas gut zu machen, wie ich finde. Warum sollte man diese Gruben nicht mit Kunst füllen? Ich bin gegen jede neue Halle und jede neue Verpflasterung der Landschaft. Also könnte die Kunst unter die Erde kommen, in unterirdische Lager. Sie ist nicht für immer weg; ich kann sie im Register finden, sie herausholen und ausstellen oder kaufen. Es wäre wie ein Tresor, wie ein unterirdisches Schatzhaus. Arbeitsplätze würde es außerdem schaffen. Die übervollen Lager der Museen könnten entlastet werden.

Biesler: Ich verbuche Ihren Vorschlag als künstlerisches Statement zur Tugend des Loslassens! Aber ich greife auf Ihre Bemerkung zur Digitalisierung zurück und sehe da eine Überschneidung mit den Aussagen von Frau Kaluza. Sie haben die Bedeutung eines digitalen Verzeichnisses betont, soll dieses einheitlich strukturiert und bundesweit abrufbar werden? Ist ein einziges System denkbar?

Kaluza: Es gibt bereits viele Bestände, die zusammengeführt werden könnten. Die Brandenburger Bestände werden zum Beispiel von der Deutschen Digitalen Bibliothek beherbergt und könnten mit anderen Archiven vernetzt werden, so dass die Suche nach konkreten Arbeiten sich effizient und problemlos gestaltet. Man muss natürlich das richtige Format und die technischen Voraussetzungen definieren. Wir dürfen nicht aus

den Augen verlieren, dass es letztendlich darum geht, diese irgendwie und irgendwo gelagerte Kunst weiterleben zu lassen. In diesem Sinne fand ich den Begriff der Erinnerungskultur, der hier schon gefallen ist, durchaus treffend. Künstlerinnen und Künstler reflektieren die Gegenwart, und aus dieser Gegenwart heraus lassen sich Ausstellungen bespielen und weitere künstlerische Entwicklungen vorantreiben.

Gora Jain: Als Ergänzung: Wir nutzen zum Beispiel die Plattform digiCULT als Verbundlösung, die genau wie ein Bibliothekssystem funktioniert und an die Digitale Bibliothek und die Europeana angebunden ist. Die digitale Infrastruktur ist also vorhanden und von guter Qualität. Die Frage ist immer, ob man in den Ausbau dieser Infrastruktur investieren möchte, um nochmal etwas Neues zu erfinden, oder besser auf die bestehenden und geeigneten Strukturen zurückgreift. Es wäre von Vorteil, eine Zugangsmöglichkeit zu einem einzigen System für alle Nachlassinstitutionen zu schaffen, die sich untereinander genossenschaftlich organisieren würden. Wir müssen nicht das Rad ständig neu erfinden. In diesem Sinne möchte ich betonen, dass es für neue Akteure und Institutionen mehr als ratsam wäre, auf bestehende Fachexpertise zurückzugreifen. Es ist bereits viel gedacht und ausprobiert worden und es sollte nun ausgebaut werden.

Biesler: Wäre das ein System, das Produzentinnen und Produzenten schon zu Lebzeiten ermöglicht, das eigene Werk nach einheitlichen Normen zu erfassen?

Jain: Das ist schwierig, denn diese Arbeit kann nicht von jedem Künstler und jeder Künstlerin geleistet werden. Das fängt mit den Abbildungen an. Das Verzeichnen eines Werkkonvoluts benötigt ein gutes fotografisches Equipment, die einzelnen Repros müssen dann für verschiedene Zwecke so aufbereitet sein, dass sie nutzbar sind, sei es zum Drucken oder zur schnellen Erkennung in einer Datenbank etc. Und bei jedem Schritt der Verzeichnisenwicklung wird man mit neuen technischen oder methodischen Problemen konfrontiert. Das kann nicht jeder und jede leisten, gerade auch die Künstlerinnen und Künstler der älteren Generation nicht. Also braucht es eine Begleitung, eine Schnittstelle, die diese Arbeit übernimmt.

Karin Lingl: Bei solchen Prozessen steckt der Teufel im Detail. Der deutsche Museumsbund verfügt über eine Gruppe von IT-Fachleuten, die alle Systeme kennen und in dieser Frage die richtigen Ansprechpartner wären. Ich fände es großartig, wenn es eine Plattform auf Landesebene gäbe, und zwar unabhängig von der Depotfrage. Ich bin auch der Auffassung, dass wir das Rad nicht neu erfinden müssen und die bestehenden Systeme und Strukturen nutzen sollten. Und ich bin zuversichtlich, dass die Vielfalt und Heterogenität der Kunst dabei auch respektiert werden kann. Darüber hinaus sollte man überlegen, wie aktuelle fotografische Werke mit ihrem hohen digitalen Anteil – oder überhaupt die digitale Kunst – untergebracht werden. Wir benötigen auf jeden Fall eine zukunftsgerichtete Plattform, bei der all das, was noch kommt, angedockt werden kann.

Biesler: Dabei wird nicht selten aufseiten der Produzentinnen und Produzenten behauptet, dass gerade in der Präsenz des realisierten Werkes das eigentliche Wesen der Kunst erkannt werden kann.

Lingl: Das ist richtig. Aber was die digitale Kunst angeht, stellt sich die Frage, ob das physische Vorhandensein in dieser Menge wirklich vonnöten ist.

Kaluza: Ich glaube, es gibt hier zwei Fragestellungen: Wo ist die Kunst, also wo wird sie aufbewahrt? Und: Wie ist die Kunst zugänglich? Was die Zugänglichkeit angeht, brauchen wir digitale Lösungen. Diese sind bereits da und müssen für mehr Künstlerinnen und Künstler erreichbar sein. Ich würde unsere Aufgabe als Ministerium für Kultur und Wissenschaft darin sehen, Lizenzen für entsprechende Programme zu kaufen und Institutionen und Kunstschaffenden zur Verfügung zu stellen. Zudem müsste eine Beratungsstruktur geschaffen werden. Das wäre ein Anfang, aber damit hätte man die schwierige – und auch: teure – Frage der Aufbewahrung nicht beantwortet. Wer bewahrt die Kunst auf? Die Erben, die Kommune, Vereine? Oder der Staat? Und was wird aufbewahrt? Denn alles zu sammeln wäre eine Zumutung für die Zivilgesellschaft. Für mich sind das die zentralen Fragen, die es zu diskutieren gilt.

Jain: Aus unserer Praxis in Hamburg kann ich berichten, dass wir mit der Konzentrierung auf

einen Kernbestand gute Erfahrung machen. Es wird eben nicht alles aufbewahrt, sondern nur ein ausgewählter Bestandteil des Nachlasses. Zudem halte ich die regionale und dezentrale Lösung für die beste. Wir können in einem reduzierten geografischen Radius viel Wissen abschöpfen, kennen die Kunst und die Künstlerinnen und Künstler und können dadurch sehr fundiert arbeiten. Ich möchte keine Nachlässe aus Süddeutschland beurteilen müssen ohne Kenntnisse des Kontextes. Das ist sehr wichtiges, quasi nicht bezahlbares Know-how, das Ressourcen spart. Und das ersparte Geld ist in vernünftigen Räumlichkeiten gut angelegt. Es gibt so viel Leerstand überall, der besser genutzt werden könnte.

Aus dem Publikum: Wir sollten langfristig denken. Was ist mit den Menschen, die nicht professionell zum Kunstbetrieb gehören, ein Werk geerbt haben, sich eine Weile um dessen Bewahrung bemühen und dann selbst sterben? Spätestens da ist es endgültig vorbei. Für solche Fälle, die übrigens zur Mehrheit gehören, sollte es eine niedrigschwellige Hilfestellung des Landes geben, und niedrigschwellig heißt für mich, nicht zwölf Antragsseiten auszufüllen, sondern Expertinnen und Experten einzuladen und mit ihnen über den weiteren Vorgang zu sprechen. Eine solche Anschubunterstützung würde die Nachfolgegeneration motivieren, sich mehr zu engagieren. Wenn die Vielfalt der Kunst erhalten werden soll, sollte man nicht ein Gremium alleine walten lassen, sondern die Menschen und Initiativen fördern, die aktiv sind.

Kaluza: Das ist für mich eine Steilvorlage, an die ich gerne anknüpfe. Nehmen Sie zum Beispiel das Otto-Pankok-Museum in Hünxe; es ist über Jahrzehnte von einem Verein und Pankoks Tochter betrieben worden, ohne jeden öffentlichen Zuschuss. Wir haben das sehr genau wahrgenommen und ja, auch das jahrzehntelange Engagement bewundert. Dann starb die Tochter und das Projekt was gefährdet. Erst dann ist das Ministerium eingestiegen. Inzwischen ist sogar ein Museumsneubau realisiert worden. Auch hier kam die Initiative von einer kleinen Gruppe von Aktiven, erst danach hat sich die öffentliche Hand in den Prozess eingeschaltet. Ich glaube, dass diese unmittelbare lokale Verankerung sehr viel wert ist.

Biesler: Halten wir fest: Das Engagement muss von denen ausgehen, die unmittelbar vom Vorlass oder Nachlass betroffen sind, also entweder den Künstlerinnen und Künstlern oder den Erben. Aber es bräuchte eine Beratungsstruktur oder eine zentrale Anlaufstelle für Nordrhein-Westfalen, an die man sich wenden kann und wo man fachliche Unterstützung erhält. Wie ebnet man überhaupt diesen Weg?

Kaluza: Die Beratungsstruktur ist teilweise schon vorhanden. Wir haben zwei Museums- Beratungsstellen bei den Landschaftsverbänden, wir haben Frau Lingl und Herrn Schütz, es ist also schon etwas da. Aber ich könnte mir dazu noch eine mobile Einheit vorstellen, die durch das Land fährt und die Nachlasskonvolute auf Anfrage und vor Ort sichtet. Da wären wir bereit zu unterstützen. Allerdings würden wir es ungern selber machen, das muss nicht vom Staat kommen. Diese Art von Arbeit sollte besser aus der Zivilgesellschaft und aus der Kunstszene kommen, das macht mehr Sinn. Es sollte eine Akzeptanz von der Künstlerschaft geben.

Lingl: An der Stelle muss ich ein bisschen Wasser in den Wein kippen. Seit vielen Jahren leisten wir bereits die Form von Beratung, die Frau Kaluza erwähnt, und am Ende jedes Gesprächs steht die Frage: Nehmt ihr denn dann mein Werk auch? Es läuft also immer auf eine Aufnahme ins Depot hinaus. Egal wie viel Fachexpertise oder finanzielle Mittel in die Beratung investiert werden, egal ob die Erben bei der Erstellung eines Werkverzeichnisses oder mit Softwarelizenzen unterstützt werden, am Ende steht immer die Frage des Verbleibs des physischen Werkes. Und lasst uns ehrlich sein: Da gibt es kaum eine Stelle, die diese Frage im Sinne der Bittsteller beantworten kann. Aus meiner Sicht macht es also gar keinen Sinn, noch mehr Beratung, Hinweise und Unterstützung zu leisten, wenn der Weg unweigerlich in eine Sackgasse führt. Das Wissen ist da, Leitfäden sind vorhanden, gute Verzeichnissysteme sind auf dem Markt etc. Es gibt sicherlich Bereiche, die sich optimieren lassen, aber wir sollten ehrlicherweise darüber nachdenken, was wirklich getan werden kann. Kein Weg führt an einer Depotlösung vorbei, und da müssen wir demnächst aufrüsten, indem zum Beispiel bestehende Gebäude genutzt werden. Denn wenn man die Depotlagerung mit

digitalen Lösungen verknüpft, ist der Standort des Werkes unwichtig.

Aus dem Publikum (Daniel Schütz): Aus meiner Praxis heraus muss ich Ihnen widersprechen, Frau Lingl. Was für uns klar und selbstverständlich ist, ist es für die meisten „da draußen“, die zum ersten Mal mit der Thematik konfrontiert sind, gar nicht. In Beratungssituationen erlebe ich immer wieder große Dankbarkeit, obwohl ich nicht den Eindruck habe, Neues oder Ausgefallenes zu erzählen. Der Beratungsbedarf ist da und insofern wäre eine Stelle durchaus sinnvoll, denn die Fragen sind vielfältiger, als man glaubt.

Aus dem Publikum: Frau Lingl, Sie meinten eben, dass eine Steigerung von Beratung in eine Sackgasse führt. Das glaube ich nicht. Die Punkte, die heute angesprochen wurden, werden nie beim Kunststudium erwähnt. Dabei haben wir heute gehört, wie sinnvoll es ist, sich früh mit dem Thema auseinanderzusetzen, um es später in den Griff zu bekommen. Daher denke ich, dass man Beratung exzessiv vorantreiben sollte.

Lingl: Ich glaube nach wie vor, dass ein Mehr an Beratung in die Sackgasse führt, und zwar weil es am Ende nur frustrierend ist. Die Beratung kann nichts zur Lösung eines physischen Verbleibs des Werkes beitragen. Das muss ehrlicherweise kommuniziert werden. Wie Jan Kolata gesagt hat, ist das Werk von Sybille Berke nun verzeichnet, und dies dank eines Förderprogramms der Stiftung Kunstfonds. Was aber danach passiert, darauf haben wir derzeit überhaupt keinen Einfluss.

Kaluza: Ich denke, dass es wichtig ist, für jeden Künstler und jede Künstlerin den richtigen Weg zu finden, und zwar individuell. Ob die Nachkommen, die Kommune, ein Verein, ein Freundeskreis oder die ehemalige Schulklasse übernimmt, ist nicht von Belang. Alle können prinzipiell eine Beratung brauchen, um sich dann individuell auf den Weg einer Lösung für die analoge Aufbewahrung zu machen. Für die große Masse von Künstlerinnen und Künstlern, für die keine Museen infrage kommen, wird diese Lösung nie in der Aufbewahrung des gesamten Werkes bestehen, darin sind wir uns einig. Es muss also auf eine Beschränkung, auf einen Kern des Gesamtwerkes hinauslaufen, und diese Aufgabe sollte man wahrnehmen. Das

ist man den Künstlerinnen und Künstlern für ihr Lebenswerk schuldig. Umgekehrt kann man nicht jedem Künstler und jeder Künstlerin ein Museum versprechen.

Aus dem Publikum: Ich arbeite für das Kulturamt in Neuss, und dort wurde ich mit Künstlernachlässen ohne Werkverzeichnis konfrontiert, die von der Kommune übernommen werden sollen. Als Verwaltungsbehörde waren wir mit der Aufgabe überfordert, denn wir hatten keine zentrale Anlaufstelle für eine geeignete Methode des Umgangs mit diesen Konvoluten. Wir haben zwar ein Museum, aber dessen Struktur hat seine eigene Agenda und kann nicht in die Bresche springen. Daher wäre eine Beratungsstelle nicht nur für die Produzentinnen und Produzenten wichtig, sondern auch für kommunale Behörden. Im Gegenzug kann ein Kulturamt diese Beratungsstelle auf bestimmte Entwicklungen der lokalen Kunstszene aufmerksam machen, Hinweise zu verstorbenen Künstlerinnen und Künstlern geben etc. Das wäre ein sinnvolles Geben und Nehmen.

Aus dem Publikum: Es wäre vielleicht sinnvoll, die Idee der Beratung von der Idee der Aufbewahrung zu trennen. Ich glaube, dass vielen Künstlerinnen und Künstlern schon sehr geholfen wäre, wenn sie eine handfeste Unterstützung bei der konservatorischen und dokumentarischen Bearbeitung ihres Werkes bekämen. Man könnte eine Art Hilfstuppe, die aus Kunstwissenschaftlern und -wissenschaftlerinnen sowie aus Restauratorinnen und Restauratoren besteht, auf Sichtung durch das Land schicken. Es ginge dann nicht mehr darum, einen Nachlass zu übernehmen, sondern darum, ein Werk zu sortieren und nach festgelegten Kriterien zu bewerten und auf seinen Zustand zu überprüfen. Das ist ja sogar vielleicht für manche Museen hilfreich, die eventuell an einem Nachlass interessiert sind, aber keine personellen Kapazitäten haben, um ein Konvolut aufzuarbeiten.

Jain: Im Prinzip leisten wir das schon in Hamburg. Wenn eine Anfrage eintrifft, versuchen wir, den Kontakt zu einer professionellen Betreuung herzustellen, um die Bearbeitung eines Nachlasses voranzubringen. So entsteht ein gutes Netzwerk. Und wenn der bearbeitete Nachlass für unser Zentrum infrage kommt, wenn wir über eine Über-

nahme nachdenken, dann haben alle gewonnen. Wir wollen ja gar nicht alles selbst machen. Wir haben prinzipiell Interesse an dieser Art von Kooperationen, denn so können wir sicherstellen, dass das Verzeichnen oder die fotografische Dokumentation des Werkes mit unserem System kompatibel ist. Diese Standardisierung ist hilfreich für jeden weiteren Schritt der Nachlassverwaltung. Dabei stellen wir unsere Infrastruktur zur Verfügung. Die damit betrauten Kunsthistorikerinnen oder Kunsthistoriker können unseren Repro-Raum verwenden und die komplette digitale Erfassung bei uns realisieren, da muss nicht jeder gleich ein eigenes Equipment mitschleppen. Wir können keine Kosten übernehmen, aber zumindest einen institutionellen Rückhalt geben.

Aus dem Publikum: Mir fällt auf, dass wir uns im Kreis drehen. Im Grunde genommen ist sehr viel mehr an Ressourcen, Strukturen, Netzwerken und an Möglichkeiten vorhanden, als man zunächst glaubt. Die Frage wäre, welche Bedingungen werden da gestellt? Also wenn ich zum Beispiel die Förderung von Universitäten, Bibliotheken, Vereinen und anderen kommunalen Projekten nehme, könnte ich bestimmte Fördergelder an die Bedingung knüpfen, dass diese Strukturen eine Nachlassfunktion übernehmen. Auch die Künstlerinnen und Künstler sollten sich zivilgesellschaftlich darum kümmern, dass die Erinnerung an verstorbene Kolleginnen und Kollegen gepflegt wird. Das ist mit den heutigen kommunikativen Mitteln gar nicht mehr so ein großes Problem und nicht so zeitintensiv, wie man glaubt. Die günstige, geförderte Miete eines Ateliers könnte zum Beispiel an die Bedingung geknüpft werden, dass der Nachmieter sich für einen bestimmten Zeitraum für die Arbeit seines verstorbenen Vormieters einsetzt. Für Künstlerinnen und Künstler wäre es wirklich an der Zeit, sich für andere Künstlerinnen und Künstler zu interessieren und nicht immer diese Ego-Shooter-Nummer zu spielen. In der Musik und im Theater ist das schon lange der Fall. Aber bei den Künstlern hat sich das irgendwie noch nicht herumgesprochen.

Kolata: Ich sehe das auch so. Die Künstlerinnen und Künstler müssen selber initiativ werden. Wenn ein Stiftungsmodell zu teuer ist, kann man einen Verein oder eine Genossenschaft gründen, was für die Akquise von Drittmitteln nicht unwichtig ist.

Aus dem Publikum: Die Diskussion ist schon weit fortgeschritten, aber ich möchte auf ein Thema zurückkommen, und zwar auf die regionale Schwerpunktsetzung. Als Künstlerin würde ich gerne wissen, von wem die Initiative ausgehen soll. Ich könnte mir ein Betreuungsprogramm des Landes für Institutionen und Museen vorstellen, um die Aufarbeitung eines Vor- oder Nachlasses finanziell zu unterstützen. Ich habe mich mit der Frage meines Vorlasses an einen Kurator gewandt, der sich die Zeit genommen hat, mir genau zu auflisten, was ein solches Projekt im Jahr kostet und wie viele Stellen für die Betreuung einiger Konvolute notwendig wären. Das ist wirklich das Problem. Ich glaube, es gibt durchaus Institutionen in der vielfältigen Museumslandschaft von Nordrhein-Westfalen, die Interesse an der gezielten Übernahme von Nachlässen hätten, weil sie mit ihrem eigenen Profil gut passen. Sie haben Depoträume und Know-how, aber sie können es nicht einsetzen, weil sie keine Mittel haben.

Kaluza: Das ist eben das Problem. Man kann das Geld ja nur einmal ausgeben. Ich spitze es zu, aber wenn wir überall Stellen zur Verwaltung von Nachlässen schaffen, dann haben wir kein Geld mehr für die neue Kunst. Wenn ein Museum einen Nachlass übernehmen will, ist das erstmal die Aufgabe des Museums, seine Entscheidung und seine Verantwortung. Wenn aber eine andere Situation eintritt, wenn zum Beispiel eine örtliche Bürgerinitiative ein Depot aufmachen möchte, dann könnte ich mir beispielsweise eine Förderung für die Gebäudeertüchtigung, die digitale Archivierung oder die Restaurierung einzelner Bestände z. B. über drei Jahre vorstellen. Ein einmaliger Zuschuss ist denkbar, die dauerhafte Finanzierung einer Stelle oder einer Struktur ist es weniger. Unser Haushalt ist ja nicht unbegrenzt. Im Kulturbereich stehen 320 Millionen Euro zur Verfügung. Das klingt nach viel Geld, aber für ein Land wie Nordrhein-Westfalen ist es das nicht. Die Hochschulen alleine haben mehrere Milliarden. Wir müssen also genau überlegen, wo und wie wir unsere Ressourcen einbringen. Und deshalb bin ich der Meinung, dass nur ein Bündel an Lösungen Sinn macht. Meines Erachtens gibt es die eine universelle Lösung nicht.

Biesler: Nun, da wir am Ende dieser Diskussion angelangt sind, will ich eine Zusammenfassung

wagen. Ich glaube nicht, dass wir in die Veranstaltung gekommen sind in dem naiven Glauben, am Ende würde ein fertiges Konzeptpapier für Künstlernachlässe in Nordrhein-Westfalen stehen oder dass alle eine klare Vorstellung davon hätten, wie eine Nachlassinfrastruktur auf dieser Ebene funktionieren kann. Wir haben die Komplexität der Problematik gesehen. Dass eine große Notwendigkeit besteht, sich der Thematik anzunehmen, ist unbestritten. Dass digitale Tools eine gute Möglichkeit der Bearbeitung und Dokumentierung von Kunstwerken bieten, ist ebenso klar. Worüber wir uns noch Gedanken machen müssen, ist der physische Verbleib der Kunst und die Frage nach einer Entscheidungsinstanz, die aus einem Werkkonvolut einen Werkkern auswählt. Und wenn ich Sie richtig verstanden habe, Frau Kaluza, dann sollten Initiativen, über deren Förderung Sie dann nachdenken, in die Bresche springen.

Kaluza: Genau. Aber der Punkt der Beratung ist auch noch sehr wichtig, dafür möchte ich eine Lanze brechen. Ich glaube schon, dass es Beratung braucht und dass die Frage des Verbleibs eines Nachlasses als Teil der Beratung fungieren müsste. Je nach Empfehlung der Beratung können einzelne befristete Förderungen des Landes erfolgen. Das wäre aus meiner Sicht der Weg, und dieser Weg setzt nicht auf eine Dauerförderung von Stellen oder Depots, die quer über das Land verteilt sind.







**cubus
kunst
halle**



Zweiter Tag: Best Practice und Workshops, Duisburg

Museum St. Laurentius

Besuch und Gespräch vor Ort mit
Sabine Haustein und Jutta Hetges

Die 2008 entweihte Kirche St. Laurentius beherbergt das Werk von Sándor Szombati, einem früh verstorbenen Klangkünstler, der einen Großteil seines Lebens in Duisburg verbracht hat. Der Verein „Freunde des Museums St. Laurentius“ verwaltet seinen Nachlass. Im Gespräch mit dem Vorstand des Vereins soll es vor allem um Fragen der Organisation der Institution und der Vermittlung von Szombatis Oeuvre gehen“.



MUSEUM ST. LAURENTIUS



Ein Museum für den künstlerischen Nachlass von Sándor Szombati (1951 – 2006)

Nach dem Tod des in Duisburg-Rheinhausen arbeitenden deutsch-ungarischen Künstlers Sándor Szombati verblieb sein umfangreicher Nachlass aus Klang-, Magnet- und Gravitationsobjekten in seinem Atelier, das seine Witwe Jutta Hetges als Erbin dank der geringen Miethöhe zunächst erhalten konnte und interessierten Besuchern öffnete; die Skulpturen stellte sie als Leihgaben für Ausstellungen zur Verfügung. Als ihr am 2. Oktober 2012 die Aufhebung des Mietvertrags angekündigt wurde, bestand im Freundeskreis sehr schnell Einigkeit darüber, dass die Arbeiten von Sándor Szombati weiterhin gezeigt werden und gerade seine Klangskulpturen erlebbar sein sollten.

Die profanierte und unter Denkmalschutz stehende Kirche St. Laurentius in der Eisenbahnsiedlung in Duisburg-Rheinhausen, Filialkirche der katholischen Kirchengemeinde St. Josef, schien uns geeignet, und wir nahmen bereits fünf Tage später Kontakt zum Kirchenvorstand auf, bekundeten unser Mietinteresse und luden zu einer Atelierbesichtigung ein, die schon einen Monat später stattfand. Am gleichen Tag traf der Kirchenvorstand seine Grundsatzentscheidung, die Kirche zur Ausstellung der Arbeiten von Sándor Szombati zu vermieten.

Wir hatten uns in der Zwischenzeit wöchentlich zu viert getroffen und zunächst die Möglichkeiten der „Gesellschaftsform“ eruiert, in der wir als Mieter der Kirche auftreten wollten. Nach Abwägungen der Machbarkeiten sowie möglicher Vor- und Nachteile schlugen wir dem Kirchenvorstand vor, das Gebäude als Verein anmieten zu wollen.

Bis zur Vereinsgründung vergingen weitere neun Monate mit regelmäßigen Besprechungen unseres „Gründungsteams“, in denen wir die mit der Vereinsgründung zusammenhängenden Aufgaben strukturierten und abarbeiteten. Dabei profitierten wir von Freunden, die uns steuerlich oder rechtlich berieten, und die wir bereits zu diesem Zeitpunkt von unserem „Projekt“ begeistern konnten. Um sicherzustellen, dass der Vereinszweck, nämlich die Förderung von Kunst

und Kultur durch den Erhalt des Innenraumes der St. Laurentiuskirche, um das künstlerische Werk Sándor Szombatis zu erhalten und der Öffentlichkeit zu präsentieren, auch langfristig nicht durch zukünftige Beschlüsse gefährdet werden würde, entschieden wir uns für eine Trennung von ordentlichen Mitgliedern und Fördermitgliedern, wobei über die Aufnahme ordentlicher Mitglieder auf Antrag vom Vorstand entschieden wird.

Wir nahmen uns aber auch die Zeit, um gemeinsam mit unseren hinzugewonnenen „Freunden des Museums“ über die persönliche Motivation, die jeder einzelne mit unserem zukünftigen Museum verband, im besten Sinne zu streiten. Rückblickend waren diese Diskussionen genauso wichtig wie das Feilen an dem satzungsgemäßen Vereinszweck, über den wir letztlich Einvernehmen erzielen konnten.

Um die lokale Außenwirkung zu erhöhen, verbanden wir die Benennung des Museumsvereins mit dem Namen der Kirche St. Laurentius, die aufgrund ihrer der Präsentation der Objekte Szombatis besonders zuträglichen Architektur geradezu zum Genius loci von Verein und Museum wurde. Die 1931 errichtete Kirche bildet das Herz in der unter Ensembleschutz stehenden Eisenbahnsiedlung; der Kirchplatz, heute noch Treffpunkt für Kinder und Jugendliche, öffnet sich zu einer alten Kastanienallee, an deren Seiten sich der alte Teil der Siedlungsbebauung anschließt.

Am 2. August 2013 gründeten wir den Verein „Freunde des Museums St. Laurentius“, am 17. Dezember 2013 konnten wir ihn, nachdem das Finanzamt die Prüfung der Gemeinnützigkeit bestätigt hatte, notariell beurkunden lassen. Bis zum 18. März 2014 waren wir nicht nur eingetragener Verein, sondern hatten auch die Anerkennung der Gemeinnützigkeit erreicht. Damit waren auch die Voraussetzungen zum Abschluss des Mietvertrags mit der Kirchengemeinde St. Josef geschaffen, den wir am 1. April 2014 unterzeichneten.

Der Umwandlung der Kirche in ein kleines Museum stand nun nichts mehr im Wege. Der Innenraum wurde in Abstimmung mit der Denkmalpflege behutsam renoviert. Nach der gelungenen Eröffnung im Oktober 2014 – am Eröffnungswochenende kamen rund 370 Besucher – öffnen wir unser Mu-

seum an jedem ersten Sonntag im Monat und nach Vereinbarung.

Unser Verein funktioniert wie ein Unternehmen, in dem es Abteilungen gibt, die sich um den kaufmännischen Bereich (Finanzen, Steuern, Einwerbung von Spenden), den Kundenbereich, der bei uns mit der Werbung und Betreuung von Mitgliedern gleichzusetzen wäre, den Bereich für Marketing- und Öffentlichkeitsarbeit, den technischen Bereich (Kirchenrauminstandhaltung, Gartenpflege, Winterdienst) und natürlich um unser Kerngeschäft, das Kuratieren der jährlichen Sonderausstellung nebst Katalogerstellung (Text, Photographie und Gestaltung) sowie das Veranstaltungsmanagement für Konzerte zusammensetzt. Da alle diese Aufgaben wichtig sind, können wir uns glücklich schätzen, dass sie kompetenten Mitgliedern obliegen. Aufgrund der geringen Anzahl unserer aktiven Mitglieder ist es selbstverständlich, dass jeder die von ihm übernommene Aufgabe selbständig erledigt, bzw. sich hierbei von anderen unterstützen lässt. Das Modell der Zusammenarbeit hat sich bewährt.

Für die Zukunft wollen wir den Nachlass von Sándor Szombati dauerhaft sichern und zudem ein Ausstellungsformat für Kinder, den zukünftigen Museumsbesuchern, entwickeln. Wir hoffen, dass wir auch diese Aufgaben meistern werden und für zumal für die Kinderausstellungen neue begeisterte aktive Mitglieder gewinnen können.

Bergün, den 22. Februar 2022

Sabine Haustein

















Stiftung DU/ART

Besuch und Gespräch vor Ort mit
Gerhard Losemann und Rita Ehrig

2013 gründete der Duisburger Künstler Gerhard Losemann mit seiner Frau Rita Ehrig die Galerie DU/ART, einen Ort der Archivierung und Vermittlung von ganzen Werkkonvoluten verstorbener lokaler Kunstschaffender. Mittlerweile ist das DU/ART eine Stiftung und hat über 25 Ausstellungen gezeigt. Im Gespräch erläutert Losemann seine Motive, seine strategische Herangehensweise und spricht über die Wege zur Stiftungsgründung.



ARCHIV
DUART GALERIE
ATELIER

ARCHIV
DUART GALERIE
ATELIER

Als bildender Künstler war ich in der Duisburger Kunstszene immer stark engagiert und bin es noch. Ich war lange Zeit Sprecher der Duisburger Sezession und der Duisburger Künstlerschaft. 1987, als mein Kollege Dieter Pirdzun verstarb, bekam ich einen Anruf des damaligen Kulturdezernenten der Stadt, der mich darüber informierte, dass das Atelier umgehend leergeräumt werden müsste. Da die Witwe nichts behalten wollte, sollten alle Arbeiten wohl vernichtet werden. Ich konnte nicht einsehen, dass ein Lebenswerk zerstört werden sollte und musste etwas unternehmen. Das Kulturdezernat stellte mir in der Not vorübergehend zwei Toilettenräume eines ehemaligen Sportplatzes in Rheinhausen zur Verfügung, um Pirdzuns Werk zu lagern. Da wurden erst mal die Toilettenöpfe mit dicken Spanplatten bedeckt, damit keine Ratten herauskamen, und in den nächsten Tagen rief ich einige Kolleginnen und Kollegen an, ob sie mir beim Umzug des Ateliers helfen könnten. So nahm die Rettungsaktion – und meine Arbeit als „Nachlassverwalter“ – ihren Anfang.

Zwischen diesen spontanen Anfängen und der institutionellen Gegenwart ist einiges passiert. Dabei hat sich vieles ergeben. So kam die Künstlerin Gisela Schneider-Gehrke kurz vor ihrem Tod auf mich zu und bat mich darum, auf ihre Arbeiten zu achten. Später wurde ich von Dr. Jürgen Schneider kontaktiert, der uns einen größeren Geldbetrag vermachte mit der Bitte, den künstlerischen Nachlass seiner Frau aus ihrem Haus in Düsseldorf zu holen und zu bewahren. Wir machten uns dann Gedanken darüber, wie wir das Erbe sinnvoll und in ihrem Sinne einsetzen könnten, und es entstand die Idee, eine Stiftung für Künstler-nachlässe zu gründen. Es dauerte noch bis 2018, bis es zu einer Umsetzung kam.

Im Laufe der Zeit wurde mir immer mehr anvertraut; Erben kamen auf mich zu, weil sie keine Lösung für die Lagerung ihrer künstlerischen Erbmasse hatten, und immer wieder musste ich ganze Werkkonvolute von ehemaligen Kollegen und Kolleginnen buchstäblich vom Sperrmüll retten. Mit Nachlässen wie denen von Wilhelm Wiaker, Dieter Pirdzun, Hans-Joachim Herberts, Gisela Schneider-Gehrke und Auguste Steinkamp bin ich viermal umgezogen, bis wir uns im Stadtzentrum etablierten. Dort habe ich mit meiner Frau Rita

Ehrig die DU/ART-Galerie im Erdgeschoss eines Hauses am Dellplatz eingerichtet, wo wir Werke aus dem Nachlassbestand zeigen. Meiner Frau und mir war es immer wichtig, die Arbeiten nicht nur zu lagern, sondern vor allem zu zeigen, und zwar in Kombination mit aktuellen Werken lebender Duisburger Künstlerinnen und Künstler. Damit soll auch die Duisburger Kunstszene wachgehalten werden. Wie wichtig diese Vermittlungsarbeit ist, zeigt sich daran, dass die meisten Kunstinteressierten in der Stadt nichts mehr mit dem Namen von Wilhelm Wiaker anzufangen wissen. Wiaker war DER Künstler in Duisburg, der die Kunstszene nach dem Krieg maßgeblich geprägt hat. Seine Arbeiten und die der anderen Duisburger Künstler*innen dürfen nicht in Vergessenheit geraten.

Diese Entscheidung für einen festen Standort mit Ausstellungstätigkeit ging einher mit der Überführung unserer bisherigen Arbeit in eine gemeinnützige Stiftung. Das ist für uns eine Sicherheit, dass die angefangene Rettungsarbeit langfristig fortgeführt werden kann; der Ewigkeitsgedanke einer Stiftung ist gerade bei unserer Arbeit, die sich um das kulturelle Erbe einer Stadt dreht, wichtig. Allerdings sind die Zinsen derzeit so niedrig, dass wir auf Zustiftungen, Förderungen und Spenden angewiesen sind. Mittlerweile betreut die Stiftung ca. 2500 Werke in allen möglichen Medien und Techniken.

Seit der Stiftungsgründung stemmen wir einen Großteil der Arbeit auf Basis dieses ideellen Engagements. Zusammen mit meiner Frau transportiere ich die uns überlassenen Werkkonvolute im eigenen Pkw, wir planen und bauen die Wechselausstellungen in der Galerie auf, führen die Eröffnungen durch und produzieren kleine Publikationen in Eigenregie. Wir sind mittlerweile eine Anlaufstelle für Künstlernachlässe der Stadt geworden, aber wir können bei Weitem nicht alles aufnehmen. Es muss eine Auswahl stattfinden. In unserem Fall haben wir uns entschieden, die allgemeine Qualität des Gesamtwerkes eines Künstlers oder einer Künstlerin zum Kriterium für eine Übernahme zu machen. Wir schauen nicht auf einzelne Arbeiten, sondern übernehmen pauschal und in Absprache mit dem Erben ein ganzes Lebenswerk. Aufgrund ihrer klammen Kassen kann uns die Kommune nur indirekt unterstützen. Dabei

ist der Reichtum an Duisburger Künstlerinnen und Künstlern enorm und wie erwähnt droht der Totalverlust ganzer Werkkonvolute, wenn nichts passiert. Es gibt auf jeden Fall eine starke Motivation der Kulturbetriebe Duisburg, sich diesem Problem zu stellen und gemeinsam mit den lokalen Akteuren an einer Lösung zu arbeiten. Uns wäre schon sehr geholfen, wenn die Stadt uns trockene und sichere Räume zur Verfügung stellen könnte. Wir sind jetzt schon am Limit unserer Lagermöglichkeiten und brauchen mehr Platz.

Gerhard Losemann























1 Management von Künstlernachlässen

Renate Goldmann, VAN HAM Art Estate

Immer mehr Künstler*innen wenden sich ihrer Kommune zu in der Hoffnung, diese könnte bei der Erstellung ihres Vorlasses unterstützen. Aber Institutionen der öffentlichen Hand sind nicht die einzigen potenziellen Partner – in diesem Prozess spielt auch der Kunsthandel eine Rolle. Welchen Beitrag können kommerzielle Galerien und Auktionshäuser zu einem Vor- bzw. Nachlass leisten? Welche Hürde gilt es zu nehmen und welche Voraussetzungen müssen Künstler*innen und ihre Werke erfüllen, um berücksichtigt zu werden?











2 Juristische Perspektiven im Vor- und Nachlass

Corinna vom Berg, Rechtsanwältin

Welche Eigentums- und Urheberrechte an einem Werk gelten nach dem Ableben des Kunstschaffenden? Welche Rechte und Pflichten haben Künstler*innen, Erben und Nachlassverwalter*innen? Worauf ist bei der Erstellung eines Testaments zu achten? Wie wird ein Nachlassvermögen bewertet? Wie kann die Echtheit eines Werkes zertifiziert werden? Diese und viele andere Fragen werden im Dialog zwischen Corinna vom Berg (Kanzlei vom Berg & Partner, Düsseldorf) und den Teilnehmenden beantwortet.











3 Die richtigen Schritte zum eigenen Vorlass 1: Organisation und Technik

Paulina Seyfried, Kunstwissenschaftlerin und Kulturarbeiterin

Der Workshop schafft Einblicke in verschiedene Möglichkeiten der (digitalen) Erfassung und Strukturierung der eigenen Werke. Je nach Alter, finanziellen bzw. zeitlichen Kapazitäten und Karrierestandpunkt variieren die Handlungsspielräume und lassen sich selten pauschalisieren. Anhand eines vorbereiteten Manuals können im gemeinsamen Gespräch eine individuelle Vorgehensweise und mögliche Ansprechpartner*innen zur Erstellung eines eigenen Vorlasses ermittelt werden.











4 Die richtigen Schritte zum eigenen Vorlass 2: Lagerung und Material

René Rohrkamp, Direktor des Stadtarchivs Aachen

Sabine Hermes, Restauratorin

Auch wenn sie immer die besten Experten in eigener Sache sind und die Beschaffenheit ihrer Materialien gut kennen, sind Kunstschaffende bei der sachgerechten Konservierung ihres Werkes nicht selten überfordert. Der Workshop erläutert professionelle Standards der Lagerung von Kunst, präsentiert praktische Methoden der langfristigen Erhaltung von empfindlichen oder komplexen Materialien und geht auf die individuellen Fragen der Teilnehmenden ein.









Dr. Jörg Biesler

Dr. Jörg Biesler ist Kulturjournalist. Er studierte Kunstgeschichte und Geschichte und promovierte zur Architekturtheorie der Aufklärung. Er schreibt regelmäßig zu Themen der Kunst und des Kunstbetriebes für überregionalen Zeitschriften, moderiert u. a. für Deutschlandfunk und WDR und unterrichtet in Hochschulen.

Dr. Renate Goldmann

Dr. Renate Goldmann, Kunsthistorikerin, ist seit 2018 Direktorin von VAN HAM Art Estate in Köln. Zuvor war sie tätig als Direktorin im Leopold-Hoesch-Museum & Papiermuseum Düren und im Skulpturenpark Köln, als Kuratorin im Institut für Auslandsbeziehungen sowie im Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI.

Karoline Hoell

Karoline Hoell studierte Betriebswirtschaft in Köln und war zunächst im Maschinenbau und beim ZDF tätig, bevor sie für die Stadt Duisburg arbeitete. Seit 2013 ist sie Geschäftsleiterin der Kulturbetriebe Duisburg, gleichzeitig Verwaltungsleiterin des Theaters Duisburg, inhaltlich auch zuständig für das Kulturbüro und das Festivalbüro.

Prof. Dr. Gora Jain

Prof. Dr. Gora Jain ist Vorsitzende im Forum für Künstlernachlässe (FKN) Hamburg und im Bundesverband Künstlernachlässe (BKN) Berlin. Sie ist Professorin für Kunst-, Design-, Medientheorie, Philosophie und kuratorische Praxis am Fachbereich Art & Design der UE-University of Europe for Applied Sciences Hamburg.

Dr. Hildegard Kaluza

Dr. Hildegard Kaluza ist Leiterin der Kulturabteilung im Ministerium für Kultur und Wissenschaft NRW. In ihrer jetzigen Tätigkeit ist sie in zahlreichen Gremien kultureller Institutionen und Initiativen auf Landes- und Bundesebene vertreten. In diese kann sie neben ihrem Engagement für kulturpolitische Fragen ihre bisherigen Erfahrungen als Unternehmensberaterin und als Geschäftsführerin eines sozialen Unternehmens einbringen.

Prof. Jan Kolata

Jan Kolata (* 1949 in Immenstadt im Allgäu) studierte von 1970 bis 1977 an der Kunstakademie Düsseldorf und wurde dort Meisterschüler von Erich Reusch. Neben seiner Tätigkeit im Feld der Malerei war Kolata von 2006 bis 2016 Professor für Malerei an der Technischen Universität Dortmund.

Dr. Karin Lingl

Karin Lingl (* 1964) ist Kunsthistorikerin und seit 2010 Geschäftsführerin der Stiftung Kunstfonds. Sie ist Vorsitzende des Steuer-Ausschusses des Deutschen Kulturrats und im Ausschuss Kulturerbe. 2010 bis 2016 war sie Sprecherin des Deutschen Kunstrats. Sie ist Mentorin im Masterstudiengang „Kunstvermittlung und Kulturmanagement“ der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Dr. Emmanuel Mir

Nach einem Studium der Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf und später der Kunstgeschichte war Emmanuel Mir (* 1972 in Toulon, F) Dozent an diversen Hochschulen in Nordrhein-Westfalen, kuratierte einige Ausstellungen und veröffentlichte Texte zur Kunst und Kunstsoziologie in Fachzeitschriften und Katalogen. Seit 2017 leitet er das LaB K NRW.

Dr. René Rohrkamp

René Rohrkamp ist seit 2014 Direktor des Stadtarchivs Aachen. Nach dem Magisterstudium der Geschichte, Politischen Wissenschaften und Philosophie (RWTH Aachen) war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der RWTH, Archivrefendar beim Bundesarchiv und Attaché beim Staatsarchiv in Eupen.

Palina Seyfried M.A.

Paulina Seyfried ist Kunstwissenschaftlerin und Kulturarbeiterin. Aktuell ist sie Volontärin beim Residenzzentrum Schloss Ringenberg und arbeitet freiberuflich unter anderem am Werkverzeichnis der Künstlerin Sybille Berke und als Assistenz für den Berliner Bildhauer Andreas Blank.

Daniel Schütz M.A.

Daniel Schütz studierte in Passau, Montpellier und Bonn und war von 2000 bis 2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bonner Stadtarchiv. Er gründete 2007 die Stiftung Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe, deren Leiter und Vorstandsvorsitzender er ist. Er ist zudem Gründungs- und Vorstandsmitglied des Bundesverbands Künstlernachlässe.

Corinna vom Berg

Der Beratungsschwerpunkt der Rechtsanwältin Corinna vom Berg liegt im Kunstrecht und im Erbrecht. Aufgrund ihrer Expertise übernimmt sie die rechtliche Beratung und Verwaltung von Künstlernachlässen und ist von den Nachlassgerichten im OLG Bezirk Düsseldorf in mehr als 800 Nachlassfällen als Nachlassverwalterin oder Testamentvollstreckerin bestellt worden.

Annette Wimmershoff

Nach dem Abschluss ihres Studiums an der Kunstakademie Düsseldorf bei Prof. Rolf Sackenheim und Prof. K. O. Goetz, arbeitet Annette Wimmershoff (geb. 1947 in Recklinghausen) als freischaffende Künstlerin. Neben zahlreichen Einzelausstellungen hat sie an Gruppenausstellungen im In- und Ausland teilgenommen. Außerdem hat sie Auslandsstipendien in Israel und Japan und Aufenthalte in der Cité Internationale des Arts in Paris wahrgenommen und 1999 den ARAG Kunstpreis, Berlin/Düsseldorf erhalten.

Dr. Eva Wruck

Eva Wruck studierte Kunstgeschichte und Germanistik in Bochum und promovierte 2011 mit einer Arbeit zur amerikanischen Gegenwartskunst. Nach einer wissenschaftlichen Mitarbeit und freiberuflichen Lehrtätigkeiten an Hochschulen der Region ist sie seit 2020 Kuratorin der Stiftung Situation Kunst, Bochum, und seit 2010 Mitglied im Vorstand des Kunstvereins Bochum.

Alle Bilder des Symposiums in Aachen und Duisburg: Constantin Ranke

S. 2/3: Foto: Jan Kolata

S. 15: Porträt Isabel Pfeiffer-Poensgen, © Bettina Engel-Albustin / MKW 2021, Foto: Bettina Engel-Albustin

S. 21: Hanns Armbrorst, um 1990, Foto: Annette Wimmershoff

S. 22: Hanns Armbrorst beim Aufbau einer Ausstellung in London, Anfang der 1970er, Foto: unbekannt

S. 35: Oskar Schlemmer: Kriegstagebuch (1915); Tinte, Bleistift, Papier, © Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Oskar Schlemmer

S. 46-53: Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 9 und 13 (oben): Sybille Berke; Abb. 7: Michael Schlitter; Abb. 11 und 12: unbekannt; restliche Abb.: Jan Kolata

S. 63 und 65: Grafiken Kulturbetriebe Duisburg

S. 76: Ausstellungsansicht Alfonso Hüppi Ausstellung bei VAN HAM, 2021, Foto: Bettina Fürst-Fastré

S. 77: VAN HAM Art Estate Showroom, Foto: Ben Wozniak

S. 78: Karl Fred Dahmen im Atelier Stolberg 1957, Foto: Willi Tenter Aachen

S. 87: Diskussionsrunde des Symposiums „European Heritage“, Bundeskunsthalle Bonn 2016, Foto: Tania Beilfuß

S. 88: Dauereintrittskarte von Walter Ophey für die Ausstellung „GeSoLei“, 1926. Nachlass Walter Ophey, RAK

S. 89: Bescheinigung von Fernand Léger über das Studium von Hanns Pastor, 1952. Nachlass Hanns Pastor, RAK

S. 90: Das Junge Rheinland, Heft 4, 1922. Nachlass Walter Gerber, RAK

S. 101: Außenansicht Künstlerhaus Sootbörn + Eingang Forum für Künstlernachlässe, Hamburg; Fotos: Margot Schmidt, Hamburg

S. 102: Historische Ansicht der ehemaligen Mittelschule am Sootbörn, Hamburg; Foto: unbekannt

S. 108: Website Sharing Heritage Kulturerbejahr 2018; Bildschirmfoto vom 13.10.2017 (Jain)

S. 110: Margrit Kahl: Bodendenkmal am Bornplatz (1988); © Foto: M. Kahl im Nachlass im Forum für Künstlernachlässe, Hamburg

S. 111: Margrit Kahl: 1. + 2. Entwurf zum Bornplatz-Denkmal (1983-88); © Repros: Forum für Künstlernachlässe, Hamburg

S. 123: Ludger Gerdes: Ichs – Können – Dürfen – Sollen – Wollen – Müssen – Sterben (1991), Aluminium, Hartfaser, Plexiglas, Folie, Leuchtmittel, je 50,5 x 200,3 x 18 cm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

S. 125: Reiner Ruthenbeck: Zero-Fest (1962), Fotografie (Silbergelatineabzug), 20,4 x 30,4 cm, Stiftung Kunstfonds, © VG Bild-Kunst 2022

S. 126: Guilty Curtain,, Installationsansicht Kölnischer Kunstverein, 2021, Foto: Mareike Tocha

Abgebildeten Werke von links nach rechts:

Ursula Burghardt: Schirm (1968), Aluminium, Courtesy: Stiftung Kunstfonds

Noa Glazer, Glove compartment (2018), Pappmaché, Paraffinwachs, Handschuhe mit Silikonpunkten, Erde, Courtesy: die Künstlerin

Noa Glazer: Blood cells, (2016) Silikon, Courtesy: die Künstlerin

Noa Glazer: Nerves #2, (2021), Schaumstoff, Schlamm, Glimmer, Unkraut, Courtesy: die Künstlerin

Ursula Burghardt: Aktentasche, gefüllt (1968), Aluminium, Courtesy: Stiftung Kunstfonds

Etti Abergel: Thread Basket (2013), Plastikkorb, Naturschnüre, Courtesy: die Künstlerin

Noa Glazer: Untitled (2021), Verbrannte Melone, Schlamm, Stroh, Pigment, Courtesy: die Künstlerin

Etti Abergel: Soccer Balls (2018), Fußball, Sicherheitsnadeln, Gesso-Acryl, Courtesy: die Künstlerin

S. 127: Ludger Gerdes: Schiff für Münster (1987) im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Courtesy: Westfälisches Landesmuseum, Münster/ Christoph Steinweg.

Wenn du gehst. Welche Politik für Künstlernachlässe in NRW?

Diese Publikation erscheint anlässlich des gleichnamigen Symposiums im Kunsthaus NRW, Aachen-Kornelimünster und im Museum St. Laurentius, in der Stiftung DU/ART und in der cubus Kunsthalle, Duisburg am 5. und 6. November 2021.

Das Symposium ist eine Kooperation des LaB K NRW und der Kulturbetriebe Duisburg.

Herausgeber:

Dr. Marcel Schumacher
Geschäftsführer
Kunsthaus NRW gGmbH
Abteigarten 6
52076 Aachen

Gefördert vom:

Ministerium für Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen

Erschienen im Rahmen des Programms
Landesbüro für Bildende Kunst NRW

Redaktion:

Emmanuel Mir

Redaktionsassistenz:

Anne Mitzen-Jones

Gestaltung:

Marcus Kautz

Druck:

Tiamat Druck, Düsseldorf

Bilder: (wenn nicht anders angegeben)

Constantin Ranke

Texte:

Renate Goldmann, Sabine Haustein, Karolin Hoell, Gora Jain,
Jan Kolata, Karin Lingl, Gerhard Losemann, Emmanuel Mir,
Daniel Schütz, Annette Wimmershoff, Eva Wruck

Die Form des Genderns innerhalb der Textbeiträge oblag den Autorinnen und Autoren. Im Sinne der Gleichbehandlung sind immer alle Geschlechter gemeint.

© Landesbüro für Bildende Kunst NRW und die Autor*innen, 2022

Nie zuvor in der Geschichte der Bundesrepublik gab es so viele aktive Kulturschaffende, die ans Ende ihrer Karriere kommen. Vor diesem Hintergrund rücken Fragen des kulturellen Erbes und der Künstlernachlässe zunehmend ins Zentrum des aktuellen kulturpolitischen Diskurses. Archive, Stiftungen, Forschungszentren oder Privatmuseen: Die Vielfalt im Umgang mit Künstlernachlässen ist groß. Aber trotz seiner reichhaltigen Kunstszene hat Nordrhein-Westfalen keine homogene kulturpolitische Strategie, die an lokal oder regional relevante Künstler*innen adressiert wäre. Vorliegende Publikation fasst die Beiträge von führenden Expert*innen zusammen, die im Herbst 2021 an einem zweitägigen Symposium des LaB K NRW teilgenommen haben. Ziel der Veranstaltung war neben der Erörterung der Vor- und Nachteile unterschiedlicher Formen von Künstlernachlässen, konkrete Handlungsempfehlungen für die nordrhein-westfälische Kulturpolitik zu formulieren.