

for Richard Demarco
or Nina about J Beuys, Brigitte Lohmeyer
and Richard Demarco.

1. My first encounter with Joseph Beuys was at Galerie Alfred Schmela in Düsseldorf about ~~the~~ years ago. I knew Schmela well, as he was a great friend of Hella Nebelung, the Düsseldorf gallery where I was currently showing. Alas both these great characters from the Düsseldorf Art scene are, sadly, no longer with us. Beuys was very friendly towards me, and when I told him I was a Scottish painter working in Germany, his conversation turned to Scotland, which he loved, and British painting, about which he was very knowledgeable. He said he admired the work of the Nicholsons (Plural) and as he continued, I realised that he was also referring to Sir William Nicholson as well as Ben Nicholson. William Nicholson, was at the time unknown in Germany.

I was very impressed!

annorak 2



RHEINISCHES ARCHIV FÜR
KÜNSTLERNACHLÄSSE

annoRAK

Mitteilungen aus dem
Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe

Heft 2
Bonn 2011

Inhalt

- 5 Editorial
- 9 Künstlernachlässe – Segen oder Fluch?
Über den Umgang mit unserer kulturellen Erinnerung
Eine Veranstaltung des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe, Bonn
in Zusammenarbeit mit dem Museum Kurhaus Kleve
Einleitung
- 10 Grußwort, Roland Mönig
- 12 Der biographische Nachlass. Ein Füllhorn für die Wissenschaft
Daniel Schütz
- 14 Vom Atelier ins Archiv. Wohin mit Künstlernachlässen
Regina Barunke
- 18 Von der Arche zum Archiv
Gertrude Cepl-Kaufmann
- 26 Problematik der Auswahl von Künstlernachlässen
Hans M. Schmidt
- 28 Veranstaltungsberichte
- Archivinitiativen
- 32 Nachlass-Stiftung für Mannheimer Künstler
Silvia Köhler, Jochen Kronjäger
- 34 Archiv der Zeitgenossen, Krems / Niederösterreich
Christine Grond
- 36 Kunstarche Wiesbaden
Arnold Gorski, Johannes Ludwig, Wolf Spemann
- 38 ZERO foundation, Düsseldorf
Tiziana Caianiello
- 40 Kunst Archiv Darmstadt e.V.
Claus K. Netuschil
- 43 Ausstellen. Über die Präsentation des Wunders.
Und was das mit Künstlernachlässen zu tun hat – ein Essay
Gertrude Cepl-Kaufmann, Jasmin Grande
- 53 Richard Paling. Ein Maler des Wupperkreises
Lotte Raven
- 62 Bestandsliste des RAK
- 64 Impressum

Editorial

Künstlernachlässe rücken zunehmend in den Blickpunkt einer kulturinteressierten Öffentlichkeit. Mittlerweile 66 Jahre Frieden haben in Deutschland eine kontinuierliche Kunstproduktion ermöglicht, die zu einer großen Anzahl an Künstlernachlässen führte, die es wert sind der Nachwelt erhalten zu bleiben. Es ist keineswegs sicher, dass solche Nachlässe Aufnahme in öffentlichen Sammlungen, Museen oder Archiven finden. Nicht nur Erben werden vor kaum lösbare Probleme gestellt, sondern auch die Künstler selber. Unzählige qualitätsvolle Lebenswerke entstehen, um deren Erhalt sich die Kunstschaffenden zunehmend selbst sorgen. Werke haben dabei eine weitaus bessere Chance zu überdauern als die schriftlichen Hinterlassenschaften.

Das RAK greift die Probleme, die sich im Kontext von Beständen und potentiellen Künstlernachlässen ergeben, auf. Wie mit dem ersten Berichtsband, möchte „annoRAK 2“ über die Ereignisse des vergangenen Jahres im und um das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe berichten.

Das Thema hat Konjunktur: So griff im Juni 2010 die bundesweit erscheinende BBK Zeitschrift „kultur politik“ die Nachlassproblematik unter der Überschrift „Spurensicherung“ als Titelthema auf. „Archive als kulturelles Gedächtnis werden immer dringender benötigt“, konstatierte Dieter Horký, der Landesvorsitzende des Bundesverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK) in Nordrhein-Westfalen, einleitend. Einige der insgesamt (noch) überschaubaren Zahl von Institutionen, die sich in Deutschland um den Erhalt von Künstlernachlässen kümmern, berichten über ihre Arbeit. Das RAK nahm das Angebot gerne an, sich den BBK Mitgliedern als Facharchiv für Künstlernachlässe vorzustellen, um die Künstler und Künstlerinnen für den Erhalt ihrer biographischen Unterlagen zu sensibilisieren.

Ebenso erkannte der Bundesverband Deutscher Stiftungen die Virulenz der Thematik und veranstaltete im Rahmen des Deutschen Stiftungstages 2010 erstmals ein Diskussionsforum mit dem Titel „Expertentreffen Künstlernachlässe“. Hier sollte unter Vorstellung verschiedener Stiftungen die Dringlichkeit für die weitere Beschäftigung des Bundesverbandes Deutscher Stiftungen zur Thematik ermittelt werden. Es wird in diesem Heft noch näher auf die Veranstaltung in Frankfurt eingegangen. Auch zur Jahrestagung der KOOP-LITERA in den Räumen der Akademie der Künste in Berlin wurde das RAK eingeladen, sich als kulturtragende Institution vorzustellen.

Wie 2009 im Rheinischen Landesmuseum Bonn trat das RAK auch im Jahr 2010 selbst als Veranstalter in Erscheinung. Unter dem Titel „Künstlernachlässe – Segen oder Fluch? Über den Umgang mit unserer kulturellen Erinnerung“ wurde in Zusammenarbeit mit dem Museum Kurhaus Kleve in dessen Räumen eine Vortragsveranstaltung durchgeführt, mit der sich das RAK der Öffentlichkeit am Niederrhein bekannt machte. Gefragt wurde, wie die Gesellschaft und insbesondere die kulturtragenden Institutionen diesen neuen Herausforderungen begegnen. Neben dem RAK und dem Museum Kurhaus Kleve wurde auch das neu gegründete Archiv für Künstlernachlässe der Stiftung Kunstfonds eingeladen, Stellung zu beziehen. Begleitet wurde die Veranstaltung durch eine Ausstellung von Archivalien aus den Beständen des RAK.

Neben dem ausführlichen Bericht über die Vortragsveranstaltung des RAK in Kleve werden in diesem Heft weitere Institutionen im Bereich der Erhaltung von Künstlernachlässen auf regionaler und überregionaler Ebene vorgestellt. Als jüngste Initiative formiert sich momentan die „Kunstarche Wiesbaden“, während das „Kunst Archiv Darmstadt e. V.“

schon seit 1984 seine Sammlungstätigkeit verfolgt. Neugründungen der vergangenen Jahre waren 2008 die überregional agierende „ZERO foundation“ in Düsseldorf wie 2010 das „Archiv der Zeitgenossen – Sammlung künstlerischer Vor- und Nachlässe“ in Krems / Österreich.

Sammeln und Bewahren sind zwei wichtige Eckpunkte des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe. Einen ebenso großen Stellenwert hat aber auch die wissenschaftliche Arbeit mit den Beständen. 2010 konnte die erste Doktorarbeit über einen Künstler aus den Reihen des RAK vermittelt werden. Eine Kunsthistorikerin von der Heinrich Heine Universität aus Düsseldorf arbeitet über Richard Paling, einem der wichtigsten Künstler des sog. „Wupperkreises“. Dem Projekt ist ein Bericht in diesem Heft gewidmet.

Ausstellungen zählen zur Praxis des RAK. Die Publikation „annoRAK“ versteht sich entsprechend auch als Diskussionsplattform. Von besonderem Interesse ist die Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern, durch die erkennbar wird, welche Möglichkeiten bestehen, Archivgut in Ausstellungen zu zeigen und damit ein aktuelles Interesse an Künstlerarchiven zu fördern. Erfahrungen mit Literaturausstellungen und neuere ausstellungstheoretische Ansätze können hier befruchtend wirken. Gertrude Ceph-Kaufmann und Jasmin Grande greifen dieses Thema auf.

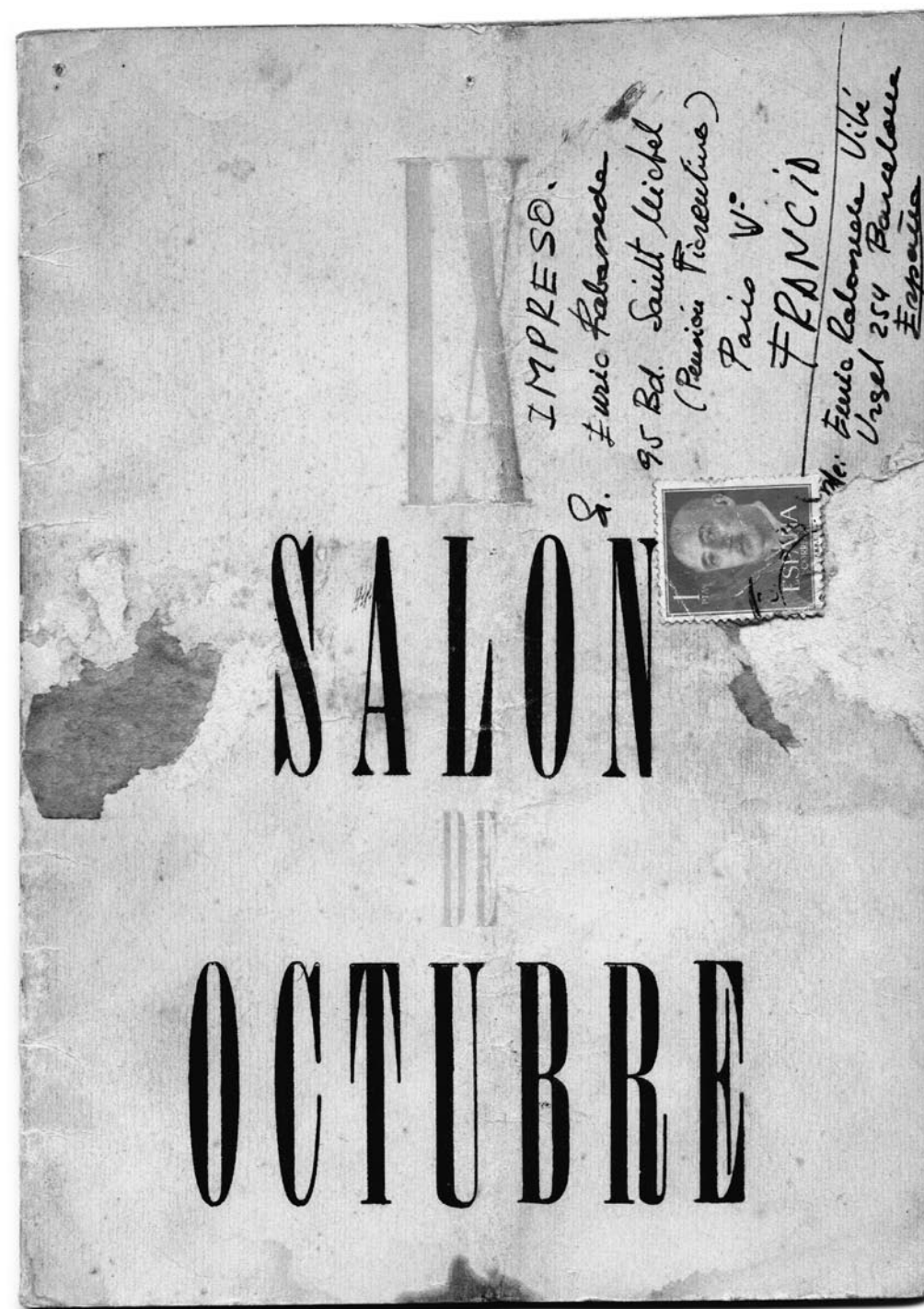
Die Abbildungen im „annoRAK 2“ spiegeln die Neuzugänge des Jahres 2010 wider. Acht Künstlernachlässe und ein Vorlass fanden den Weg in das Archiv. Aus ihnen werden jeweils einige Archivalien mit begleitenden Texten im Heft vorgestellt. Das Titelbild zeigt eine Textseite aus dem Nachlass des aus Schottland stammenden Malers Douglas Swan (1930–2000). In dem neunseitigen Manuskript berichtet Swan u.a. über seine Bekanntschaft mit Joseph Beuys, den er in der Galerie Alfred Schmela in Düsseldorf kennen lernte. Swan lebte für

mehrere Jahre in Mailand, bevor er 1967 nach Bochum und bald darauf nach Bonn übersiedelte. Das künstlerische Vermächtnis wird heute von der Douglas-Swan-Stiftung, einer Unterstiftung der Bürgerstiftung Bonn, verwaltet.

Die Betrachtung der aktuellen rheinischen Kunstszene zählt ebenfalls zu den Aufgaben des Archivs. Mit der Möglichkeit, einen sogenannten „Vorlass“ zu übergeben, bietet das RAK den Künstlern und Künstlerinnen die Chance, noch zu Lebzeiten an der Übernahme der Unterlagen mit zu wirken. Damit ergeben sich Vorteile für beide Seiten: Bei Unklarheiten der Zuordnung können die Vorlassgeber selbst befragt werden und sie selbst können sich von der sicheren Zukunft ihres biographischen Nachlasses überzeugen. Von dieser Möglichkeit machte der aus Spanien stammende Maler Enric Rabasseda Gebrauch, der nach seinem zweijährigen Parisaufenthalt 1958 nach Wuppertal zog und später als langjähriger Vorsitzender des BBK Bezirksverbands Bergisch Land auch kulturpolitisch aktiv war. Das RAK freut sich über die gelungene Übergabe dieses kulturhistorisch interessanten Konvolutes.

Ende des Jahres 2010 war der Bestand des Archivs auf 42 Nachlässe angewachsen. Die Berichte im „annoRAK 2“ über die produktive Arbeit, Informationen über Veränderungen und Zukunftsperspektiven verstehen sich auch als Beitrag für den konstruktiven Austausch der Erfahrungen mit Künstlern, Archiven und Wissenschaftlern.

Bonn 2011
Daniel Schütz, Leiter des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe



Ausstellungskatalog, IX. Salon de Octobre 1956 in Barcelona, auf dem Enric Rabasseda mit Arbeiten vertreten war. Rabasseda lebte von 1956 bis 1958 in Paris, wohin ihm der Katalog geschickt wurde. VL Enric Rabasseda, RAK



Künstlernachlässe – Segen oder Fluch? Über den Umgang mit unserer kulturellen Erinnerung

Eine Veranstaltung des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe, Bonn, in Zusammenarbeit mit dem Museum Kurhaus Kleve

Einleitung

Ein „Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe“ definiert sich topographisch, muss sich fragen lassen, wie das Rheinische bemessen ist. Das ist ein weites Feld, um es mit Fontane zu sagen! Die Frage, ob es das Rheinische gibt und wo wir es finden, erst recht, wie wir es begrenzen wollen, bewegt immer wieder Gesprächsrunden, Kolloquia und wird in Publikationen ebenso versuchsweise bestimmt wie in politischen Kontexten. Das RAK geht mit dieser Zuordnung pragmatisch um. Es unternimmt es, in einem Raum zwischen dem unteren Niederrhein und südlichen Rheinland aktiv zu sein und nimmt primär die Regionen wahr, in denen Künstler sich verortet haben.

Eines der Ziele ist es, sich in diesen Regionen vorzustellen und dabei mit Museen vor Ort zusammenzuarbeiten.

Am Samstag, den 2. Oktober 2010 luden das Museum Kurhaus Kleve und das RAK zu einer Informations- und Diskussionsveranstaltung ein. In Zusammenarbeit mit Guido de Werd und Roland Mönig waren zwei Vortragsrunden und Aussprachen mit dem Publikum angesetzt. Nach der Begrüßung durch Roland Mönig sprach Daniel Schütz als Leiter des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe aus Bonn über deren Bestände und die Rettung eines Künstlernachlasses als konkreten Fall.

Zur Vorstellung eines weiteren Archivprojektes im Rheinland hatte sich der Leiter der Stiftung Kunstfonds, Gerhard Pfennig, angesagt. Wegen einer plötzlich aufgetretenen Terminkollision konnte er leider nicht an der Veranstaltung teilnehmen. Er ließ sich durch

die Leiterin des Archivs für Künstlernachlässe in Brauweiler, Frau Regina Barunke, vertreten, die in der anschließenden Diskussion praxisbezogen und eloquent aufkommende Fragen beantwortete.

Nach einer Pause sprach Guido de Werd für die Gastgeberinstitution, deren grenzüberschreitende Erfahrungen mit Künstlern und Künstlergruppen, auch die Kooperation mit Museen und den Stand der Künstlerarchivinitiativen in dieser europäischen Grenzregion hier besonderes Gewicht erhielt. Die Sammlung Ewald Mataré und die Geschichte des Hauses spielte naturgemäß eine besondere Rolle. Für das RAK sprachen Hans M. Schmidt als Museumsexperte über den betreffenden Sammlungshorizont und Gertrude Cepl-Kaufmann, die einen kulturhistorischen Bogen „Von der Arche zum Archiv“ schlug.

Anmeldungen in unerwarteter Höhe von annähernd hundert Besuchern bewiesen das Interesse am Thema. Das unweit von Kleve entfernte Museum Schloss Moyland war durch dessen Leiterin Regina Paust vertreten. Die ZERO foundation aus Düsseldorf durch Tiziana Caianiello. Sammler, Künstler und Künstler-Erben mischten sich in die lebhafteste Diskussion ein.

Seite 8: Einladungskarte des RAK zur Vortragsveranstaltung und Ausstellung am 2. Oktober 2010 im Museum Kurhaus Kleve. Barthel Gilles, Deckblatt seiner Umzugsanzeige innerhalb Kölns von 1929, NL Barthel Gilles, RAK

Grußwort

Roland Mönig

Unter dem Stichwort „Erinnern“ heißt es im „Wörterbuch des Teufels“ von Ambrose Bierce: „Etwas vorher nicht Bewusstes mit Ergänzungen ins Gedächtnis rufen.“¹ Das stimmt nachdenklich, wenn man – wie das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe (RAK) und das Museum Kurhaus Kleve – eine Tagung organisiert, die die Problematik des Erinnerns im Titel führt: „Künstlernachlässe – Segen oder Fluch? Über den Umgang mit unserer kulturellen Erinnerung“. Natürlich ist Bierce ein Misanthrop und Zyniker von hohen Graden, ein grandioser Querkopf, der mit spitzer Feder grundsätzlich alles in Zweifel zieht, was als gegeben und unhintergebar gilt. Aber Bierce berührt auch ein entscheidendes Kennzeichen des Erinnerns: Es ist notwendigerweise unvollständig, lückenhaft, bedarf also stets der Ergänzung. Das ist einerseits ein Makel, denn (und das unterstellt der Skeptiker Bierce natürlich) dadurch bietet sich viel Raum für Manipulationen. Andererseits ist die totale Erinnerung nicht vorstellbar, mehr noch: Sie wäre eine Katastrophe. Bewusstsein, historisches zumal, konstituiert sich erst mit Hilfe des Vergessens. Es bildet sich, indem – abhängig vom jeweiligen Erkenntnisinteresse – manche Fakten ausgelassen und manche dafür stärker betont werden. Nur so kann überhaupt eine geistige Ordnung entstehen, können Sinn und Zusammenhang einziehen, wo zuvor nicht selten weder das eine noch das andere existierten. Nur so findet das Individuum seinen Ort in der Geschichte und wird es einer Gesellschaft und Kultur möglich, ihre eigene Genese zu begreifen.

Das Erinnern gehört zu den Kernaufgaben von Museen und Archiven. Sie haben die Aufgabe, die materiellen Zeugnisse unserer Kultur zu bewahren und sie unter immer neuen Aspekten dem Publikum und der Öffent-

¹ Ambrose Bierce, Das Wörterbuch des Teufels. Auswahl, Übersetzung und Nachwort von Dieter E. Zimmer, Frankfurt a.M. 1980, S. 26.

lichkeit zugänglich zu machen. Damit allerdings stehen auch Museen und Archive vor dem Dilemma, vergessen zu müssen, um effektive Erinnerungsarbeit zu leisten. Wollen sie nicht am potentiell verfügbaren Material ersticken, sind sie gezwungen auszuwählen. Wenn sie ein vermittelbares Bild der Vergangenheit zeichnen wollen, so müssen sie sich entscheiden, auf bestimmte Linien zu verzichten. Sie müssen, kurz gesagt, Mut zur Lücke beweisen. Dies gilt insbesondere dann, wenn es um die Auseinandersetzung mit und die Aufnahme von Künstlernachlässen geht, denn sie bedeuten eine weit größere Verpflichtung als etwa die Erwerbung eines einzelnen Kunstwerks. Einen Künstlernachlass zu übernehmen, heißt für das große Ganze Sorge tragen zu müssen, sich um die Einheit des Werks insgesamt zu kümmern. Es bedeutet, auf unabsehbare Zeit Verantwortung für die Pflege, die Erforschung und die Vermittlung einer ganzen künstlerischen Existenz zu übernehmen. Das ist nicht zuletzt eine schiere Kapazitätsfrage: eine Frage sowohl der räumlichen wie auch der personellen Möglichkeiten. Ein Künstlernachlass kann ein großer Segen sein, aber auch – wenn er zur falschen Zeit an den falschen Ort gelangt – ein entsetzlicher Fluch.

Für das Klever Museum jedenfalls war es ein singulärer Glücksfall und wurde es zum großen Segen, einen bedeutenden Künstlernachlass übernehmen zu können: den Nachlass von Ewald Mataré. Eine seiner ersten Skulpturen für den öffentlichen Raum überhaupt – ein Ehrenmal für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs – war 1934 im Auftrag der Stadt Kleve entstanden und noch 1938 von den Nationalsozialisten wieder zerstört worden. Als die verscharrten Trümmer des Ehrenmals 1977 wieder gefunden wurden, entwickelte sich eine intensive und vertrauensvolle Zusammenarbeit zwischen dem Direktor des Städtischen Museums Haus Koekeek, Guido de Werd, und den beiden Hüterinnen des Nachlasses, Ewald Matarés Frau Hanna und seiner Tochter Sonja. 1988 schließlich entschied Sonja Mataré, dass

der Nachlass ihres Vaters nach Kleve gehen sollte, und legte damit das Fundament für ein neu zu gründendes Museum: das Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung. Mit seiner Eröffnung 1997 hat eine Schlüsselfigur der rheinischen Kunstszene und einer der wichtigsten Vertreter der Klassischen Moderne in Deutschland überhaupt seine Heimatstadt gefunden. Kontinuierlich wird Matarés eindrucksvolles Werk im Museum Kurhaus Kleve in allen seinen Facetten gezeigt und erforscht, immer wieder lenken Sonderausstellungen die Aufmerksamkeit auf bisher unbekannte Aspekte seiner Arbeit. Die von Walter Nikkels entworfene Museumsarchitektur bildet den perfekten Resonanzraum für Matarés sensible Skulpturen, Graphiken, Zeichnungen und Aquarelle. Überdies liegt das ehemalige Kurhaus inmitten einer bis auf das 17. Jahrhundert zurückgehenden Parklandschaft, so dass eines der wichtigsten Anliegen des Künstlers so subtil wie nachdrücklich unterstrichen wird: die Auseinandersetzung mit der Natur.

In Zukunft wird eine weitere erstaunliche Koinkidenz an Bedeutung gewinnen: Die Tatsache, dass Matarés Nachlass jener Stadt übergeben wurde, in der sein wichtigster Schüler, Joseph Beuys, aufgewachsen ist – und dass er bewahrt und wissenschaftlich betreut wird von einem Museum, das ausgerechnet in jenem Gebäude untergebracht ist, in dem Beuys einmal sein Atelier hatte. 1957-64 mietete Beuys Räume im Erdgeschoss im ältesten Teil des alten Klever Kurhauses, um dort seinen ersten und einzigen öffentlichen Auftrag, das „Büdericher Ehrenmal“, zu realisieren. Mehr noch: in seinem Atelier im so genannten Friedrich-Wilhelm-Bad erfand Beuys sich gleichsam als Künstler neu. Hier erholte er sich nach seiner tiefen seelischen und künstlerischen Krise Mitte der 1950er Jahre und schuf, zurückgezogen arbeitend und kaum ansprechbar für Außenstehende, die Grundlagen für seinen erweiterten Kunstbegriff, mit dem er die Welt eroberte. Zurzeit wird – maßgeblich unterstützt durch das Land NRW und den Freundeskreis

der Klever Museen – das Friedrich-Wilhelm-Bad mit dem Atelier Joseph Beuys restauriert, um es dem Museum Kurhaus Kleve, wie es seit rund 14 Jahren besteht, schlüssig eingliedern zu können. Wenn die Bauarbeiten abgeschlossen sind und die Räume museal genutzt werden können, wird der Besucher eine faszinierende und ganz und gar einzigartige Situation antreffen: Im Westflügel des Kurhauses begegnet er dem Nachlass von Ewald Mataré, und im Ostflügel erwarten ihn die Arbeiten von Joseph Beuys in den authentischen Räumen seines früheren Ateliers.

Angesichts dieser besonderen Konstellation haben wir nur zu gern den Vorschlag des RAK aufgegriffen, zusammen eine Tagung zum Thema Künstlernachlässe zu organisieren. Der naheliegende dritte Partner war das Archiv für Künstlernachlässe der Stiftung Kunstfonds, das im April 2010 in der Abtei Brauweiler bei Köln seine Arbeit aufgenommen hat. Wenn es Ziel und Aufgabe des RAK ist, die biographischen Nachlässe von Künstlern (also Briefe, Tagebücher, Manuskripte, Zeichnungen usw.) zu sammeln und zu erschließen, so hat sich das Archiv in Brauweiler der Bewahrung ganzer Werkkomplexe verschrieben. Dem Museum Kurhaus Kleve und den beiden Archiven gemeinsam ist die Fokussierung auf Nordrhein-Westfalen im Allgemeinen und auf das Rheinland im Besonderen. Das Ziel der Tagung sollte die Stärkung des Dialogs und der bestehenden Verbindungen untereinander sein, aber auch die Bildung neuer Netzwerke, insbesondere auch über nationale Grenzen hinweg. Schließlich stellt das Problem des Umgangs mit der kulturellen Erinnerung sich überall. Das grenznahe Klever Museum, das stark von Besuchern aus den Niederlanden frequentiert wird und im engen Austausch mit der dortigen Kunstlandschaft steht, schien auch in dieser Hinsicht der richtige Ort zu sein, um – offen und kontrovers – die Frage zu stellen: „Künstlernachlässe – Segen oder Fluch?“

Der biographische Nachlass. Ein Füllhorn für die Wissenschaft!

Daniel Schütz

Der stark polarisierende Titel der Veranstaltung mag zunächst irritieren, doch spricht die Realität verschiedene Sprachen. Für sich betrachtet, hat jede aus eigener Perspektive ihre klare Legitimation – auch wenn es von außen manchmal nicht nachvollziehbar erscheint. Um auf die Frage nach Segen oder Fluch eine Antwort zu finden, ist es zudem nötig, die Standortfrage zu klären. Zu vielfältig sind die Geschichten und Schicksale, die mit jedem einzelnen Nachlass untrennbar verknüpft sind. Frage ich als Wissenschaftler, als Nachlassnehmer oder als Nachlassgeber. Reden wir über biographische Nachlässe, Werknachlässe oder die Auflösung eines gesamten Haushaltes. Ist mit Nachlassgeber automatisch der Kunstschaffende selbst gemeint als „Nachlass“, oder der Nachlasshalter, der sich Gedanken um die Weitervermittlung macht, da eine familiäre Weitergabe ungewiss ist. Aus dem Nachlassnehmer wird ein Nachlassgeber. Von der einstigen Aufgabe des engagierten Retters und Verwahrers zur unlösbaren Frage des: „wohin, wenn wir einmal nicht mehr sind“. Nicht selten steht am Endpunkt einer zuende gehenden inneren Aufbewahrungspflicht das zunehmende Bedürfnis nach radikaler Entsorgung.

Ist der quellenversierte Wissenschaftler dankbar über jedes „mehr“ an Information, kann für den Nachlasshalter oder Erben ein „noch mehr“ zur Belastung werden. Denn, bei beschränkten Wohnverhältnissen wird auch ein umfangreicher biographischer Nachlass durchaus zum Lagerungsproblem. Steht die Unterbringung eines Werknachlasses an, werden schnell Grenzen erreicht, die den normalen Rahmen der häuslichen Deponierung sprengt.

Aus Sicht der Erben ist eine der wichtigsten Fragen bei der Evaluierung nach Segen oder Fluch nicht selten die der Markttauglich-

keit. Ist der Künstler am Markt gut positioniert oder unverkäuflich? Kann der sukzessive Verkauf von Arbeiten helfen den Künstler im Gespräch zu halten oder kann das Bilderportfolio gar als cashcow betrachtet werden? Was sich hier als rüdes Verwertungsszenario offeriert wird bei zunehmender Distanz zum Künstler mitunter nur als lebensnahe Handlungskonsequenz betrachtet. Denn, nicht jedem Oeuvre wird die Türe zum Museumsdepot geöffnet, oder der Werknachlass gar als Grundstock einer Museumsneugründung genommen. Im Fall des Museums Kurhaus Kleve kann sogar von einer win-win-Lösung gesprochen werden. Ein Glücksfall für den Künstler Ewald Mataré!

Während sich das Museum Kurhaus Kleve als Erbe des Nachlasses von Ewald Mataré neben dem wechselnden Ausstellungsbetrieb und dem Ausbau der eigenen Sammlung schwerpunktmäßig auf die Präsentation und Vermittlung dieses einen Künstlers konzentriert, widmet sich das RAK dem Erhalt vieler biographischer Nachlässe.

Lange unterschätzt im Bereich der kunst- und kulturhistorischen Forschung wurde das Potential des Schriftnachlasses. Was in der Literaturgeschichte seit je her als reicher Schatz für die Forschung gewertet wurde, besaß in der Kunstgeschichte, maßgeblich beeinflusst durch die Formalismusideen des 19. Jahrhunderts, lange Zeit eher belanglosen Status. Ausgehend von Heinrich Wölfflin und Alois Riegl wurde mit der Stilanalyse in der Forschung eine Methode entwickelt, die die Kunstgeschichte erstmals als empirische Wissenschaft etablierte und die vergleichende Beschäftigung mit dem Werk in den Vordergrund stellte. Obwohl sich die Kunstgeschichte als Wissenschaft in ihrer Methodik u.a. durch die ikonographische und ikonologische Forschung weiterentwickelte, bleibt bis heute der Gedanke der Autonomie des Kunstwerkes bzw. die Eigenständigkeit von gesamten Werkkomplexen für die Forschung von eminenter Bedeutung. Als Folge dieser

stark werkbezogenen Kunstgeschichtsforschung wurde jedoch der Beschäftigung mit dem sozialen Kontext der Kunstschaffenden wenig Beachtung geschenkt und die Wertigkeit von schriftlichen Unterlagen verkannt.

Das zunehmende Interesse, den Menschen mit seinen Lebenswegen und sozialen Einbindungen auch in Ausstellungen vorzustellen, lässt die entstandenen Lücken im Bereich der schriftlichen Quellenlage nun offen zu Tage treten. Beispielhaft ist hier die große Modigliani Ausstellung im Jahr 2009 in der Bundeskunsthalle Bonn, in der in großen Lettern an der Wand über Modiglianis Biographie stand: „Sein Leben war von Krankheiten, Ausschweifungen, Schwermut und Zweifel geprägt. Er starb mit 35 Jahren in Paris an Tuberkulose und die Kenntnisse über sein Leben beruhen nur auf wenigen verbürgten Dokumenten.“

Gleiche Schicksale im Bereich der biographischen Überlieferung widerfahren uns auch heute noch tagtäglich. Vor einiger Zeit stieß ich auf einen 1967 erschienenen Artikel über den Maler Valentin Talaga, dessen Bilder zuletzt 1952 auf der Ausstellung

„Bonn und der rheinische Expressionismus“ zu sehen waren. Aus der Feder des Kunsthistorikers K. F. Ertel heißt es dort im ersten Absatz: „Vor einigen Monaten hätte man des 25. Todestages von Valentin Talaga gedenken müssen. Doch nur wenigen Bonner Kunstfreunden ist der Maler ein Begriff. Zu Unrecht – unter den Bonner Künstlern des 20. Jahrhunderts sollte ihm ein ehrenvoller Platz eingeräumt werden.“

Leider ließ sich nichts weiter über den Maler in Erfahrung bringen, so dass nur noch der Gang an die Quellen blieb. Nach langer und aufwändiger Recherche konnte schließlich ein kompakter, aber reicher biographischer Nachlass bei einer Nichte in den Vereinigten Staaten von Amerika ausfindig gemacht werden. Er befindet sich heute im Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe. In ihm finden sich viele Dokumente, mit denen sich ein interessanter und durch ganz Europa führender Lebensweg nachzeichnen lässt. Zudem Briefe, Postkarten, Fotos, Reisepässe, Ausstellungskataloge und Kritiken, ein Oeuvreverzeichnis, Manuskripte eigener Dichtungen und andres mehr. Ein Glücksfall für Valentin Talaga, der seinem Kollegen Amedeo Modigliani leider versagt blieb.



Eric Rabasseda und Willi Sitte. Anfang der 1980er Jahre wurde Rabasseda als Vertreter des BBK Landesverbandes NRW vom Verband Bildender Künstler in die DDR eingeladen, dessen Präsident Willi Sitte war. Fotograf unbekannt. VL Eric Rabasseda, RAK

Vom Atelier ins Archiv. Wohin mit Künstlernachlässen?

Regina Barunke

Kunst beginnt weder erst im Atelier noch endet ihre Wirkung und Rezeption mit dem Tod des Künstlers. Ebenso wenig lässt sich künstlerische Produktion ausschließlich an einem einzelnen Werk festmachen. Sie wird vielfach erst im vergleichenden Sehen zahlreicher Werke eines Künstlers und im Zusammenspiel mit seinen Recherchematerialien und Randnotizen, mit Handübungen, Modellen und Vorskizzen nachvollziehbar und birgt darin einen unschätzbaren Mehrwert an kunstwissenschaftlichem und kulturhistorischem Wissen. Was geschieht nach dem Ableben des Künstlers mit seinen Vermächtnissen, die vielerorts in Ateliers und Depots ruhen - vergessen, vernachlässigt oder als Last der Nachfolgegeneration mittelfristig der Entsorgung geweiht? Wie lässt sich dieses kulturelle Erbe für die nächsten Generationen erhalten, wie sichtbar und zugänglich machen und wie lebendig gestalten?

Als bundesweite Fördereinrichtung für zeitgenössische Kunst und Kunstproduktion, die auf einen Handlungszeitraum von dreißig Jahren zurückschauen kann, hat sich die Stiftung Kunstfonds dieser verantwortungsvollen Aufgabe angenommen. Im April 2010 eröffnete sie auf Initiative ehemaliger Stipendiaten das erste bundesweit ausgerichtete Archiv für Künstlernachlässe in Pulheim-Brauweiler bei Köln mit dem Ziel, Vorlässe und Nachlässe deutscher oder ehemals in Deutschland aktiver Künstlerinnen und Künstler vorwiegend der letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts zu bewahren, zu verwahren und zugänglich zu machen. Bei den künstlerischen Vermächtnissen handelt es sich ausschließlich um Kunstwerke, nicht um schriftliche Quellen. Hinzu kommen beachtliche materielle Ansammlungen von Relikten individueller künstlerischer Prozesse und Produktion wie Pinsel und Farbtuben, Druckplatten und Künstlerbücher oder gefüllte Grafikschränke. So hete-

rogen ihre Nachlassgeber und ihr Wirken sind, so verschiedenartig zeigt sich auch die Ausführung der künstlerischen Konvolute und gestaltet sich der jeweilige Umgang.

Die Frage nach dem Wohin, der zukünftigen Bleibe von nicht nur wenigen sondern ganzen Jahrgängen von Künstlernachlässen, erweist sich als wesentlich komplizierter, da nicht nur jedes singuläre Werk, sein Material und Zustand eingeschätzt und gepflegt, sondern auch die ehemalige Intention des Künstlers erkannt, rekonstruiert und respektiert werden muss. Welche Charakteristika kennzeichnen Künstlernachlässe jenseits ihrer materiellen Diversität und genealogischen Differenz? Bei Nachlässen handelt es sich generell um eine voluminöse Anzahl von Objekten unterschiedlicher Größe, Technik und Materialität, die lagerungsspezifische und kontinuierlich erweiterbare räumliche Kapazitäten benötigen. Selten finden sich Werkkonvolute in einwandfreiem Zustand: Die Folge künstlerischer Experimente mit modernen Materialien oder Materialkombinationen der vergangenen Jahrzehnte zeigt heute ihre Wirkung und fordert auch von Restauratoren zusätzliche Kenntnisse über das Alterungsverhalten von beispielsweise Industriewerkstoffen oder Lebensmitteln. Hinzu kommt eine über Jahrzehnte selten optimale Lagerung der Nachlässe auf zu trockenen, verstaubten Dachböden, in zu feuchten Kellern und ohne die notwendig kontinuierliche Kontrolle. Zahlreiche Nachlässe erreichen das Archiv zudem unsortiert, ohne Signatur und Datierung, ohne Bild und Kennzeichnung zu Format oder Positionierung, ohne Information, ob es sich um eine Studie oder ein fertiges Bild, ja, ob es sich überhaupt um ein Kunstwerk handelt. Hieran zeigt sich die Problematik der nachträglichen Identifizierung und Einordnung eines Werkes. Es stellen sich aber auch Fragen hinsichtlich einer zukünftigen Lagerung und ziehen nicht selten aufwendige nachträgliche Recherche und Forschungsarbeit nach sich. Eine wesentliche Rolle spielt zuletzt auch die ur-

sprüngliche künstlerische Ordnung, die im Prozess der Aufnahme und Inventarisierung berücksichtigt werden sollte. Wenn zum Beispiel ein Künstler Collagen oder Objekte in einer Kiste oder in Grafikschränken zusammenstellte, dann tat er dies sicher mit Hintergedanken. Auch wenn sich diese Gründe im Nachhinein möglicherweise nicht im Einzelnen rekonstruieren lassen, so spiegelt diese Ordnung oder auch Unordnung doch Aspekte der jeweiligen künstlerischen Persönlichkeit und Handschrift. Die Struktur oder Ordnung, mit der ein Nachlass entgegengenommen wird, birgt über eine vergangene Zeit also Informationen, die es in Zukunft zu entziffern und zu lesen gilt. Es ist zwar nicht zu vermeiden, dass Kunstwerke, die auf ein Archiv treffen, im Prozess des Auswählens und Zuordnens einen Funktionswandel erfahren und unweigerlich neue Ordnungen entstehen. Um dieses Gedächtnis mit seinen relationalen Bezügen zu Vergangenen jedoch zumindest partiell zu bewahren, liegt es in der Verantwortung des Archivs, eine gezielte Restrukturierung nicht zu übereilen. Fehlen die historischen Bezüge, so können an deren Stelle die Analyse von Materialitäten der Kultur und ihrer Techniken treten, aber auch die Entdeckung neuer Beziehungen und hergestellter Ordnungen zwischen existierenden Dingen und lassen so das verloren geglaubte Gesamtbild wieder entstehen.

Entstehung und Aufgaben

Für die Errichtung des Archivs für Künstlernachlässe der Stiftung Kunstfonds wurde ein ehemaliges Gutshof-Ensemble mit mehr als zweitausend Quadratmetern Lagerfläche umgebaut und grundsaniert. Bis Mitte des vergangenen Jahrhunderts diente das Gebäude als Wirtschaftshof der Abtei Brauweiler, die heute Sitz des Rheinischen Amts für Denkmalpflege und Archivberatungszentrums des Landschaftsverbandes Rheinland (LVR) ist. Das Nachlassarchiv bietet moderne Depots für Kunst und neben den räumlichen Kapazitäten auch die fachgerechten Bedin-

gungen für eine langfristige und nachhaltige Verwahrung von Vor- und Nachlässen. Ein Kooperationsvertrag mit dem LVR gewährleistet zudem die Inanspruchnahme der Restaurierungswerkstätten vor Ort sowie weiterer restauratorischer und konservatorischer Einrichtungen wie die Stickstoffkammer des LVR-Industriemuseums in Oberhausen. Eine enge Zusammenarbeit ist ebenfalls mit dem Fachbereich Restaurierung Moderner Materialien der Fachhochschule Köln geplant. Zwei weitere angrenzende Bauabschnitte liegen der Stiftung als jurierte Entwürfe der Hannoveraner Architekten BKSP vor und sollen die Depots im Gutshof zukünftig erweitern. Neben erforderlichen Lagerflächen sieht der Architektorentwurf auch Präsentationsräume und ein Schaumagazin als öffentlich begehbares Lager vor.

Aufgrund der bundesweiten Reichweite ist die Anfrage sehr groß und die Aufnahme in das Archiv für Künstlernachlässe zwangsweise begrenzt. Eine Jury, die sich mehrheitlich aus Künstlern sowie Fachpersonen aus Museum und Kunstmarkt zusammensetzt, entscheidet bei der Aufnahme der Nachlässe nach den Kriterien Qualität, Originalität, Konsequenz und Stringenz der künstlerischen Herangehensweise. Die kritische Reflexion des einzelnen Künstlers von Gegenwart und Zeitgeist der Kunst wie die ihrer Entwicklung spielt ebenfalls eine entscheidende Rolle. Die Jury gibt ihre Empfehlung an den Stiftungsrat weiter, der nach Vertragsverhandlungen mit den Nachlassgebern in zweiter Instanz die definitive Entscheidung über eine Aufnahme trifft. Das Bewerbungsverfahren von künstlerischen Nachlässen ist in besonderer Weise auf das gegenseitige Vertrauen von Künstler, Nachlassgeber und Archiv angewiesen. Zahlreichen Bewerbern wird erst im Moment der Übergabe bewusst, dass sie zusammen mit den Werken und dem Archivmaterial auch ihr eigenes Bild oder das ihres Partners, nahen Verwandten oder Künstlerfreundes aus der Hand geben, das sich andere, ohne sie gekannt zu haben, künf-

tig machen werden. Gerade das Unfertige, die abgebrochenen, bewusst verworfenen Versuche, die in den Skizzenbüchern, Vordrucken und Modellen aber noch zu finden sind, wird später Kunsthistorikern die Möglichkeit bieten, in den persönlichen Schaffensprozessen zu stöbern. Dieser sensible Umstand, mit dem nicht alle Künstler oder Erben umzugehen wissen, sollte daher in dem Bewerbungsverfahren und im späteren Umgang mit den Nachlassgebern bewusst berücksichtigt werden.

Nach der Zusage und sukzessiven Aufnahme der Nachlasskonvolute unterliegt ihre Bearbeitung den klassischen Methoden des Inventarisierens und der datentechnischen Erfassung. Letztere ermöglicht, dass ein ausgewählter Teil der Werkdaten zukünftig online für Fachpublikum und Öffentlichkeit recherchierbar sein wird. Für Ausstellungsmacher und Kunstwissenschaftler eröffnet sich damit eine unschätzbare Quelle zu bisher nicht zugänglichen Daten, die erweiterte Sicht- und Deutungsweisen offenbaren oder das Bild eines Künstlers möglicherweise post mortem in einen neuen Kontext stellen können. Die Online-Recherche gibt Museen und Ausstellungsinstitutionen zudem darüber Auskunft, welche Nachlasswerke als temporäre oder insbesondere als langfristige Leihgaben, sogenannte Dauerleihgaben, für Wechselausstellungen oder Einzelpräsentationen zur Verfügung stehen. Vergessene künstlerische Positionen können auf diese Weise in neuen Kontexten oder in Kontexten ihrer eigenen Zeit präsentiert werden und sind so der Öffentlichkeit nicht nur virtuell sondern unmittelbar zugänglich. Die Forschung an einem künstlerischen Gesamtwerk ist abgesehen vom Ort der Entstehung, dem Atelier, an keinem Ort so konzentriert möglich wie in einem Nachlassarchiv. Die Stiftung Kunstfonds bemüht sich daher besonders um eine enge Zusammenarbeit mit Orten der wissenschaftlichen Forschung und Lehre. Studierende der Kunstgeschichte der Universität zu Köln erhalten beispielsweise in Seminaren

vor Ort die Möglichkeit, vor den Originalen und in Gesprächen mit Nachlassgebern Kunstgeschichte lebendig zu erfahren. Das Archiv für Künstlernachlässe steht zudem in engem Austausch mit anderen Archiven, insbesondere dem Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe in Bonn und dem Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, das als eine der größten zentralen Forschungseinrichtungen schriftliche Vor- und Nachlässe zu den Bereichen Kunst und Kultur im deutschsprachigen Raum sammelt und bewahrt.



v. l. n. r.: Gertrude CepplKaufmann, Hans M. Schmidt, Roland Mönig, Daniel Schütz. Museum Kurhaus Kleve, 2. Oktober 2010. Fotografien: A. Gossens

Bestände

Seit der Eröffnung im April 2010 verwahrt das Archiv für Künstlernachlässe der Stiftung Kunstfonds zehn Vor- und Nachlässe mit rund 10.000 Werken und die dazugehörige Quellenbibliothek folgender Künstlerinnen und Künstler:

- Renate Anger (Danzig 1943-2008 Berlin)
- H.P. Alvermann (Düsseldorf 1931-2006 Breidenbach)
- Eduard Franoszek (Neudorf/Kattowitz 1935-1995 Berlin)
- Ludger Gerdes (Lastrup 1954-2008 Dülmen)

- Godehard Lietzow (Scheidemühl 1937-2006 Berlin)
- Elisabeth Marx (geb. 1926 in Bad Kreuznach, lebt in Köln)
- Karl Marx (Köln 1929-2008 Köln)
- Fritz Rahmann (Wuppertal 1936-2006 Berlin)
- Helen Spoerri (geb. 1937 in Zürich, lebt in Hamburg)
- Gerhard Wind (Hamburg 1928-1992 Javea/Alicante)

Der jüngste Nachlass des Bildhauers, Malers und Installationskünstlers Ludger Gerdes kam im Oktober 2010 ins Archiv für Künstlernachlässe und wird seitdem erfasst und eingelagert. Gerdes studierte zunächst an der Kunstakademie in Münster bei Timm Ulrichs und Lothar Baumgarten und wechselte 1977 in die Malerklasse von Gerhard Richter an die Düsseldorfer Kunstakademie. Anfang der 1980er Jahre schloss er sich der „Düsseldorfer Modellbauer“-Gruppe um Thomas Schütte, Reinhard Mucha, Harald Klingelhöller und Wolfgang Luy an und trat als intellektueller Kopf und Mitstreiter der Debatte um Kunst in Öffentlichkeit und Gesellschaft hervor. 1982 nahm er an der documenta 7 teil. Am Bekanntesten dürfte sein Landart-Projekt „Schiff für Münster“ sein, das er 1987 für die „Skulptur.Projekte“ errichtete. Zahlreiche internationale Ausstellungsbeteiligungen und museale Sammlungsankäufe folgten. Seit 1990 unterrichtete er als Professor an der Städelschule Frankfurt und den Kunstakademien in Karlsruhe und Kiel. Sein erneutes Interesse an einer stark konzeptuellen, intellektuell philosophisch geprägten Ausdrucksweise von Malerei isolierte ihn in den frühen 1990er Jahren zunehmend vom Kunstmarkt. Die in den darauffolgenden zwanzig Jahren entstandenen Werke, davon mehr als 700 Gemälde und 500 Grafiken, lagern als fast geschlossener Komplex im Archiv. Hinzu kommen Hauptwerke aus den 1980er Jahren, Wortsulpturen und frühe Installationen sowie zahlreiche städtebauliche Modelle, Künstler- und Skizzenbücher, schriftliche Aufzeichnungen und Recherche-

material zu seinen Bild- und Fotoserien. Das zunehmende Desinteresse des späten 20. Jahrhunderts am Medium Malerei – 1997 deklarierte die documenta-Leiterin Catherine David die künstlerische Ausdrucksform Malerei als „illegitim“ – lässt sich möglicherweise als eine von vielen Ursachen deuten, warum ein einst erfolgreiches künstlerisches Oeuvre ins Abseits geriet. Inzwischen könnte Ludger Gerdes mit Genugtuung konstatieren, dass das Interesse an Malerei allgemein wieder zunimmt und das spezifische Potential von Pinsel und Farbe im Vergleich zu den bilderzeugenden technischen Medien vermehrt kritische Aufmerksamkeit findet. Dem Verschwinden wichtiger künstlerischer Querdenker Einhalt zu gebieten und das Spektrum der kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung offen zu halten – dafür tritt das Archiv für Künstlernachlässe ein und bietet angesichts des explosionsartigen Wachstums an Kunstproduktion und der sich füllenden Depots eine möglicherweise auch unabdingbare Ergänzung zur aktuellen und zukünftigen musealen Sammlungspolitik. Vielleicht wird Ludger Gerdes damit der erste von vielen Nachlasskünstlern sein, die auf diesem Weg ihre verdiente kunsthistorische Wertschätzung erfahren.



v. l. n. r.: Regina Barunke, Daniel Schütz, Roland Mönig. Museum Kurhaus Kleve, 2. Oktober 2010. Fotografien: A. Gossens

Von der Arche zum Archiv

Gertrude Cepl-Kaufmann

Im Rahmen der Vorstellung des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe, kurz, des RAK, vertrete ich heute den Bereich Wissenschaft, Forschung und kulturelle Praxis, genauer: als Literatur- und Kulturwissenschaftlerin, die sich seit langem in Archiven tummelt und mit dem „Arbeitskreis zur interdisziplinären Erforschung der Moderne im Rheinland“ und dem daraus entstandenen Institut „Moderne im Rheinland“ an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf unter interdisziplinärem Interesse mit dem RAK kooperiert, sehe ich meine Aufgabe darin, das zu tun, was Wissenschaft nach außen zu vertreten hat: einige Gedanken zur Geschichte, Theorie und Methodik zusammenzutragen, die bei allen Aktivitäten des RAK, so, wie bei jeder Arbeit, die in Künstlerarchiven geleistet wird, mitgedacht werden und zur Legitimation des archivischen Handelns beitragen können. Da das RAK zum ersten Mal hier, am Niederrhein, über seine Arbeit berichtet, möchte ich dies einmal, in der gebotenen Kürze, im Blick auf die gedankliche Fundierung von Archiven überhaupt tun, also einen kleinen Rundumschlag vor Ihnen entfalten. Ich scheue mich dabei nicht, den geschichtsträchtigen Begriff Abendland geradezu provokativ ins Spiel zu bringen, gerade weil sich mit dem Begriff „Archiv“ immer noch all zu viel Bescheidenheit verbindet, so, als sei es nicht schon längst erwiesen, dass wir es hier mit einer der tragenden Säulen der kulturellen Welt zu tun haben.

Geschichte lebt vom Mythos. Mythen sind die Bewahrer von Geschichte! Nicht von ungefähr begegnen uns Archive am Urgrund abendländischer Existenz: in der Bibel erfahren wir: En archä, än ho logos „Am Anfang war das Wort“ – der Diskurs darüber füllt die Zeiten, wir kennen ihn zumindest aus Faust I. Uns interessiert hier die Bedeutung des Begriffs archä und seines semantischen Feldes. Der Schöpfungsmythos ist eng daran

gebunden und bewahrt einen Sinn, der über den Beginn aller Zeit in die Zeit nachwirkt. So gesehen begegnet das Archiv als archä zu Beginn einer Semantik unseres Lebens in geradezu exorbitanter Bedeutung: als Heiliger Ort.

Prosaisch finden wir es ebenso in seinem griechischen Ursprung: archeion als das Haus, das Domizil, in dem Akten aufbewahrt werden. Das Matrixsignal „Archiv“ ist also sakral und profan konnotiert.

Aber auch die, die darüber mit befinden, zu welcher Seite sich die Waage senkt oder hebt, können wir erkennen und benennen: die Archonten. Sie waren die Hüter des Archivs, konnten zulassen und ablehnen was und wer ins Archiv hinein kam. Sie hatten also politische und hermeneutische Macht. Diese Deutungsmacht ist im Lauf der abendländischen Geschichte nicht verlorengegangen:

Noah war der Erste, der die Macht der Bewahrung mit dem Bau eines besonderen Archivs umsetzte, der Arche: Noah folgte Gottes Auftrag, alles in die Arche zu nehmen, was überleben sollte.

Arche/Archiv ist also ein und dasselbe Denkbild, das Grundsätzliches über unser Weltverhältnis aussagt und Deuter wie Noah sind als Archonten Stellvertreter einer eingeschriebenen Bedeutungsebene. Beziehen wir diese Erkenntnis auf das Museum Kurhaus Kleve, so sehen wir Herrn de Werd und Herrn Mönig als Archonten des Nachlasses von Ewald Mataré, zugleich aber auch als Deuter und Vorkämpfer eines abendländischen Weltbildes, in dem die Kunst einen hohen Stellenwert hat und Nachlässe von Künstlern ein erhaltenswertes Gut sind.

Warum das so ist, darüber lässt bereits die biblische archä-Variante wesentliche Kriterien erkennen, die bis heute Geltung haben: Die mit der Arche gesicherte Reproduktionsfähigkeit erlaubt, von einem Prozess der Kultur auszugehen, von Bleibendem und Neuem, mit dem das gesamte Spektrum der Menschheit repräsentiert wird.

Die Dualität von Frau und Mann und die Vielfalt der Arten sichern die Dialektik der Weltbegegnung ebenso wie das Weltumspannende, universale Prinzip.

Die Arche sichert nicht alles und zeigt damit das Prinzip des Exemplarischen, die Selektion, im Archivdeutsch gesprochen: wir erleben schon im Fall Noah die Kassation als Sinngabung!

Konkret erkennen wir also das Archiv als Ort, der paradigmatische Veränderung unserer abendländischen Geschichte nachvollziehbar macht.

Ein Blick in die biblische Mythengeschichte zeigt, dass sich das archä-Denkbild im Kontext der Funktion von Archiven immer wieder zeigt und offensichtlich erhalten hat:

Als eine Arche begegnet uns in biblischen Zeiten auch eine Lade, also ein kleines verschließ- und transportierbares Behältnis. Die Bundeslade enthielt die zehn Gebote, Gesetze, die als sichtbares Zeichen mitgenommen wurden bei den großen Wanderbewegungen von Mose bis zum Mittelalter. Die „Arche“ bewahren mehr als „nur“ die Tafeln des Gesetzes, sie wurde Symbol für das Tragende einer Gesellschaft, das tragbare Gedächtnis, zunächst des Willen Gottes, dann der weltlichen Herrschaftsverhältnisse. Auf diesem Weg wird die Schrift als Medium hinzugewonnen, Kulturkompetenz sozusagen, die erst aus einer Lade ein Archiv macht, wie im Fall der Gesetzestafeln zu sehen ist. Aus der Lade des Mose wurden die Truhen des Mittelalters, in denen die Urkunden zur Sicherung von Herrschaft aufbewahrt und als ambulante Archive von Gerichtsort zu Gerichtsort mitgenommen werden konnten.

Archè, Arche, Archiv verweisen auf ein System, dessen wir uns durch eine Mnemotechnik bedienen können. Es ist das System der Erinnerung. Schon die griechische Rhetorik kannte Vorstellungen, die erst in unseren Tagen erneut im Kontext der Hirnphysiologie und Sprachphilosophie an Bedeutung ge-

winnen: Das Gehirn ist Sitz der Erinnerung. Für die Griechen war es die Topik: die Lehre von den „Örtern“ des Gedächtnisses, die mit diesen Abläufen zum ausgeklügelten, kulturtragenden System der Rhetorik wurde. Es sind die Archive im individuellen Format, die zugleich in der Summe eine Gesellschaft ausmachen. Bei der Frage, wozu das alles, was die Örtler unseres Gedächtnisses wie ein Archiv speichern, erinnerbar werden sollte, hatten schon die Griechen Anwendungsbereiche, Gattungen definiert, Situationen, Fragen, auf die das Archiv des Gedächtnisses und/oder das reale Archiv Antworten bereit halten musste. Schon längst haben sich die epideiktische, judiziale und deliberative Gattung aus ihren Verwendungszusammenhängen gelöst und so dürfen uns heute die wirkungsästhetischen Aspekte weniger interessieren als das, was uns an Vorstellungen über das Archiv Gedächtnis schon in unsere epochale Kinderstube Antike in die Wiege gelegt wurde.

Der Ohrwurm „Die Gedanken sind frei“ sagt uns, dass der Verfügbarkeit von Gedächtnisarchiven eine Grenze gesetzt ist, doch anzunehmen, es verhalte sich in Bezug auf die offene Begebarkeit eines Archivs nicht so, die seien, gegenüber den nicht einsehbaren Gedanken, immer schon begehbar gewesen, verkennt die historische Tatsache, dass Archive lange Zeit keine öffentliche Orte waren, sondern „geheim“.

Erst die französische Revolution hatte aus dem Geheimarchiv als Instrument der Herrschaft die auf Bürgerrecht setzenden „Archives universelles“ gemacht. Im Zeichen der Aufklärung und der Überwindung der Adelsvorrechte wurden nämlich nicht nur das Jagdrecht und die Zusicherung von Brot für alle erreicht, sondern auch der freie Zugang zu den Archiven sichergestellt. Diese Eroberung eines spezifischen Herrschaftsraumes wurde 1795 Gesetz.

Es fällt auf, dass die großen Herrscher nicht selten die Umdeuter der Funktion von Archiven waren. An der Wende zu unserem

heutigen Verständnis der Archive steht Napoleon. Mit ihm schreiben wir den Wandel vom sichernden zum konstruierenden Archiv, mit ihm erhält das Archiv eine eigene historische Dimension und macht auch den Wechsel vom öffentlichen zum privaten Interesse möglich.

Napoleon hatte mit seiner Gesetzgebung das Archiv der Moderne eingeführt. Er tat ein Übriges: Er erfand die Fremdwahrnehmung per Archiv. Er holte bei seinen Kriegszügen fremde Archive nach Paris und sicherte sich den Bonus, durch Kennenlernen des Anderen seiner Politik zuzuarbeiten. Mit ihm beginnt das Denken in einem Konzept des Archivs der Archive, eine Art von Entrismus, der mehr sehen wollte, hinein wollte in den Bauch des Wolfes, um es mit einem Märchenmotiv zu fassen.

Napoleon erkannte aber auch, dass das Archiv sich bestens als Instrument der Zukunft eigne, Archive als Konstruktion der eigenen Größe sicherten den Ruhm ganz im selbstinszenierten Sinn. Archive bekommen nun eine eigene Ebene: sie sind nun mehr als Nachschlagorte für Justiz und Politik, sondern sie erschaffen ihre eigene Funktion: In ihnen wird Erinnerung in eigenwilliger Form ablesbar, ist die Deutung von Geschichte schlechthin angelegt.

Das trifft, so weit entfernt uns das zunächst erscheinen mag, auch für Künstlerarchive zu. Wenn ich ein „Rheinisches“ Künstlerarchiv betreibe, wird die regionale Verortung auch bei der Systematisierung der Bestände, bei der Einwerbung, bei der wissenschaftlichen Auswertung eine Rolle spielen. Über diese Konzeption wird hier noch zu sprechen sein – nicht zuletzt in der gänzlich anders motivierten Sammeltätigkeit der Stiftung Kunstfonds, die zwar nur wenige Kilometer entfernt ihre Bestände hegt und pflegt, aber dennoch eigene Ziele verfolgt.

Im RAK liegen z.B. Fragen der Wertung, strenger und rigider Kassationsgesetze, auf einer anderen Ebene als die der qualitätswertenden Urteile, die über die Aufnahme

oder Ablehnung eines Nachlasses bestimmen dürfen. Konkret: Gänzlich unabhängig von der Qualität eines Künstlers erlauben Briefe, Tagebücher, die in der Nachlassbibliothek zu erkundenden Lesefrüchte und Formen der Intertextualität, Erkenntnisse z.B. über produktionsästhetische Zusammenhänge. Sie sind wiederum, in statistisch sinnvoller Menge, z.B. Ausgangspunkt zur Erforschung von Epochenwechseln, unabhängig von der Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung und, zumindest partiell, unabhängig vom ästhetischen Urteil. Ja, hier kommt den Archiven eine herausragende Aufgabe zu.

Amely Dannemann, Holzkreuz, Linde, 150 x 120 cm.
Fotograf: Rudolf Hatzold. NL Amely Dannemann, RAK



Es ist allerdings auffallend, dass das Sammeln von Künstlernachlässen, so wie das RAK es betreibt, ein noch junges Unternehmen ist. Bei der Literatur sieht das anders aus. Für die Deutsche Geschichte wurde Weimar zum besonderen Ort. Literaturarchive wie das Goethe- und Schillerarchiv wurden seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Ausgangspunkt zur Legitimation unserer nationalen Identität. Was damals noch fehlte, war die Erkenntnis, dass auch Nachlässe von Künstlern höchst aussage-reich sind. An dieser Stelle haben wir noch viel nachzuholen!

Das 19. Jahrhundert legte dennoch auch für die deutsche Geistesgeschichte der Moderne, und damit für das Selbstverständnis von Künstlerarchiven ein interessantes Fundament. In ihm verbinden sich die Jahrhunderte und wirken bis in unsere Zeit.

Walter Benjamins „Passagen“-Werk wird zu einem Denkbild der Moderne, das uns auch hier interessieren muss.

Abgeleitet von den Pariser Passagen des 19. Jhs., den Mustern einer damals entstehenden und noch in Benjamins Pariser Zeiten der zwanziger Jahre des 20 Jhs. als Archiv der Moderne nacherlebbarer Urbanität, hat er intensiv über das nachgedacht, was und wie er mit diesen Relikten umzugehen habe.

Für Benjamin waren Archive kein als festes Haus definierbarer Raum. Erst gar nicht sollte mit ihnen Schönschreiberei betrieben werden. Er definierte die Archonten, die Archive neu, sah sich selbst als einer: Sie sollten „Lumpensammler“ sein, Retter. Nichts ist weiter entfernt von jener Herrschaftslegitimation, die Archive lange betrieben hatten. Sein opus magnum „Passagenwerk“ entdeckt das Suchen als Prinzip der Moderne. Es ist Indiz des Verloren- und Vergessenhabens. Schon dieses Suchen ist Erfüllen eines Archivauftrags. Benjamin wird der klassische Flaneur, auf der Suche nach Großstadterfahrungen und mit der Aufgabe, sie zu archivieren. Vorangegangen ist der Verlust von Sicherheit,

eine Offenbarung der Moderne. In seinen geschichtsphilosophischen Bildern hat er seine Erkenntnis mit der Paul Klees, bezogen auf dessen 1920 entstandene Zeichnung *Angelus Novus* verknüpft:

„Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“

Der Engel der Geschichte geht voran und schaut zurück. Er wird in akribischen Erkundungen die Welt auffangen und im Aufschreiben das Verlorene sichern.

Mit Benjamin finden wir zur Entdeckung des schöpferischen Prinzips, das latent in jedem Archiv schlummert. Benjamin spricht von „Ausgraben und Erinnern“, entwickelt eine Archäologie des Erinnerns als einem Spatenstich, der in ein dunkles Erdreich getan wird, und gibt damit der antiken Lehre von den Örtern des Gedächtnisses ein quasi vergrößertes und material evidentes Pendant. Nicht das Finden wird für ihn zum entscheidenden Schritt. Er transformiert den Fund in die Ebene des Gefunden-Habens, das immer auch eine Verständigung über deren Bedingungen, die Vermittlung, letztlich die Integration in die Gegenwart zum Ziel hat.



Es muss zu Begegnung an Ort und Stelle, des Alten mit dem Aktuellen kommen, das gilt es festzuhalten und damit zum Zeugen zu werden für ein Ereignis, bei dem sich das Vergangene mit dem Gegenwärtigen kreuzt und Zukunft bestimmt. So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde.

Ohne Frankreich wäre Benjamin nicht denkbar gewesen. Übrigens ist uns Frankreich mit seiner lebhaften Archivtradition bis heute weit voraus. Immer noch in der Tradition der Aufklärung und Revolution sind hier Archive immer auch eine hochnotierte öffentliche Angelegenheit. Sichtbar auf die Fundierung der eigenen Größe und der der Grande Nation fixiert, baute z. B. Mitterand ein französisches Megaarchiv!

Ein französischer Intellektueller wie Jacques Derrida spricht öffentlich hochangesehen vom „Mal d'archive“. Pierre Nora wirkte mit der nationalen Bewegung der „Lieux de Mémoire“.

Wir haben schon viel von ihnen gelernt. Nicht zuletzt haben wir die immerwährenden Erinnerungsräume seit rund zwanzig Jahren ständig vor uns: das www hat unsere Vorstellung vom Archiv verändert: wir archivieren quantitativ und qualitativ grenzenlos. Erst recht ein Grund, über das Vorbild Noah nachzusinnen!

Dem neuen Rollenbild ist Georges Foucault nachgegangen und fordert: wir, das heißt, die Archonten, die traditionalistischen wie die Navigationsspezialisten (Kybernetiker) der Moderne, müssen gemeinsam eine hohe öffentliche Aufgabe übernehmen: Das zu sichern und aussagekräftig einzubringen in den geradezu wildbewegten und sich rasend vollziehenden Prozess des neuen Archivierens von Welt.

Hier gilt es, Gemeinsamkeit zwischen Archiv und Wissenschaft zu realisieren!

Die Kulturwissenschaften kommen dem entgegen: in Deutschland sind es Aleida und Jan Assmann, die den Merksatz jeder modernen Forschung im Bereich der Archive vorgegeben haben: Erinnern und Vergessen strukturieren unser Dasein.

Künstlerarchive bedürfen der Archivkompetenz, gerade auch in Zeiten der Suchmaschinen, denn die Archive neuen Typs sitzen im Wohnzimmer mit zu Tisch. Denkbilder wie das vom Mikrokosmos der Arche Noah kehren wieder, auch wenn die Rigorosität, mit der Noah den Speicherplatz seiner Arche zu nutzen gezwungen war, im Zeitalter des world-wide-web für uns als immerhin gut bediente Nutzer der unendlichen Möglichkeiten der Information höchstens in Stunden, in denen uns Kulturskepsis lähmt, in den Blick geraten. Digitale Megaarchive sind durchaus hilfreich, wenn auch überbelegt. Von Noah zum www erstreckt sich ein kulturelles Feld, das uns sagt: einen „archivfreien Raum“ gibt es nicht!

In diesem Szenario hat sich heute eine Renaissance der Archiv- und Museumskultur entwickelt. In sie gehören auch die allenthalben blühenden Künstlerarchive.

Wir werden heute einen kleinen Einblick tun in die bereits erkennbaren positiven Folgen, und auch für die, aus meiner Sicht, besonders wissenschaftsrelevanten Ergebnisse. Die Ausstellung, die diese Vorstellung des RAK begleitet, zeigt, welche Farbigkeit, auch im übertragenen Sinne, die in den Beständen des Rheinischen Archivs für Künstler nachlässe sicher ruhenden Kartons preisgeben, wenn man sie einmal befragt.

Das RAK ist, wenn auch schon recht kräftig, so doch noch in den Kinderschuhen. Unsere Wanderung an den unteren Niederrhein dient der Werbung um Interesse und Unterstützung, sei es durch das Interesse der Künstler, der Künstlerfamilien, der Sammler oder, ganz allgemein, der Kulturinteressierten als denjenigen, die ein besonderes Sensorium für die Bedeutung von Nachlässen und Archiven auszeichnet.

Am Ende meines kleinen abendländischen Rückblicks möchte ich das Utopische setzen, das auch immer Teil archivalischen Handelns sein sollte. Nach so viel Noah und Napoleon seien zwei Seiten der utopischen Medaille vorgewiesen, die negative und die positive:

Da ist Francois Truffauts 1966 nach dem Roman von Ray Bradbury verfilmtes Epos „Fahrenheit 451“, in dem in poetischer Mnemotechnik ganze Bibliotheken, die Megaarchive einer humanen Gesellschaft, vor Zerstörung durch eine antihistorisch motivierte futuristische Gesellschaft bewahrt werden.

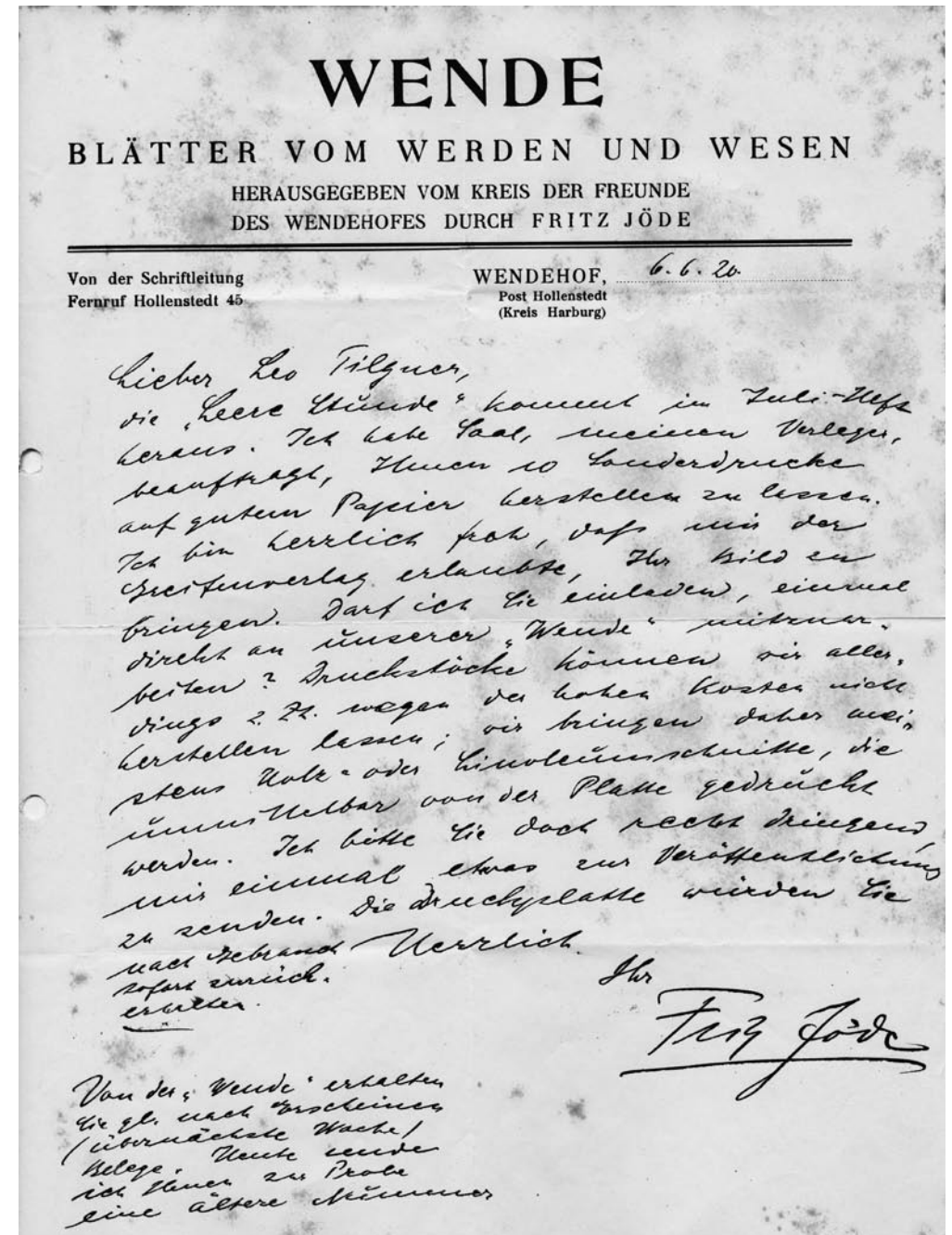
Thomas Lehr hat in seinem 1998 erschienenen Roman „Zweiwasser oder Die Bibliothek [Archiv] der Gnade“ ein utopisches Megaarchiv etabliert. Im „Epitaph“ wird den Träumen von einem Ideal, der Utopie von einer weltumspannenden Archividee, ein Hohelied gesungen:

„Ihr Ziel bestünde in der Sammlung, Archivierung und dem öffentlichen Zurverfügungstellen all dessen, was keinen Verlag oder Käufer gefunden hatte. Arbeiten jeder Art und jeglichen Umfangs seien willkommen. Das Archiv mache keine Unterschiede. Tagebücher, verschmähte Enzyklopädien, Waschzettel, Abhandlungen, Träume, Spruchsammlungen, Witze, Pamphlete, Romane, [Bilder] – was auch immer ihnen vorliege und gedemütigt sei, es fände nun seinen Ort und seine Signatur. Die Arroganz des Zeitgeistes und die Verachtung, mit der die Profitgier und ihre Schergen alles bestrafen, was ihnen nicht dienlich erscheine, müsse durchbrochen werden.“ Weit davon entfernt, ein verstaubtes Archiv zu werden und im Wust unterzugehen, bedient es sich der neuesten „Reproduktionstechniken“, händigt jede „blitzschnell hergestellte Kopie“ kostenlos aus. „Modernste Computertechnologie mit ausgeklügelten Retrievalsystemen ermögliche den uneingeschränkten Zugriff auf die Bestände, in sämtlichen Sprachen der Welt.“

Von der Ausstattung des fiktiven Archivs können die realen Pendant nur träumen: „200 qualifizierte und bestens bezahlte Fachkräfte, Verschlagwörter, Systematisierer, Übersetzer, Buchbinder, [Rahmer, Restauratoren], EDV-Leute, Organisatoren und Administratoren, Magaziner und selbst Graphologen zur Entzifferung schwer lesbarer Handschriften seien rund um die Uhr im Einsatz. So entstünde ein einzigartiges, absolut wertfreies zweites Gehirn der Menschheit, das Schatzenarchiv der unerwünschten Publikationen, das an Umfang und Vielfalt wohl bald die offiziell gehorteten Schätze der durch Drucklegung Privilegierten übertreffen werde.“

Das schien selbst dem Autor zu utopisch, und so lässt er seine „Mater Libraria“ im Jahre 2027 in einem apokalyptischen Blackout zusammenbrechen. Nur noch eine Kapelle erinnert an das „unverständliche Ritual einer exotischen Kultur“.

Das hinwiederum will das RAK nicht zulassen und Sie als Komplizen gewinnen!



Fritz Jöde an Leo Tilgner. Als Musikpädagoge war Jöde in der Jugendbewegung aktiv und u.a. Herausgeber der Zeitschrift „Wende“, für deren Mitarbeit er Tilgner in dem Brief gewinnen möchte. NL Leo Tilgner, RAK

S. 22: Die Bildhauer Curt Beckmann und Jupp Rübsam im Gespräch auf der Winter-Ausstellung 1957/58 im Museum Kunstpalast Düsseldorf. Im Hintergrund Joseph Faßbenders Entwurf für seinen Wandteppich „Vitaminazhera“. Fotograf unbekannt. NL Jupp Rübsam, RAK

Problematik der Auswahl von Künstlernachlässen

Hans M. Schmidt

Als ideal zur Unterbringung eines Künstlernachlasses, zur Aufbewahrung und lebendigen anschaulichen Vermittlung darf das Künstlermuseum gelten, man denke etwa an das Münter-Haus in Murnau, den Barkenhoff Heinrich Vogelers in Worpswede, Noldes Anwesen in Seebüll oder hier in der Nähe, in Hünxe, den Hof Otto Pankoks. Da sind dann nicht nur Werke der betreffenden Künstler, sondern auch Bett, Tagebuch, Spazierstock und Hut, kurz: der einstige dingliche Lebensraum.

Aber ich spreche hier für das RAK, das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe, infolgedessen nur von der biographischen Hinterlassenschaft, die weitgehend aus Papier und Papieren besteht.

Hinsichtlich der Auswahl gibt es zwei polar entgegengesetzte Positionen: Akzeptiert wird a) ungefiltert ALLES – mancherlei Gutes und Mäßiges, die eine oder andere brave Spur eines Kunsterziehers, daneben doch auch dilettantische Freizeitprodukte und narzisstische Selbstgenügsamkeiten. Deren Erzeuger haben nichts mit dem Picasso-Wort zu schaffen: „es ist mir egal, wer mich beeinflusst hat oder beeinflusst, solange ich nicht selbst es bin.“ Und als Position b) kommt nur in Frage das wirklich Herausragende, epochenübergreifend und international bedeutsam, kanonisch abgesicherte Weltkunst, also nur die Erzeugnisse der Alpha-Tiere, bei strengster Selektion.

Doch dazwischen liegt ein breiter Fächer. Oft ist die Entscheidung nach der einen oder anderen Richtung vorgegeben durch Raum- und Personalbedingungen, wobei man den Aufwand für Erhalt und Pflege der Archivalien nicht unterschätzen darf. Nur auf Teufel komm raus in die Scheune zu fahren ohne die Aussicht einer angemessenen Archivierung, Publizierung und Erforschung in – nach menschlichen Lebensmaßstäben – absehbarer Zeit kann man fast schon für verantwor-

tungslos halten. Dennoch ist das vielleicht zuweilen der einzige Weg für eine Rettung vor dem Totalverlust.

Bei all diesen Bemühungen sollte grundsätzlich als Maßstab gelten: „Kunst ist das Gegenteil von gut gemeint“, ein richtungweisendes Wort von Gottfried Benn.

Es lassen sich verschiedene Kategorien des mit öffentlichen Mitteln erhaltenswerten Kunstguts, wenn man will in einer gewissen Abstufung, aufstellen:

z.B.

1) Kunst einer regionalen Bedeutsamkeit, unter Umständen auch, denken wir etwa an Köln, Düsseldorf oder die großen Städte des Ruhrgebiets, nur von lokalem Rang;

2) Kunst im öffentlichen Raum (auch wenn es da manchmal viel Schreckliches und Abgestandenes gibt), so auf Plätzen, in Fußgängerzonen, Schwimmbädern, Schulen, Ämtern usw.;

3) Kunst in Kirchen (sehr oft begegnet man allerdings gerade dort wie in geschlossenen Zirkeln immer wieder denselben vertrauten Meistern);

4) würde ich auch plädieren für gutes, öffentlich wirksames Design (ob Beleuchtung, Plakat oder vielleicht nur als Dokumentation auch die Kaufhaus-Gestaltung) und nicht zu vergessen: herausragende Architektur;

5) besondere Leistungen im kunstpädagogischen Bereich (da wäre vielleicht auch eine Hilfestellung von Schulen zu erwarten). Die Selektion soll nicht zu engmaschig, sondern eher weitmaschig angelegt sein. (In dieser Hinsicht hat der ehemalige Museumsman durchaus einen eigenen Lernprozess erfahren!). So dass auch das Nicht-Arrivierte, d.h. manchmal auch das Unangepasste, Befremdliche und in seiner Eigenheit oder Neuheit Irritierende seine Chance hat. Wichtig ist natürlich die Abstimmung und die Vernetzung mit anderen entsprechenden Institutionen. Zweifellos liegt auch eine wesentliche Funktion des RAK vor derartigem Hintergrund in der für die Allgemeinheit nützlichen Fähigkeit zur spezifischen Information und zur kompetenten Beratung.

Durch das RAK und andere vergleichbare Kunst- bzw. Künstler-Archive geschieht eine Erweiterung des Potentials der Kreativkräfte, eine Steigerung der Vielfalt und des entsprechenden Bewusstseins: zur differenzierteren Wahrnehmung von Epochen und Richtungen. Reicher wird das Musée Imaginaire, weitere Kammern werden in dem oft leichtfertig vereinfachten Labyrinth hinzugewonnen. Damit wird keinesfalls dem egalitär Beliebigen das Wort geredet, denn was tonangebend und Akzent setzend ist, soll es auch sein bzw. bleiben. Manche Künstlerin und mancher Künstler gelangt so – zwar manchmal erst posthum – zu einer verdienten Teilhabe an der Öffentlichkeit und umgekehrt, also – wenn Sie so wollen – bedeutete das dann eine späte Wendung zur Gerechtigkeit. Der Mut zum Risiko ist dabei immer eingeschlossen.

Der Concept-Künstler Lawrence Wiener schuf 2001 zwei graphische Blätter, die sich, wenn ich recht verstehe, in erster Linie an Kolleginnen und Kollegen wenden, mit den Titeln „Fragestellung Nr. 1: Das Endziel / Der Horizont“ und „Fragestellung 2

The Nachlass /The Horizon“. Ist der Nachlass ein Horizont, das Endziel künstlerischen Strebens? Wie sollte der Künstler, wie sollte der Nutznießer, der Kunstfreund, sich entscheiden? – In dubio pro reo? Wer aber ist der Angeklagte? Doch schließlich wir alle.

In dem jeweiligen Entscheidungsgremium, das für unerlässliche Auswahl maßgeblich ist, soll eine breitgefächerte Sachkenntnis gewährleistet sein (nicht nur „Papiertiger“, sondern auch Künstlerinnen und Künstler).

Gerade weil wir glauben, dass Herkunft Zukunft birgt, teilen wir nicht die gewiss unter ganz anderen zeitlichen Bedingungen formulierte Auffassung von Brecht:

„Lasst euch nicht verführen!

Es gibt keine Wiederkehr.

Der Tag steht in den Türen;

Ihr könnt schon den Nachtwind spüren:

Es kommt kein Morgen mehr.“

Wie so vieles im Dasein ist schließlich auch hier ein Denken und Handeln aus dem Dennoch angesagt.



Douglas Swan, 1930 Connecticut/USA – 2000 Bonn. Fotograf unbekannt. NL Douglas Swan, RAK



Arno Reins und Manfred Weil vor ihrer Ausstellung im Kurfürstlichen Gärtnerhaus in Bonn 1958.
Fotograf: Georg Munker, NL Arno Reins, RAK

Veranstaltungsberichte

Das RAK zu Gast...

Besuche sind Sternstunden der Begegnung, man tauscht sich aus, betrachtet einander, redet miteinander, schaut sich auch ein wenig um und macht sich so ein Bild. Auf dem Nachhauseweg wirken Besuche nach, man nimmt Distanz, ordnet ein, zieht ein Resümee.

So lässt sich die Dramaturgie privater, umso mehr zielorientierter, sachmotivierter Begegnungen skizzieren. Besuche wird man immer dort forciert planen, wo es Neues zu erfahren gibt, Neugier zu befriedigen gilt. Einladungen sind zu diesem Begehren das Gegenstück, bekunden gegenseitiges Interesse und signalisieren schon im Vorfeld, dass es Gemeinsamkeiten geben könnte.

Unter diesem Vorzeichen war es für das junge RAK selbstverständlich und ehrenvoll, schon im zweiten Jahr seines offiziellen Eintritts in die kulturelle Öffentlichkeit solchen Einladungen zu folgen.

Der öffentliche Diskurs um Künstlerarchive ist hoch notiert, nicht zuletzt und vielleicht auch bewegt von den mentalen Folgen des Einsturzes des Historischen Archivs der Stadt Köln. Großprojekte wie die Etablierung des Nachlassarchivs der Stiftung Kunsfonds auf dem Gelände des LVR in Brauweiler/NRW lenken den Blick auf die Bedeutung und die Möglichkeiten, die sich mit solchen, offensichtlich vermehrt neugegründeten Künstlerarchiven ergeben. Doch gerade im Vergleich mit diesem regional übergreifend agierenden Kunst-Depot zeigen sich, über

die Dimensionen hinaus, die unterschiedlichen Motivationen, Zielvorstellungen und Schwerpunktsetzungen. Zielt das eine auf die Lagerung und Ausstellung von Werken und lässt die Privatsammlungen der Künstler ausser vor, ist es einer der sammlungsmotivierenden Ansätze, gegenüber den dort nicht vorhandenen archivalischen Raum- und Bearbeitungskompetenzen gerade hier optimale Voraussetzungen zu bieten und so die persönlichen Dokumente der Künstler im RAK sicher zu bewahren und in einem differenzierten kulturwissenschaftlichen Gesamtplan zu nutzen.

In diesem kulturellen Feld lassen sich viele weitere unterschiedliche Herangehensweisen und Problemfelder erkennen und mit jeweiligen Handlungsstrategien angehen. Die Vielzahl der Ereignisse, Tagungen, Eröffnungen, Gesprächsinitiativen lässt fragen, wie es um die Homogenität dieses Diskurses steht. Zwei Einladungen zur Problematik von Künstlerarchiven ist das RAK gefolgt. Sie zeigen auf je eigene Art die hohe Motivation, mit der Planungen, Auf- und Ausbau solcher Archive vorangebracht werden. Erkennbar waren unterschiedliche Arbeitsfelder, die in den folgenden Kurzdarstellungen berücksichtigt werden.

KOOP-LITERA Tagung in der Akademie der Künste am Pariser Platz in Berlin

KOOP-LITERA versteht sich als „Kompetenz-Netzwerk für Nachlässe“. Ausgehend von einer Initiative des Österreichischen Literaturarchivs in der Wiener Hofburg, vernetzten sich zunächst weitere österreichische Literaturarchive. Auf dieser Ebene wurden Interessen und Kulturpraktiken ausgetauscht, für deren Ergebnisse die Reihe „Sichtungen. Archiv. Bibliothek. Literaturwissenschaft“ als Publikationsform genutzt werden konnte. Aus der nationalen und literaturwissenschaftlichen Initiative ist inzwischen ein auch Deutschland, Luxemburg und die Schweiz umfassendes Netzwerk entstanden, das sich

neuerdings zunehmend für Künstlernachlässe geöffnet hat.

Erwerbung, Erschließung, Bewahrung und Nutzung waren das Thema der KOOP-LITERA Tagung 2010, die vom 17. bis 19. Februar im Vortragsraum des Neubaus der Akademie der Künste am Pariser Platz in Berlin stattfand.

Präsentiert wurde das Diskussionsforum von KOOP-LITERA (Volker Kaukoreit), dem Berliner Akademie-Archiv (Wolfgang Trautwein, Sabine Wolf) und der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (Jutta Weber).

Die „Arbeitstagung“ bot Vorstellungen unterschiedlicher Archivinitiativen, darunter rheinische und westfälische Literaturarchive, traditionelle wie das Bundesarchiv und ungewöhnliche wie die Initiative „Tanzplan Deutschland“ aus Berlin. Über das Thema „Doppelbegabungen“ eröffnete sich der „genreübergreifende“ Aspekt, beispielhaft demonstrierbar an z.B. Einar Schleeff und Hermann Hesse. Thematische Akzente setzten Workshops und Foren, etwa zum Problem der „Pauschalerschließung“ und Kooperationsweisen, z.B. von Archiven mit Editionen. Kultursoziologische Aspekte ergaben sich im Hinblick auf die Relevanz von Literaturgesellschaften für die Archivarbeit und die Besonderheiten im Bereich von Frauenarchiven.

Nicht zuletzt ging es auch hier um reale und virtuelle Vereinigungen in einem die Ebene von Literaturarchiven durchbrechenden Verbund von Archiven und ihrer Öffentlichkeitsarbeit. Beispiele einer entwickelten öffentlichen Präsenz der Arbeitsergebnisse boten Anlass zur Vertiefung des Diskurses. Hier wurde u.a. Ergebnisse des Personenprojekts der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und des Literaturportals Bayern vermittelt.

Das RAK und das Institut „Moderne im Rheinland“ stellten sich dort gemeinsam vor und gaben Auskunft über die Bestände, derzeitige Projekte und die je eigenen Profilierung der Institutionen wie auch ihre Kooperationen.

Einladung zum „Deutschen Stiftertag“ in die Frankfurter Messe

Unter dem Titel „Stiftungen in der Stadt – Impulsgeber für das Gemeinwesen vor Ort“ hielt das „Deutsche Forum Stiftungswesen“ im „Bundesverband Deutscher Stiftungen“ vom 5. bis 7. Mai 2010 seinen 66. Jahrestag ab. Das RAK war dabei!

Das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe wurde als „Stiftung öffentlichen Rechts“ gegründet. Damit kann eine Rechtsform als Basis der Künstlerarchivinitiative greifen, die sich in den letzten Jahren in besonderer Weise als Format für Projekte im Bereich der Kultur bewährt hat. Kulturelle Stiftungen sind aus diesem Kontext nicht mehr wegzudenken. Allein in NRW hätten sich, wie der damalige Ministerpräsident Jürgen Rüttgers 2009 auf dem 2. Kölner Stiftungstag im Historischen Rathaus betonte, im Vorjahr 228 neue Stiftungen gegründet. Neben den traditionellen Großstiftungen wie der Thyssen-, Mercator- oder VW-Stiftung, die lange schon den Finanzierungsbedarf in Wissenschaft und Kultur decken helfen und Akzente setzen, sind es nun die „Bürgerstiftungen“, die zunehmend in den Blick geraten. Bei ihrem Tun verknüpfen sich die Notwendigkeit, bei nachlassender Liquidität der öffentlichen Haushalte andere Quellen zu aktivieren oder gar erst zu schaffen, die allgemeine Bereitschaft in diesem Anwendungsfeld für soziale Verantwortung einen Part zu übernehmen, und nicht zuletzt konkret: die zwingende Notwendigkeit, Zielvorstellungen einer sinnvollen Umsetzung von Erinnerungskultur, wie sie mit jedem Archiv verbunden ist, aus dem Zustand des Defizits auf erfolgreiche Lösungswege weiterzubewegen – vom Nachdenken darüber, der Artikulation, der Erschaffung einer entsprechenden Realität bis zur öffentlichen Wahrnehmung!

Wir haben es also mit einem differenzierten, derzeit weder quantitativ noch qualitativ ermess- oder ausreichend beschreibbaren Phänomen unserer gesellschaftlichen Gegenwart zu tun. Eben diese Diagnose ließ auch

der Stiftertag 2010 und das dort in einem eigenen Tagungsteil offerierte Thema „Künstlerarchive“ zu. Die Planungsgruppe (Karin Heyl, Tobias Wall) hatte, angeregt durch die panoramatisch angelegte Vorstellung möglichst vieler Facetten des Themas „Künstlerarchive“ auf der ersten Veranstaltung des RAK im LVR-Landesmuseum Bonn, die im annoRAK 1 veröffentlicht worden waren, das RAK zu diesem „Expertentreffen“ auf dem Stiftertag eingeladen.

Der Ort im „Congress Center“ der Frankfurter Messe hätte nicht passender sein können: „Raum Harmonie 4“ ließ in der Tat deutlich werden, dass es bei der zu Wort kommenden Vielzahl ganz unterschiedlicher Strukturierungen, historischer Genesen und Dimensionen von bereits bestehenden Künstlerarchiven, wo von Archiven, die sich zur Bewahrung eines einzigen Künstlernachlasses gebildet hatten bis zum Großarchiv, vom Wohnzimmerarchiv bis zum Prachtbau alles vorkam, erst recht Zustände gänzlicher Armut bis zur üppigsten finanziellen Ausstattung, der Bedarf nach Harmonie größer war als die derzeitige Einschätzung zulassen würde. Dennoch: die „Harmonie“ dieses überaus anregenden Diskurses lag in der Eindeutigkeit des Willens, den begonnenen Diskurs fortzusetzen.

Das RAK war in Frankfurt als „Experte“ dabei und wird auch beim Stiftertreffen 2011 in Stuttgart im Expertenpool vertreten sein.



Arno Reins, 1952 auf der 9. Internationalen Frankfurter Herbstmesse. Fotograf unbekannt. NL Arno Reins, RAK



Depot der Nachlassstiftung für Mannheimer Künstler

Archivinitiativen

Nachlass-Stiftung für Mannheimer Künstler

Ein Projekt
Silvia Köhler, Jochen Kronjäger

Das Projekt Nachlass-Stiftung für Mannheimer Künstler (kurz: Künstlernachlässe Mannheim) besteht offiziell seit 2005. Die Idee dafür existierte allerdings schon lange und wurde immer wieder – auch kontrovers – diskutiert. Erst der Tod von Peter Schnatz 2004 brachte dann den Durchbruch. Die Erben konnten die Arbeiten in Freiburg nicht mehr lagern und drohten quasi mit deren Vernichtung. Peter Schnatz (1940-2004) aber gehörte bereits von Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit an, also ab 1962, aufgrund seiner ausgeprägt individuellen malerischen Konzeption zu den überregional bedeutendsten Künstlern dieser Stadt.

Der drohende Verlust dieses Nachlasses gab den Startschuss zur Umsetzung der Idee durch Dr. Jochen Kronjäger und Dr. Rainer Preusche vom Mannheimer Kunstverein. Mit

einer Anschubfinanzierung aus privater und städtischer Hand sowie Sachspenden und handwerklicher Unterstützung einiger Mannheimer Firmen und Privatpersonen konnte eine große Industriehalle klimatisiert und als Depot eingerichtet werden. In diesem Raum von 15 x 15 x 6 Metern lagern seitdem die Nachlässe von Peter Schnatz und Gabriele Dahms (1944-1999) sowie ein Teil der Arbeiten von Franz Schömb (1909-1976) und Trude Stolp Seitz (1913-2004) – etwa 200 Arbeiten insgesamt.

Mannheim ist eine Stadt, die vor 1933 und nach 1945 eine qualitativ gute Kunstszene hatte und hat – unter anderem bedingt durch die Freie Akademie Mannheim, die heutige Freie Kunstakademie Mannheim. Die hier lebenden Künstlerinnen und Künstler haben mit ihren Arbeiten und Aktionen das kulturelle Bild der Stadt und auch der Region geprägt. Sie sind ein Stück Kulturgeschichte Mannheims. Dieses mit den Nachlässen dauerhaft zu dokumentieren ist das Anliegen der ehrenamtlichen Mitarbeiter der Stiftung.

Wir betreiben eine Internetseite (www.Kuenstlernachlaesse-Mannheim.de), die über die Künstler sowie deren Arbeiten informiert und Werkverzeichnisse online veröffentlicht. In Planung ist das Werkverzeichnis von Norbert Nüssle (*1932), das noch im Frühjahr 2011 dort publiziert werden soll.

In Aktionen und Ausstellungen erinnern wir an die Künstlerinnen und Künstler – auch an solche, die noch nicht in die Stiftung aufgenommen sind.

— Im Herbst 2010 zeigten wir in einer kleinen Ausstellung Arbeiten der Mannheimerin Alice Richter-Lovisa (1911-1999).

— Im Juli 2010 haben wir zusammen mit dem Stadtarchiv mit einem Zeitzeugenabend und einer kleinen Ausstellung an den 70. Geburtstag von Peter Schnatz erinnert.

— In der Langen Nacht der Museen im März 2010 haben Zeitzeugen über ihr Leben und ihre Zusammenarbeit mit bekannten Mannheimer Künstlern berichtet (so über Hans Nagel, Rudi Baerwind, Peter Schnatz und Franz Schömb).

— Für das Jahr 2011 sind bereits zwei größere Ausstellungen in einer Kirche und in einem Museum geplant und das Werkverzeichnis von Peter Schnatz soll in Angriff genommen werden.

Die Stiftung agiert als eine Unterstiftung der „Gemeinnützigen Stiftung des Mannheimer Kunstvereins zur Förderung der jungen Kunst“. Sie ist vom Regierungspräsidium Karlsruhe und dem Finanzamt Mannheim genehmigt. Diese Konstruktion hatte den Vorteil, dass wir schnell und unbürokratisch die Idee umsetzen konnten. Da für die Unterstiftung aber kein eigenes Stiftungskapital erforderlich ist, müssen wir jedes Jahr um Zuschüsse und Spenden ringen. Die Hauptfinanzierung erfolgte bisher aus den Erlösen von Kunstauktionen in Zusammenarbeit mit der Mannheimer Künstlerschaft, die wir zugunsten der Stiftung schon zweimal durchgeführt haben. Den Vorstand der Stiftung teilen sich zwei Vorstände und es gibt eine Geschäftsführerin. Alle arbeiten ehrenamtlich, wobei wir

das Glück haben, dass diese sieben Personen perfekte Qualifikationen mitbringen (Profifotografen mit viel handwerklichem Geschick, einen Notar, zwei Kunsthistoriker, eine Frau die sich mit Pressearbeit auskennt und eine ehemalige Projektleiterin).

Der Stiftung steht eine Kommission zur Seite, die – zusammen mit dem Vorstand – über die Aufnahme von Nachlässen entscheidet. Sie besteht aus Vertretern der Stadt Mannheim (in Person des Kulturbürgermeisters), der Kunsthalle Mannheim, dem Stadtarchiv Mannheim (das eng mit uns zusammenarbeitet) und einem Rechtsanwalt.

Im Übrigen ist Kunst in Mannheim nicht nur Beschäftigung einer bestimmten Klasse. So stehen im Öffentlichen Raum der Stadt rund 100 zum Teil monumentale Bildhauerwerke – das ist die größte Dichte an Kunstwerken im Verhältnis zur bewohnten Fläche einer Stadt in Deutschland –, und viele diese Arbeiten sind im Bewusstsein der Bevölkerung fest verankert. Eigentlich ein gutes Pflaster für solch eine Institution wie die unsere ...

Vorstand
Dr. Rainer Preusche
Dr. Jochen Kronjäger

Geschäftsführung
Silvia Köhler

Anschrift
c/o Mannheimer Kunstverein
Augustaanlage 58
D-68165 Mannheim

Fon +49 (0)621 40 22 08
Fax +49 (0)621 44 22 47
info@kuenstlernachlaesse-mannheim.de
www.kuenstlernachlaesse-mannheim.de

Archiv der Zeitgenossen

Sammlung künstlerischer Vor- und Nachlässe
in Krems / Niederösterreich
Christine Grond

Im Jahr 2009 wurde im Zuge des Ankaufs der Vorlässe von Friedrich Cerha und Peter Turrini durch die Landesregierung eine neue Sammlungsstätte für künstlerische Vor- und Nachlässe im Bundesland Niederösterreich begründet. Die Eröffnung des vermutlich jüngsten Archivs Österreichs fand im Juni 2010 im Beisein der beiden Künstler statt. Die wissenschaftliche und wirtschaftliche Leitung wurde der Donau-Universität Krems übertragen, auf deren Campus das Archiv auch situiert ist. In unmittelbarer Nachbarschaft am Campus ist bereits seit 2004 das Ernst-Krenek-Institut untergebracht, zu dessen Aufgabenbereich die Krenek-Nachlassbetreuung gehört. Der Campus wiederum schließt direkt an die Kremser „Kunstmeile“ an, auf der sich neben der Kunsthalle, dem Karikaturmuseum, dem Forum Frohner und dem Literaturhaus auch der Klangraum Minoritenkirche befindet. Die Stadt Krems weist für ihre Größe (ca. 24000 Einwohner) eine erstaunliche Dichte sowohl an Kultur- als auch an Wissenschaftseinrichtungen auf.

Als Vorlage für den ästhetisch anspruchsvollen Innenausbau diente ein Entwurf des österreichischen Architekten Adolf Krischanitz. Ein Kubus mit vier in Holz gestalteten Benutzerräumen, ein Veranstaltungsraum für 40 Personen und ein Ausstellungsbereich mit Vitrinen und Hängerahmen stehen zur Verfügung. Seit wenigen Monaten lagern in dem dafür vorgesehenen Magazin mit den Vorlässen von Cerha und Turrini (inklusive Pevny-Turrini-Alpensaga-Archiv) rund 570 originale Werkmanuskripte und Partituren sowie über 5000 Briefe, die nun der wissenschaftlichen Bearbeitung zugänglich gemacht werden. Ein umfangreicher Bestand an Rezeptionsdokumenten (Zeitungsausschnitte, Werkbe-

sprechungen, Fotos, Programm-Material, Bücher, Ton- und Bildträger) ergänzt die Sammlung. Überdies wurden der gesamte Cerha-Bestand und ein großer Teil des Turrini-Vorlasses noch vor dem Einzug in Krems digitalisiert.

Mit den Vorlässen des Komponisten Friedrich Cerha und des Schriftstellers Peter Turrini, die beide auf ihre eigene Weise österreichische Kulturgeschichte geschrieben haben, wurde der Grundstein für dieses Archiv gelegt. Weiter Ankäufe sind geplant.

Mit der Übergabe der Räumlichkeiten im Juni 2010 hat das Archiv der Zeitgenossen seine Aufbau-Arbeit aufgenommen. Im Zentrum steht derzeit die physische Einlagerung der Bestände im Speicher, parallel dazu soll möglichst bald mit der Erschließung begonnen werden. Die Recherche wird über den Österreichischen Verbundkatalog für Nachlässe, Autographen und Handschriften (ÖVK-NAH) möglich sein.

Dass mit dieser neuen Sammlungsstätte eine Einrichtung geschaffen werden soll, die Kunst im Stadium der „Gegenwärtigkeit“ in die Beständigkeit eines Archivs überführt, manifestiert sich bereits im Namen. Sowohl mit dem Vorhaben, das Archiv der Zeitgenossen als international vernetzte Forschungseinrichtung zu etablieren, als auch durch die Entwicklung von Vermittlungsprogrammen soll der Vorstellung von einem lebendigen Archiv Rechnung getragen werden.

Ein größerer Anlass, das Archiv der Zeitgenossen zu besuchen, - vor allem für Liebhaber der neuen Musik - bietet sich im Juni 2011, wenn anlässlich des 85. Geburtstags von Friedrich Cerha eine Tagung zu dessen musikdramatischem Werk stattfinden wird. Eine Publikation dazu ist ebenfalls geplant.



Der Lesesaal

Archiv der Zeitgenossen – Sammlung künstlerischer Vor- und Nachlässe
Donau-Universität Krems
Dr.-Karl-Dorrek-Straße 30
3500 Krems
Österreich
Leitung: Dr. Christine Grond

Fon 0043 2732 893 2573
Fax 0043 2732 893 4570
info@archivderzeitgenossen.at
www.archivderzeitgenossen.at



Kunstarche Wiesbaden

(in Gründung)

Arnold Gorski, Johannes Ludwig, Wolf Spemann

Mitte 2008 kamen wir, die Maler Arnold Gorski und Prof. Johannes Ludwig sowie der Bildhauer Prof. Dr. Wolf Spemann zunächst unabhängig voneinander auf den Gedanken, dass in der Region Wiesbaden ein Archiv für Nachlässe Bildender Künstler entstehen müsse. Als wir voneinander hörten, trafen wir uns und arbeiten seither als Arbeitsgemeinschaft zusammen. Kurz darauf suchten wir den Kontakt mit dem Kulturamt der Stadt und dem Verband der Galeristen. Herbst 2008 wurden 80 hiesige Künstlerinnen, Künstler und Nachlassverwalter schriftlich angefragt, ob sie an dem Unterfangen Interesse haben und welcher juristischen Form einer Sammlung sie den Vorzug

geben würden. Es geht uns um die Archivierung des Schrifttums sowie der Kunstgegenstände selbst: Bilder, Plastiken, Objekte u.s.w. Diese Kunstgegenstände sind unser Stiftungskapital, denn über nennenswerte Finanzmittel verfügen wir nicht. Vor die Frage gestellt, ob eine selbständige Stiftung oder eine unselbständige Stiftung unter dem Dach der Stadt entstehen soll, entschieden sich alle Befragten für eine unselbständige Stiftung. Der Grund ist naheliegend: eine selbständige Stiftung ohne Stiftungskapital ist weit labiler, als eine unselbständige Stiftung, die eine Kommune im Hintergrund hat. Die Nachteile liegen auf der Hand: die Schwerfälligkeit des Verwaltungsapparates einer Großstadt. Am 11. September 2008 wurde unser Antrag zur Gründung eines Nachlassarchivs vom Ausschuss Schule und Kultur einstimmig angenommen und in Folge vom Stadtparlament bestätigt. Damit war

der politische Wille festgeschrieben. Weit komplizierter ist seither die Umsetzung in die Realität. Bisher ist es nicht gelungen, eine juristisch stichhaltige Stiftungssatzung zu verabschieden. Es ist nicht abzusehen, wann das gelingen wird. Die Ereignisse im Umfeld drängen aber auf eine Entscheidung. Ein qualitativ hochstehender Nachlass, der uns anlässlich unserer ersten Interessentenversammlung am 17. Juni 2010 zugesagt worden war, ist inzwischen bereits an eine in Gründung befindliche Nachlassstiftung einer anderen Stadt vergeben worden. Durch die Unterstützung der hiesigen Kulturdezernentin Rita Thies erhalten wir für die „Kunstarche Wiesbaden“, wie die geplante Sammlung heißen soll, Räume kostenlos. Sie war es auch, die uns geraten hat, als Zwischenlösung einen Verein „Kunstarche Wiesbaden e.V.“ zu gründen, damit die Arbeit beginnen kann. Auf die Weise haben die Ämter als Ansprechpartner nicht Privatpersonen, sondern eine juristische Person. Ein Vorstandsmitglied des Vereins wird vom Kulturamt benannt. So wird deutlich gemacht, dass der Verein ebenso an die Stadt gebunden wird, wie später die Stiftung. Die Vereinsgründung steht kurz bevor. In der Satzung ist festgeschrieben, dass die Nachlassgeber ihre Werke jederzeit auf Verlangen wieder ausgehändigt bekommen, solange die Stiftung noch nicht existiert. Das war erforderlich, weil wir für den dauerhaften Bestand des Vereins nicht garantieren können. Eine Stiftung ist per se auf unbegrenzte Zeit angelegt. Wenn die Arbeit beginnt, soll jeder Kunstgegenstand vermessen, fotografiert und katalogisiert werden. Unter anderem, damit alle Werke für Veröffentlichungen, Ausstellungen und Zwecke der Forschung erfasst und verfügbar sind. Die größten Probleme, vor denen wir stehen, ist die Finanzierung, und die Jury. Wir sehen vor, dass von jedem Nachlass ein Teil A auf unbegrenzte Zeit in die spätere Stiftung eingehen soll, während ein Teil B direkt oder in Zusammenarbeit mit den Wiesbadener Galerien zum Verkauf freigegeben wird. Die Aufteilung in A und

B entscheidet der Nachlassgeber im Einvernehmen mit der Kunstarche. Sie kann weder qualitativ noch quantitativ zur Annahme irgend welcher Kunstgegenstände verpflichtet werden. Bei Verkauf wird der Reingewinn zum Wohle der Arche verwandt. In Teil C sollen die Daten und Kataloge aller Künstlerinnen und Künstler gesammelt werden, die sich um Aufnahme in die Kunstarche beworben haben. Die Nachfrage ist weit größer, als unsere derzeit vorhandene Raumkapazität. Nach wenigen Jahren werden wir eine neue Bleibe suchen müssen. Allerdings ist zu hoffen, dass dann auch kunstferne Stadtverordnete angesichts der gesammelten Kunstschätze, die in das Verfügungsrecht der städtischen Stiftung eingegangen sind, einsehen, dass dafür weiterer Raum geschaffen werden muss.

Kontaktadresse
Dr. Wolf Spemann,
Schöne Aussicht 9a,
65193 Wiesbaden,
wolf.spemann@t-online.de

Seite 36: Begleitbild zu dem japanischen Haiku, Dreizeiler mit siebzehn Silben, von Yaha, 1663 - 1740. „Sogar das Licht steht ganz unbewegt und kreisrund: Die Winterstille“ 16. November 1982, Vincent Weber. (1902–1990) Foto: Reiner Sauer

ZERO foundation

Das Archiv einer Avantgardebewegung
Tiziana Caianiello

Die ZERO foundation wurde Ende 2008 in Düsseldorf gegründet, um die Geschichte von ZERO – einer Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre – zu dokumentieren, zu erforschen und der Öffentlichkeit zu vermitteln. Die internationale Kunstbewegung ZERO nahm ihren Ausgang in Düsseldorf. Dort organisierten die Künstler Heinz Mack und Otto Piene ab 1957 eine Reihe von Abendausstellungen in Pienes Atelier. Anlässlich der siebten Abendausstellung im April 1958 gaben sie die erste von insgesamt drei Nummern der Zeitschrift ZERO heraus. In der Ausstellungsreihe und in den Zeitschriftbeiträgen zeichnete sich eine neue Kunsttendenz ab, die der gestisch geprägten informellen Malerei, die sich zu der Zeit auf internationaler Ebene durchgesetzt hatte, dialektisch überwand. Nach der düsteren Kriegszeit sehnten sich die ZERO-Künstler nach einer licht erfüllten Kunst, welche die Möglichkeit eines neuen Anfangs aufzeigte. Durch eine Reduktion der malerischen Mittel und durch künstlerische Verfahren, die die Persönlichkeit des Künstlers in den Hintergrund stellten, entstanden Kunstwerke meditativen Charakters, die oft Licht und Bewegung miteinbezogen. Heinz Mack und Otto Piene, denen sich ab 1961 Günther Uecker anschloss, pflegten intensive Kontakte mit gleichgesinnten Künstlern aus Italien, den Niederlanden, Belgien, Frankreich, der Schweiz, Jugoslawien und Japan, mit denen sie gemeinsame Ausstellungen und Kunstprojekte organisierten.

Die ZERO foundation ist das Zentrum der internationalen Forschung über die ZERO-Bewegung. Zu den Grundaufgaben der gemeinnützigen Stiftung gehören die wissenschaftliche Erschließung, Bewahrung und Präsentation von ZERO-Kunstwerken und von Archivalien, die die Kunstbewegung dokumentieren. Die Künstler Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker stifteten vierzig

Kunstwerke und zahlreiche Dokumente wie Korrespondenzen, Ausstellungskataloge, Einladungskarten, Fotografien und Zeitungsausschnitte, so dass ihre Vorlässe den Grundstock der Sammlung und des Archivs der ZERO foundation und zugleich das Stiftungsvermögen bilden. Durch die Erwerbung weiterer Werke und Archivalien aus der ZERO-Zeit wird dieser Grundstock kontinuierlich erweitert. Die ZERO foundation beschränkt sich nicht auf die Dokumentation und Erforschung der Arbeit der Stifter Mack, Piene und Uecker, sondern widmet sich der wissenschaftlichen Aufarbeitung der ganzen Bewegung in ihrer internationalen Breite. Der enge Kontakt mit anderen Institutionen wie der Stiftung Piero Manzoni in Mailand, dem Archiv Yves Klein in Paris oder dem Archiv des Stedelijk Museum in Amsterdam – um nur wenige Beispiele zu nennen – ermöglicht, die Dokumente der ZERO foundation mit Material unterschiedlicher Provenienz zu ergänzen.

Sowohl die Kunstwerke als auch die Archivalien der ZERO foundation werden in der Verbunddatenbank der Kunst- und Kulturinstitutionen der Landeshauptstadt Düsseldorf d:kult katalogisiert. Das erlaubt eine Verknüpfung der Werke und Dokumente der ZERO foundation mit thematisch verbundenen Werken und Archivalien aus anderen städtischen Institutionen sowie eine institutionsübergreifende Recherche der relevanten Informationen über ZERO. Alle Archivalien der ZERO foundation werden einzeln eingescannt, damit es in Zukunft möglich sein wird, Recherchen anhand von digitalen Dokumenten durchzuführen und dadurch die Originale zu schonen. Der Bestand, mit dem die ZERO foundation die Erfassung ihrer Archivalien begonnen hat, ist der Vorlass von Heinz Mack, der aus Korrespondenzen, eigenen Manuskripten, Fotografien, verschiedenen Arten von Drucksachen, Zeitungsartikeln sowie aus einer Sammlung von unterschiedlichen kommerziellen Produkten, die den Namen ZERO tragen, besteht. Die Dokumente wur-



Henk Peeters, Günther Uecker, Heinz Mack, Ad Petersen, Monika Schmela und Alfred Schmela vor einem Gemälde von Robert Indiana. Foto: Jon Naar

den in Materialgruppen geordnet und mit einer Signatur versehen, so dass sie in kurzer Zeit dem Fachpublikum zugänglich gemacht werden konnten. Fast die Hälfte der Akten der Materialgruppe Korrespondenz aus dem Vorlass Mack wurde eingescannt und katalogisiert. Im Unterschied zu anderen, nicht spezialisierten Archiven, die die Korrespondenzen nach Konvoluten erfassen, hat sich die ZERO foundation für eine tiefere Erschließungsebene entschieden und katalogisiert die einzelnen Briefe, Postkarten und Telegramme.

Die Erschließung der Dokumente dient nicht nur dazu, die Archivalien für ein interessiertes Publikum leichter recherchierbar zu machen, sondern sie legt auch die Basis für die stiftungseigenen Forschungsarbeiten. Insbesondere haben sich die Briefwechsel zwischen den Künstlern und zwischen Künstlern und

Kunstinstitutionen als sehr aufschlussreich erwiesen, um neues Licht auf die künstlerischen Kontakte sowie auf den Ausstellungsbetrieb der ZERO-Bewegung zu werfen. Diese Aspekte bilden einige der Schwerpunkte eines Forschungsprojektes, das die ZERO foundation in Kooperation mit Wissenschaftlern aus verschiedenen Ländern zurzeit durchführt und als Ziel die Zusammenstellung eines Compendiums der ZERO-Bewegung hat. Dabei wird ZERO als Netzwerk betrachtet, in dem sich wechselseitige Impulse in mehreren Knotenpunkten kreuzen. Die überlieferten Dokumente stellen eine wichtige Grundlage dar, um dieses Netzwerk zu rekonstruieren und dadurch neue Erkenntnisse zur Geschichte der ZERO-Bewegung zu gewinnen.

ZERO foundation T:+49(0)211-59805977
Zollhof 11 F:+49(0)211-59805976
40221 Düsseldorf www.zerofoundation.de



Blick in die Ausstellungsräume des Archivs

Kunst Archiv Darmstadt e.V.

Eine bemerkenswerte Kunstinstitution
Claus K. Netuschil

Das Kunst Archiv Darmstadt ist eine Dokumentationsstelle zur Bildenden Kunst. In der Rechtsform eines eingetragenen Vereins, versteht es sich als ein Ort lebendiger Kunstvermittlung in der Stadt. Als regionales Kunst Archiv ist die Einrichtung, die überwiegend von Darmstädter Bürgern getragen wird, in dieser Form einmalig in Deutschland.

Das gesammelte Dokumentationsmaterial und die Präsenzbibliothek erfassen rund 2400 Künstler, die vom späten 17. Jahrhundert bis heute in Darmstadt gelebt und gearbeitet haben, bzw. heute noch leben und arbeiten. Längst vergessenen Künstlern nachzuspüren, gehört ebenso zu den selbst gestellten Aufgaben des Kunst Archivs, wie der Blick auf die aktuelle zeitgenössische Kunstszene.

Am 10. Oktober 1984 gründete der Unterzeichner dieses Textes, der Kunsthistoriker, Kurator und Galerist Claus K. Netuschil mit acht kunstinteressierten Darmstädtern im Souterrain seiner Galerie die Vereinigung

Archiv Darmstädter Künstler. Rund zehn Jahre lang war die Vereinigung im Hinterhaus in der Adelungenstraße 16 tätig. 1998 benannte sich das Archiv um in „Kunst Archiv Darmstadt“. Es erhielt von der Stadt große Räume im Kennedy-Haus, dem heutigen Literaturhaus. Die völlig neu gestalteten Räume bieten seitdem Platz für Ausstellungen und aufwändige Veranstaltungen.

Zentrum der Arbeit des Kunst Archivs, die von rund 15 ehrenamtlichen Mitarbeiter geleistet wird, ist die Dokumentation der Darmstädter Kunstszene und der der Region. Gesammelt werden, zurückgehend auf den Beginn Darmstädter Kunstgeschichte, biographische Daten, Zeitungsartikel, Fotos, Handschriftliches, Briefwechsel und alle weiteren Lebens- und Werkdokumente, aber auch Kataloge und Monographien zu Darmstädter Künstlern. Die Dokumentation und die Spezialbibliothek umfassen auch das Ausstellungsgeschehen der Institutionen, der Galerien und aller Ausstellungsorte in Darmstadt. Zentrale Aufgabe des Kunst Archivs ist die Sammlung und Erschließung handschriftlicher und gedruckter Quellen zur Bildenden Kunst in Darmstadt. In rund 500 Ordnern steht das gesammelte Material den rund

490 Mitgliedern, der wissenschaftlichen Forschung und allen Kunstinteressierten zur Verfügung.

Das Kunst Archiv bietet seinen Mitgliedern ein umfangreiches Kunstprogramm. Seit 1984 fanden rund 500 Veranstaltungen zur Bildenden Kunst statt: Kunsthistorische Vorträge, Atelierbesuche bei Künstlern, Werkstattgespräche, Führungen durch Ausstellungen, Lesungen, Museumstage und Kunstreisen, die die Mitglieder des Archivs z.B. nach Basel, Salzburg, Brügge und Gent, Prag, Bremen und Worpswede, Dresden, Köln, Düsseldorf, nach Dessau, Berlin und Potsdam führten.

Durch Schenkung und Stiftung und die Übernahme von derzeit bereits acht Künstlernachlässen – so erst in jüngster Zeit der umfangreiche, 25 Kubikmeter großen Nachlass von Helmut Lortz und mehrere Tausend Arbeiten des Malers und Farbholtzschneiders Esteban Fekete – ist eine große Kunstsammlung entstanden, aus deren Fundus das Archiv jährlich drei bis vier Ausstellungen gestaltet. Manch ein Nachlass konnte in „Nacht- und Nebelaktionen“ gerettet werden: Wertvolles Material, das bereits in Mülltonnen gelandet war, gehört heute zum herausragenden Bestand des Kunst Archivs. Die Kunstwerke stehen auch als Leihgaben anderen Ausstellungshäusern zur Verfügung.

Kunst Archiv Darmstadt e.V.
Kasinostr. 3
64293 Darmstadt

Fon: 06151-291619
Fax: 06151-291683
kunstarchivdarmstadt@t-online.de
www.kunstarchivdarmstadt.de

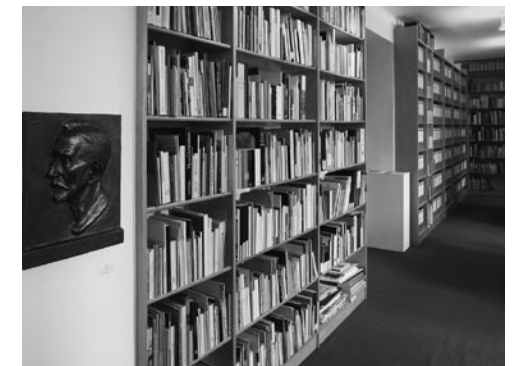
Blick in die Bibliothek des Archivs

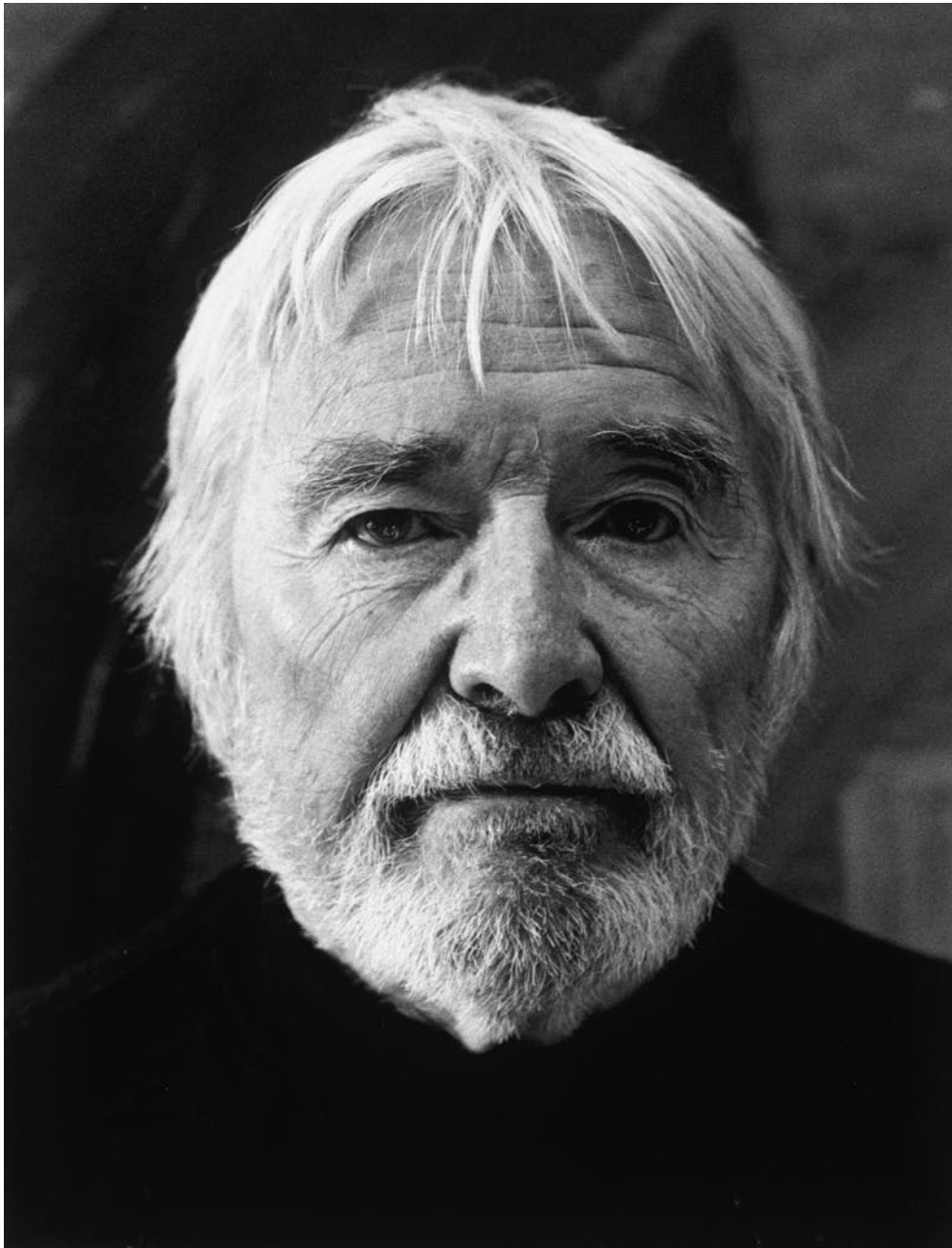
Zu vielen Ausstellungen sind kunsthistorisch fundierte Kataloge erschienen, so zu August Noack und August Becker, zu Annelise Reichmann und Friedrich Wilhelm Jochem, zu Heinrich Reinhard Kröh und Ricarda Jacobi, Charlotte Prinz und Karl Hermann Kraus, zu den Fotografen Mirko Krizanovic und Pavel Odvody und ein Themenkatalog, der Anhand von Werken Darmstädter Künstler die Schnittstelle von Text und Bild auslotet.

Die umfangreichste Buchpublikation galt dem Verzeichnis zeitgenössischer Künstler, das in zwei Auflagen, 1987 und 1997 erschien. Eine Neuauflage ist für das kommende Jahr geplant.

Zu den bedeutendsten Ausstellungen des Kunst Archivs gehörte, neben Heinrich Reinhard Kröh, August Noack, August Becker, Ludwig Meidner und einer Ausstellung zum Thema „Stadtbild der zwanziger Jahre“, die Ausstellung zur Bildhauerei der letzten 100 Jahre, die 2008/2009 gezeigt wurde. Auch hier ist ein umfangreiches Katalogbuch in Vorbereitung.

„Manches Herrliche der Welt ist im Krieg und Streit zerronnen, wer beschützt und erhält hat das große Los gewonnen“, sagt der große Sammler Johann Wolfgang von Goethe. Dieser Spruch ist zum Leitmotiv des Archivs und aller ehrenamtlichen Mitarbeiter geworden.





Ernst Wille, 1916 Werne/Westfalen – 2005 Köln. Fotograf: Rolf Philips. NL Ernst Wille, RAK

Ausstellen. Über die Präsentation des Wunders

Und was das mit Künstlernachlässen zu tun hat – ein Essay
Gertrude Cepl-Kaufmann, Jasmin Grande

Paralipomena

Zwischen Novalis' 72. Aphorismus seiner „Blütenstaub“- Reflexionen, „Schriften sind die Gedanken des Staats, die Archive sein Gedächtnis“, und Aleida und Jan Assmanns Eröffnung des kulturwissenschaftlichen Diskurses über den Zusammenhang von Archiv, Gedächtnis und Identität in der deutschsprachigen Wissenschaft¹ liegen fast zwei Jahrhunderte. War es vor der Zeit des Romantikers noch das klassische, über Jahrtausende gewachsene Verständnis von der Funktion eines Archivs, nämlich Rechtsverhältnisse und Herrschaftsstrukturen zu sichern, hatte sich in der Wendezeit vom 18. zum 19. Jahrhundert ein paradigmatischer Wechsel vollzogen: Immerhin hatte es zu den Forderungen der Revolutionäre in Frankreich gehört, Zugang zu den bisher als „Geheime Staatsarchive“ geführten Horten der Herrschaft zu erhalten und Napoleon verstand es, mit einer differenzierten Archivpolitik den eigenen Zielen zuzuarbeiten, sei es, dass er sich zur Einsicht in die Interessen seiner Gegner Zugang zu fremden Archiven verschaffte oder sie gar nach Paris transferierte, sei es zur Etablierung einer eigens auf ihn bezogenen Erinnerungskultur.

Vom Wandel der Archive hat vor allem die Literatur profitiert. In der Mitte des 19. Jahrhunderts etablierte sich in Weimar eine intensive Forschung im Umfeld der Edition der Werke Goethes, nach dem Tod des letzten Enkels, Walther von Goethe, und der Übergabe des Nachlasses wurde 1885 das Goethe- und Schillerarchiv als erstes Deutsches Literaturarchiv gegründet. Die wechselvolle Deutsche Geschichte bescherte uns nach dem zweiten Weltkrieg in Schillers Geburtsort Marbach am Neckar und um das dort 1903 entstandene Schiller Nationalmuseum auf der

„Schillerhöhe“ einen zweiten Erinnerungsort für die geschichtsträchtige Bedeutung deutscher Dichterstufen und ihrer in deren Schattenscheitern stehender Nachfolger. Nach der Wende haben sich Museen Ost und West wieder vernetzt, so dass uns heute für den Bereich der Literatur mit diesen beiden Hochburgen und ergänzt durch eine Fülle weiterer Literaturarchive ein höchst komplexes Instrumentarium an Quellen, aber auch Erfahrungen und Kompetenzen für deren Nutzbarkeit zur Verfügung stehen.

Eine solche reiche Szene wird man für den Bereich Kunst vergebens suchen! Der Gegenstand des Interesses selber hat hier zu einer bemerkenswerten Verteilung von Beständen an Kulturgut, die mit je eigenen Wertmaßstäben bewertet wurden, geführt: war Literatur eo ipso auf Geschriebenes aus, der Bedeutungsträger also identisch mit dem an ihn herangetragenen Interesse, waren sie im Bereich der künstlerischen Produktion getrennt in die Kategorie „Werk“ als dem ‚Eigentlichen‘ und dem ‚Uneigentlichen‘, bei dem sich alles weitere im Laufe einer künstlerischen Produktion Entstehende – Briefe, Tagebücher, persönliche Dokumente wie Photos – im Höchsthall nebenbei bewahren, doch latent und in gewisser Weise als ‚Abfallprodukt‘ betrachtet, vernachlässigen ließ. Auch wenn die Werke im Magazin eines Museums, dem klassischen „Archiv“ im Bereich der Kunst, einen legitimen Platz erhielten, war die Rettung des ‚Restes‘ mehr oder weniger von Zufällen oder dem Engagement Einzelner abhängig. Künstlerwohnungen und -häuser wurden zwar immer wieder Orte des postumen Andenkens, dies jedoch ohne übergreifenden Sammelauftrag und vor allem im Ausland.²

Erst mit dem „cultural turn“ in den Geisteswissenschaften haben sich Verschiebungen ergeben, ja, ein paradigmatischer Wechsel scheint stattzufinden, und zwar – im besten Falle – auf beiden Seiten: Künstlerarchive wie das RAK oder auch das Deutsche Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, in dem Privatnachsätze einen sicheren Ort erhalten, finden heute ein überaus bemerkenswertes Interesse – Literaturarchive drängen vehement darauf, ihre Schätze auszustellen. Was liegt näher, als daraus einen fruchtbaren Dialog zu machen! Schon Horaz hatte mit seinem Votum „Ut pictura poesis“ einen geradezu abendländisch dimensionierten intellektuellen Dauerbrenner etabliert, den es heute aktuell fortzubewegen und entflammt zu halten gilt. Niemand Geringeres als das oben angeführte Schiller-Nationalmuseum in Marbach hat im Kontext seiner jüngst abgeschlossenen Restaurierung und neu konzeptionierten Ausstellung die bildorientierte Dimension seitens einer literarisch motivierten heutigen Gene-

ration vorgegeben: Es lockt mit einer Vereinigung der Sinne, durch die Kunst und Literatur zu neuer Gemeinschaft geführt werden. So lädt es zur Besichtigung ein als „Poetische Reise“ mit der Option „sich ganz in die Dichtung versenken“ zu dürfen. Man verzichtete auf Nachlesbares in Form von „harten Fakten“, die mit einer entsprechenden Legende die Wahrnehmung des Exponates vorgeben, zugunsten begleitender „poetischer Texte und Gedankenanstöße“. Aus der Idee der Poetischen Reise wurde ein Appell, Literatur wie ein Kunstwerk zu erfahren: „Diese Art der Vermittlung entspricht wunderbar dem Gegenstand: der Dichtung – einer Kunst, die über Sinne, Gefühle und Gedankenreisen funktioniert.“³ Daraus wird ein eigenes Programm für dieses Literaturarchiv und -museum, das sich generell fürs Erfahren in Kunst und Literatur eignet. Im Folgenden möchten die literaturwissenschaftlich sozialisierten Autorinnen eigene Erfahrungen in der Archivarbeit⁴ und mit Ausstellungen⁵ verknüpfen mit der Wahrneh-

mung anlässlich der Begegnung mit derzeitigen Ausstellungskonzeptionen und daraus den Reiz filtern, der befruchtend auf den Diskurs um Künstlerarchive und die Verwertbarkeit ihrer Bestände wirken könnte. Verstehen möchten sie dies als Variation der oben besungenen „Poetischen Reise“.

I Besuchen

Das Deutsche Literaturarchiv Marbach war Ziel einer Exkursion, die der Arbeitskreis zur Erforschung der „Moderne im Rheinland“ 2009 vornahm. Teil des Ausflugs war natürlich auch das Literaturmuseum der Moderne, durch das der interdisziplinäre Kreis von einer Mitarbeiterin geführt wurde. In der Dauerausstellung angekommen, konnte sich kaum jemand dem Reiz dieses ungewöhnlichen Raumes entziehen und die junge Frau zielte mit einer Frage direkt in die Diskussion um das Ausstellen von Literatur. „Stellen Sie sich vor, ein bekannter Schriftsteller ist jüngst verstorben, Sie kommen in das Wohnhaus des Menschen und die Witwe bietet Ihnen an, ein einzelnes Teil direkt mitzunehmen. Was würden Sie aussuchen?“ Die Mitglieder des Arbeitskreises standen bei dieser Frage mit angehaltenem Atem, um sie herum Briefe und Manuskripte von Benn bis zu den beiden Manns in Vitrinen. Jeder einzelne der Gruppe, von der Archivarin über den Kunsthistoriker, den Literaturwissenschaftler, Künstler, die Museumsleiterin überlegte angestrengt. Was würde man mitnehmen? Das letzte Manuskript? Briefe? Oder einfach die ganze Festplatte? „Die Brille!“, sagt die Mitarbeiterin, „natürlich nehmen Sie die Brille mit oder den Füller. Literatur auszustellen ist eine große Herausforderung, für die meisten Menschen wird sie über alltägliche Gegenstände aus dem Gebrauch des Schriftstellers greifbarer“. Die Dauerausstellung des LiMos, so erklärte sie weiter, zielt jedoch auf etwas anderes ab und damit sei sie eine besondere Provokation. Wie also geht man in einer Ausstellung mit Exponaten um, deren eigene Präsenz sie nicht als Ausstellungsgegenstand

legitimiert. Oder anders: wann wird Flachware zum Exponat?

II Wundern⁶

Eine wichtige Erfahrung im Umgang mit Literatur und Kunst betrifft das Wundern. Kurz gefasst: Lesen lernen heißt wundern lernen. In der höchst intimen Auseinandersetzung mit einem Roman ist es der Moment der Irritation, über den sich der Leser dem Text annähert. Wo etwas seltsam erscheint, ungewöhnlich, wo ein Bild plötzlich verzerrt wirkt oder auch nur auf ganz privater Ebene etwas als anders empfunden wird, da treten Bildbetrachter und Leser aus der Spiegelsituation heraus, die nur das Vertraute betrifft, und eröffnen den Austausch, z.B. mit einem Abgleich der Wahrnehmungen. Hier beginnt die Veränderung, vom Abbruch der Lektüre bis hin zur Revolution.

Wundern erfordert allerdings ein hohes Maß an Sensibilisierung, an Bewusstsein. So erscheint es oft schwer, ohne Hilfestellung die Angebote zum Wundern z.B. in der Barocklyrik von Andreas Gryphius wahrzunehmen und ohne Einführung mag ein Beuyscher Hase nicht seltsam, sondern sinnlos erscheinen. Wundern ist eine besondere Fähigkeit in der Lesbarkeit von Welt, die sich erwerben lässt und die weniger mit der Kenntnis des Gegenübers als mit der Kenntnis des Eigenen verbunden ist.

Seit jeher fürchtet die Menschheit um den Verlust des Wunderns. Wenn sich von den Philosophen der Antike, über die Minnesänger des Mittelalters bis hin zu den Nachrichtensprechern der Gegenwart Menschen über die Verrohung der Jugend auslassen, so kennzeichnet das nichts weiter als die Angst vor dem Verlust des Wunderns. Mehr denn je scheint die jeweilige Gegenwart nicht dazu angelegt, sich zu wundern. Im Gegenteil, ein abendlicher Querschnitt durch das Fernsehprogramm vermittelt doch den Eindruck, dass das Wundern als Grundlage des Erkenntnisgewinns gänzlich aus der Mode gekommen sei.

Leo Tilgner bei der Herstellung eines Linolschnitts. Fotograf unbekannt. NL Leo Tilgner, RAK



Und dennoch steht die Literatur zurzeit hoch im Kurs, werden Archive gegründet, die sich in besonderer Weise der Geschichte des Wunders annehmen. Literaturarchive oder auch Archive zu Künstlernachlässen z.B., in denen mit Künstlerbiographien auch Geschichten zu Werken bewahrt werden. Das Potential dieser ‚Wunder-Reservoirs‘ wird seit den 1980er Jahren in einem Ausstellungsboom bearbeitet, der von der Mutter aller Ausstellungen, der Kunstausstellung, inzwischen auch Themen jenseits der ästhetischen Legitimation präsentiert: Kultur, Geschichte und Literatur.

III Nachsehen

Diese Themen nun fordern in besonderer Weise heraus. Das 2010 in Essen neu eröffnete Ruhr Museum bietet eine Möglichkeit an, sich der Natur, Kultur und Geschichte des Ruhrgebiets anzunähern. Zunächst sticht die Gliederung des Hauses ins Auge, von der Gegenwart über das Gedächtnis bis hin zur Erinnerung nähert sich der Besucher dem Ruhrgebiet. Teil des Kontextes ist also zu jedem Zeitpunkt die Reflektion über den dargebotenen Zusammenhang. Die Exponate werden vollständig in den Museumskontext als historische Belege und als Nachweise der Reflektion eingebunden. Gegenstände des Alltags wie Bierflaschen und Fußballtrikots werden auf der Gegenwartsebene ebenso zu Zeugnissen des Ruhrgebiets wie eine Büste Bismarcks im Bereich Gedächtnis unter dem Aspekt „Eisen, Stahl und Erze“. Entsprechend erarbeitet sich der Besucher das Museum von der Gegenwart aus, wie Gründungsdirektor Ulrich Borsdorf und Projektleiter Heinrich Theodor Grüter erklären: „Das Ruhrgebiet ist kein naturräumlich oder politisch definierter Raum. In der Einschätzung seiner Bewohner und in der Wahrnehmung von außen existiert es vielmehr als ein durch die Industrialisierung geprägter Identifikationsraum. Insofern muss das Ruhrgebiet erst konstruiert und erklärt werden, bevor man sich seiner Entstehung und Vergangenheit zuwendet.“⁷ Zunächst wird also der Ausgangs-

punkt bestimmt, von dem aus der Besucher seine Wunderreise antritt.

Eine ganz andere Form von Präsenz erlangen die Exponate in der ständigen Ausstellung im LiMo in Marbach. Hier wird seit 1903 Literatur ausgestellt, 2006 wurde ergänzend zum Schiller-Nationalmuseum das LiMo eröffnet, in einer Architektur von David Chipperfield, die die besonderen archivarischen Bedürfnisse der Exponate berücksichtigt. Es lässt sich kein besserer Ort erdenken, um über das Ausstellen von Literatur nachzudenken. „Soll man Literatur überhaupt zeigen?“, fragt die Leiterin des Hauses, Heike Gfrereis, „Und soll man Literatur so zeigen? Ihre pragmatischen wie bescheidenen, ästhetisch wie historisch meist sehr schwach ziselierten Randphänomene? [...] Darf man Archivalien so wie wir in Marbach präsentieren? Sie zum Zeigen ihrer vollen körperlichen, wenigstens zweiseitigen Materialität auf Glas legen und kommentarlos ohne narrative Begleitexponate allein lassen?“⁸

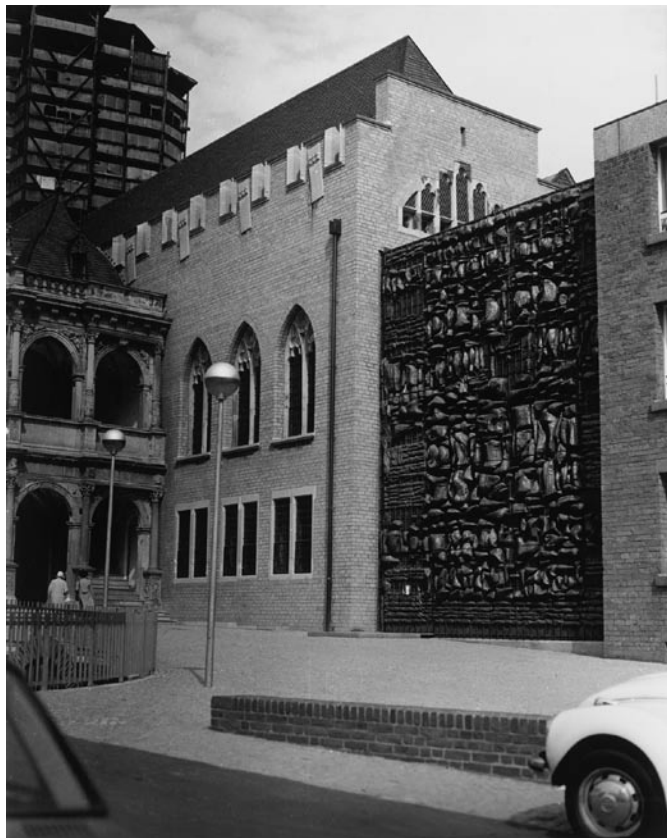
Es ist jedoch die pure Präsenz und Selbstverständlichkeit dieser Ansammlungen von Blättern mit Schrift, die sie in ihrem transzendenten Ausstellungsraum zu Exponaten erhebt. Jenseits ihres eigentlichen Gehalts entsteht auf diese Weise ein Spiel mit Möglichkeiten des Inhalts, das den Betrachter wie vor Heiligtümern stehen lässt. Chipperfields architektonische Vorgaben kommen einer solchen Wirkung in jeder Hinsicht entgegen: Die monumentale Fassade im antikisierenden Stil wirkt auf manchen Besucher eher imperial-abstossend, ja, fordert ihn heraus. Sie erhält allerdings ihren Sinn im Spannungsfeld der geradezu minimalistischen Exponate, die den Besucher im Ausstellungsinnen erwarten. Er steigt, mental nachvollziehbar, vom tempelhaften Eingangsbereich „ad fontes“, zusätzlich zu den ihre Bescheidenheit betonenden Beispielen von „Flachware“, persönlichen Erinnerungen und einer Fülle von „Berlocken“ beziehen sie den Besucher in einen Mikrokosmos kultureller Erinnerung ein. Das spezifische, die Kostbarkeiten schützende Licht tut ein übriges, um



Jupp Rübsam, Denkmal für die Gefallenen des 39er Regiments in Düsseldorf. Unmittelbar nach der feierlichen Enthüllung im Jahr 1928 begann eine Auseinandersetzung um die Formensprache des Kunstwerks. Nach seiner Demontierung 1933 wurden die noch erhaltenen Überreste 1978 in unmittelbarer Nähe des ursprünglichen Standortes neu aufgestellt. Fotograf unbekannt. NL Jupp Rübsam, RAK

den Besucher zu locken. Nichts lenkt ihn ab, nichts lässt ihn entkommen! Im Zwischenstock hat er sich mit Hans Magnus Enzensbergers Poesiemaschine für den Eintritt in dieses Labyrinth mit hoher Präzision legitimiert. Nur innehaltend und der Generierung endloser poetischer Zeichen an der Wand ausgesetzt, kann er der Endlichkeit übriggebliebener prosaischer Materialität ein halbes Stockwerk tiefer begegnen. Eine ganz eigene Ausstellungs-Landschaft eröffnet sich auch dem Besucher des „Kolumba“ in Köln. Ohne Beschriftung in einer für sie geschaffenen Architektur verlieren die Exponate ihre prä-museale Wertigkeit und bewegen sich als Sehobjekte aufeinander zu und voneinander weg. Private Fotografien erlangen so die gleiche Bedeutungshaftigkeit wie Kunstwerke.

Beide Häuser, das LiMo und das Kolumba, provozieren den Betrachter durch die Präsentation ihres Gegenstandes, sie fordern den Besucher heraus, das zu sehen, was aus dem Alltagsblick heraus nicht sichtbar ist. Dies ist das Museum in seiner ursprünglichen Wortbedeutung, als Musentempel, das Gezeigte ist erhaben, auch gegenüber der Welt außerhalb der Räume Zumithors. Es ist aber vor allem eine ganz eigene, fast antiquiert wirkende Form von Höflichkeit, die das Kolumba und das LiMo miteinander und mit anderen Ausstellungshäusern wie dem Museum Insel Hombroich, wo man ebenfalls auf den normierenden Zwang von Legenden verzichtet, verbindet und die solche Häuser als Museumsorte so reizvoll macht: Die fehlende Kontextualisierung ist nicht Teil einer exklusiven Kommunikation, die den Unwis-



Von Ernst Wille gestaltete Verbindungswand zum historischen Rathaus der Stadt Köln, Bronze-Plexiglasstäbe, 1966-1971. Fotograf unbekannt. NL Ernst Wille, RAK

senden ausschließt. Sie ist ein Augenzwinkern, eine Vertrauensgeste gegenüber dem Betrachter. Den Besuchern des Kolumba ebenso wie des LiMo wird zugetraut, dass sie sich wundern können und dass der Gegenstand selbst Anreiz genug dazu schafft, ob es nun ein Kunstwerk, ein Manuskript oder ein Alltagsgegenstand ist. Pontus Hultens Forderung nach ‚trust‘ entsprechend, Vertrauen, das das Ausstellungshaus in dem Besucher etablieren muss, ist dies die Konstante, auf die dieser vertrauen kann, wenn er die Jahresausstellung im Kolumba betritt. Anders sind die Dinge in Sonderausstellungen gelagert. Hier gilt es, den Besucher über das explizite Versprechen des Wunders zu locken. Insbesondere wenn es sich nicht um Themen handelt, die eine große Allgemeinheit interessieren, wie Teddybären oder Erotik, muss eine temporäre Ausstellung einen Hinweis auf eine Irritation geben.

IV Zeigen

Aus Anlass des 50. Geburtstags der Dortmunder Gruppe 61 fand in diesem Jahr eine große Ausstellung über die Schriftstellergruppe im Museum für Kunst und Kulturgeschichte in Dortmund statt. Die ersten Reaktionen zwei Jahre vor der Ausstellung auf die Vorbereitungen des Instituts „Moderne im Rheinland“ an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und des Fritz-Hüser-Instituts in Dortmund zeigten deutlich, welch schwieriges Unterfangen bevorstand: Jenseits der Dortmunder Kultur konnte man sich ein staubigeres und unspektakuläreres Thema nicht vorstellen. Eine Schriftstellergruppe in den 1960er Jahren, die 1973 sang und klanglos endete, ihre berühmtesten Mitglieder, Max von der Grün und Günter Wallraff wurden zum Zeitpunkt der Vorbereitungen vor allem in der Kinder- und Jugendliteratur verortet oder mit der Gruppe kaum noch in Ver-

bindung gebracht. Dazu kamen die Exponate selbst: Flachware in Hülle und Fülle. Für die Ausstellung über eine Schriftstellergruppe, die 1961 aufbrach, den Alltag und die Arbeitswelt literarisch zu bearbeiten, hätten die Vorzeichen nicht profaner sein können. Wo also ansetzen, um das Wundern, das in den Texten und in der Zeit durchaus präsent ist, in eine Sichtbarkeit zu übertragen? Es durfte, das war von vornherein klar, keine historische Darstellung der Gruppe sein, sie musste in einen Kontext gesetzt werden, der herausforderte, in einen Kontext, in dem die Gruppe so noch nicht gesehen wurde. Dem Vorhaben kam zugute, dass die Ausstellungsräume selbst nicht nur reizvoll durch ihre räumlichen Ausmaße, sondern zugleich eine Herausforderung darstellten: Mit über 1000 m², verteilt auf drei Säle mit heterogener Struktur. Bei der Dreiteilung galt es zu bleiben, ja, Metaebenen einzuziehen, die sie herausstellen konnte. Der Transfer von der kulturhistorischen Mimesis zur Metaphorisierung war mit der Titelwahl „Schreibwelten – Erschriebene Welten“ bereits vollzogen. Es wurde also eine Annäherung an das Thema in drei Schritten entworfen: Im ersten, größten Raum erfuhr der Museumsbesucher etwas. Hier wurde die Schriftstellergruppe kontextualisiert, zunächst in ihrem Jahrzehnt von 1961 bis ca. 1973, aber auch, und hierin lag der besondere Reiz einer neuen Lesart, in der Geschichte literarischer Gruppierungen. Dazu lud ein fest installierter Säulengang mit Glasdach ein. Im zweiten Raum ging es um das Entdecken. Eine literarische Waschkaue, Spinde, ein überdimensionierter Karteikasten regten dazu an, die Gruppe und ihr Werk zu entdecken. Der dritte Raum schließlich verlängerte die Perspektive ins Heute und forderte den Besucher auf, selbst zu schreiben. Das Erfahrene und Entdeckte wurde hier in Handlung umgesetzt!

Von der Profanität zur Sakralität: Das Tryptichon

Was war es, das eine Gruppe von zumeist in und um Dortmund lebenden lese- und

schreibfreudigen Leute am Karfreitag 1961 in die Stadtbibliothek Dortmund in den Kreis um den dortigen Leiter des Hauses, Fritz Hüser führte? Für das Datum würde man gerne eine erhöhende Assoziation herbeizaubern, doch – ganz im Gegenteil – die Auswahl des Tages verdankte sich einzig der Tatsache, dass an einem solchen Tag des Osterputzes die Erwartung der Ehefrauen an die Anwesenheit ihrer Männer geringer war als an einem gewöhnlichen Tag. Es war zwar keine reine Männergesellschaft, die sich dort traf, doch die kleinbürgerlichen Grundmuster galten.

Nicht in der Ebene des Realen, sondern als Konstrukt lässt sich das Wesentliche sichtbar machen. Die Lösung: ein Tryptichon separiert das Gründungsdatum und deutet es.

1961 erweist sich als Jahr des Aufbruchs: Die Dortmunder stehen für den Beginn einer politischen Wende in der Nachkriegsgesellschaft.

1961 wird ein Jahr neuer Mythen: Mauerbau, Weltraumflug und Antibabypille markieren es als das Jahr der Entgrenzung, Begrenzung und Freiheit. Im Stil des magischen Photorealismus ist der dreiteilige Altar für das Jahr 1961 gestaltet. Als Repräsentativ davor in einer Spiegellandschaft die Realien: Mauerrest, Weltkugel und Pillenschachtel.

Das Jahrzehnt der Gruppe korrespondiert in den Vitrinen dieses Raumes, setzt das Besondere eines Jahres zum politisch-gesellschaftlich leitenden Diskurs dieses bekenntnisfreudigen Zeitraums des Bestehens der Gruppe ins Verhältnis: Was das Jahrzehnt ausmachte, die Nähe der Schriftsteller, Intellektuellen und Künstler zu Politik und Macht, initiierten die Dortmunder Autoren schon im Gründungsjahr!

Von den Arbeitstreffen zur Dichterlaube: der Musentempel

Vier tragende Säulen im Raum wurden stilisiert zum Treffort der Jahrhunderte: Je eine Säule emblematisch markiert mit den Palmblättern der Fruchtbringenden Gesellschaft des 17. Jh., dem Eichenblatt des Göttinger



Hains am Ende des 18. Jh., dem Lorbeerblatt der antikisierenden Geselligkeitskultur des 19. Jh. – am Beispiel der Münchner Krokodile – und der bunten Poetik der Gruppe 47 für die vierte Säule als unmittelbarer Vorläufer der Dortmunder Gruppe 61 im 20. Jh. Ihnen gehörte der Schmetterling als Säulenemblem – nicht zuletzt im Hinblick auf das, was die Gruppe 61 ausmachte. „Dichterolymp“, Heiliger Hain“ „Poetenhimmel“, „Musentempel“ – die Jahrhunderte übergreifende überhöhte Selbstpositionierung von Schriftstellerbünden erscheint als Provokation gegenüber dem Innern des Tempels: hier begegnet der prosaische Tisch der frühen 1960er Jahre, an dem sich die Karfreitagsgruppe traf, um den Alltag ins Wort zu bringen: den des Bergmanns, des Stahlkochers, Textilarbeiters und Angestellten. Auf sie stößt man im Spannungsfeld prosaischer Arbeitssituationen und der Poetik des Gegenschreibens. Denn siehe, die Dortmunder Gruppe 61 hatte genau das dem Alltag abgewonnen: das ihm eigene Maß an Zau-

ber, das nicht ausblendet oder wegschaut, sondern entdeckt und das auch wir als Kuratoren in der der Fülle der Archivalien freigeschaufelt hatten. So standen im Zentrum der Gruppenpräsentation, im zweiten Raum nicht die Biografien der Mitglieder, sondern ihre literarische Arbeit, darunter u.a. ein Gedicht von Arthur Granitzki, auch „Baubudenpoet“ genannt, in dem dieser einen poetologischen Dialog mit Ingeborg Bachmann nicht scheut:

Die Anrufung des großen Bären

Kann mir nicht gelingen
da ich die Landessprache
seiner Oberflächenparasiten
nicht gelernt habe

Auch weiß ich nicht
ob die Läuse am Schwanzende
von den Flöhen auf der Nasenspitze
verstanden werden

Allerleirauh
ist auch kein Pelzwerk für mich
um mir einen lyrischen Mantel zu schneiden

Wenn ich hinauf zu den Sternen
zu flöten versuche grinst mir der Mond:
Halt dich am Zaun der Himmel ist hoch

So stehe ich nun und vernutze
kein einziges Wort von dem ich sagen
muß:
ich weiß nicht was soll es bedeuten

Wenn mir die Worte verkleidet kommen
so nehme ich sie nackt
und lasse sie eindeutig
und ganz verbindlich fragen

Ob man Zementstaub streut
in Augen und Ohren
damit wir uns den Schädel einrennen
an der nächsten Bunkerwand

In dieser Landschaft aus Beton

Vom poetischen Zufallstreffer schreibender Arbeiter zur Theorie und Praxis der Kreativität: die Schreibwerkstatt nebst Slam-Poetry-Bühne

Sie gingen ihrer Künstlerschaft geradezu irritierend aus dem Weg, unterschieden sich provokativ vom Habitus zeittypischer ‚Profis‘. Dennoch stehen sie für das, was in dieser Zeit ins Bewusstsein drängt, von Joseph Beuys auf den Punkt gebracht: „Jeder Mensch ist ein Künstler“. Die Befreiung aus der Eindimensionalität von Alltag und Arbeit zeichnet sie weitaus mehr aus als sich mit dem Begriff „Arbeiterdichter“ je markieren ließ. So wurde es die Weiterschreibung dieser Leistung der Gruppe, sichtbar gemacht von der Plakatwelt damaliger Intellektueller von Klaus Staecks legendären Villen im Tessin bis zum plakativen Auftritt von Beuys selbst, bis in die Poetry-Slam-Szene, beispielhaft dazu die Dortmunder „Lesebühne LMBN“, die ihre Liveauftritte in die Ausstellung einbrachte, sozusagen als Anregung fürs Selberdichten, für das die Ausstellung reichlich Gelegenheit bot.⁹

Fazit:

Wo liegen die Verbindungen von Literaturarchiv und Künstlerarchiv?

Es ist das *tertium comparationis*, ohne das weder das eine noch das andere Sinn macht. Archive sind tote Kultur, bis zu ihrer wissenschaftlichen und musealen Erweckung. Die Literatur und ihre Wissenschaft haben sich *volens nolens* auf den unorthodoxen Weg gemacht, nicht zuletzt mithilfe ihrer Schwester, der Kunst. Was man aus einem Künstlerarchiv an Zauber gewinnen kann, das angemessen zu zeigen, lässt sich zweifellos optimieren – vielleicht und hoffentlich kooperativ.

Die Kuratorinnen der Ausstellung „Schreibwelten – Erschriebene Welten“

1. Vgl. bes. die Einflüsse von Michel Foucault, Pierre Bourdieus Feldtheorie, Pierre Noras Konzept der Lieux de Memoire und die Forschungen von Homi Baba. Wie schon für die Genese des Strukturalismus haben besonders die Erkenntnisse aus der Ethnologie gewirkt.
2. Vgl. z.B. das Max-Klinger-Haus in Großjena oder auch das Musée national Eugène Delacroix und das Musée national Gustave-Moreau in Paris, mit Dank für den Hinweis an Hans M. Schmidt.
3. Selbstdarstellung auf der homepage www.dla-marbach.de
4. Vgl. Sabine Brenner-Wilczek, Gertrude Cegl-Kaufmann, Max Plassmann: Einführung in die moderne Archivarbeit. Darmstadt 2006.
5. Vgl. Gertrude Cegl-Kaufmann, Jasmin Grande, Gerd Krumeich: Réver la Paix: Guerre et Utopie, in: L'autre Allemagne. Réver la paix (1914-1924) (Ausstellungskatalog 2008). Hrsg. v. Historial de la Grande Guerre. Péronne 2008.
6. Wenn „wundern“ in der Folge keinen reflexiven Gebrauch findet, so liegt das an einer besonderen Facette des Ausdrucks, der hiermit aus dem Individuellen hinaus in einen allgemeinen Moment der Irritation überführt wird. „Wundern“ kommt so dem Staunen sehr nahe und übernimmt dessen reflexive Unabhängigkeit, es ist aber zugleich sehr viel mehr als Staunen, weil an das Wundern schon ein Prozess der geistigen Be- und Verarbeitung anknüpft. Wundern entbehrt der Unmittelbarkeit des Staunens.
7. Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor: Ruhr Museum. Ausstellung, in: Ruhr Museum. Natur. Kultur. Geschichte, hrsg. v. dens. für das Ruhr Museum. Essen 2010. S. 16f.
8. Gfrereis, Heike: Nichts als schmutzige Finger? Soll man Literatur ausstellen?, in: Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger. Hrsg. v. Heike Gfrereis, Marcel Lepper. Göttingen 2007, S. 81-89, hier S. 83f.
9. Vgl. zur Ausstellung: Gertrude Cegl-Kaufmann, Jasmin Grande (Hg.): Schreibwelten – Erschriebene Welten. Zum 50. Geburtstag der Dortmunder Gruppe 61, Essen 2011 (Schriften des Fritz-Hüser-Institutes 22); Andreas Schiko hat in seinen Photoinszenierungen im Begleitband und Katalog zur Ausstellung das Ausstellungskonzept, dem auch die Beiträge folgen, vermittelt.

S. 50: Amely Dannemann, Fotoreproduktion einer Maske, 1924. Fotograf unbekannt. NL Amely Dannemann, RAK



Richard Paling. Ein Maler des Wupperkreises

Lotte Raven

„Er war ein Mensch von überfließender Fülle, der viel dachte, viel sprach und viel malte, bei dem alles quellendes Leben war und den das Schicksal in ein elendes Nest von Muckern und Spießern verschlagen hatte. Ein Einsamer, weil er das Leben heftiger liebte, als die anderen es träumen konnten. In diese Zeit der Beamten, Soldaten, Scheinheiligen und engstirnigen Kleingeister hatte er sich verirrt, gerade er, und, um zu leben, mußte er Jagd auf Pfennige machen für den Bissen Brot und die Farben. In den Büros mußte er herumsitzen und warten und betteln, bis ihm der schöne feste Speck vom Leibe fiel. Er gehörte zu den Ungeschickten und Unpfliffigen, denen die Lebenskraft nicht durch Kanonen, sondern durch Nadelstiche vernichtet wurde, und deren wirkliches Werk, für das sie geschaffen waren, nicht das Licht des Tages erreichen konnte.“¹

Mit diesen Worten gedenkt Otto Pankok seines Freundes Richard Paling und stellt ihn uns als Menschen vor, der das Leben und das Malen liebte, dem es jedoch nicht gelang, in der Zeit in die er hineingeboren wurde, Fuß zu fassen. Als einen Mann, dem das Erleben zweier Weltkriege und deren Nachwirkungen den Lebensmut nahmen. Als einen Künstler, der einen Großteil seiner Kraft in den Kampf ums Überleben investieren musste, so dass nicht genug Kraft blieb, um mit seiner Arbeit erfolgreich zu werden.

Richard Paling wurde am 23. Juli 1901 als erstes von drei Kindern der Eheleute Andreas Johannes Paling und Maria Paling, geb. Hellmann, in Barmen geboren. Sein Vater war angestellter Klavierbauer bei der Firma Ibach.

1918 meldete er sich, zunächst ohne Wissen der Eltern, an der Kunstgewerbeschule in Barmen an. Hier lernte er bei Ludwig Fahren-

krog und Gustav Wiethüchter. Bei der ersten Ausstellung des „Jungen Rheinlands“ 1919 in Düsseldorf trat Paling das erste Mal mit zwei Gemälden an die Öffentlichkeit. Im folgenden Jahr schloss er sich mit seinen Freunden Walter Gerber, Ferdinand Röntgen und Kurt Nantke (mit dem er schon seit seiner Schulzeit befreundet war) zu der „Kameradschaftlichen Vereinigung junger Barmer Maler – Die Wupper“ zusammen. 1928, nachdem sich der Gruppe viele weitere Künstler angeschlossen hatten, erweiterte sie sich zum „Wupperkreis“. In den Jahren 1920 bis 1923 war Richard Paling Student an der Düsseldorfer Kunstakademie, wo er unter anderem die Klasse von Heinrich Nauen besuchte. In Düsseldorf lernte er Otto Pankok kennen; von nun an waren beide Künstler durch eine enge Freundschaft miteinander verbunden. 1922 heiratete Richard Paling Else Vollenbroich, die einzige Studentin in seiner Klasse an der Kunstgewerbeschule in Barmen. Zwei Jahre später wurde ihre erste Tochter Ursula geboren. Im Jahre 1925 reiste er mit Ferdinand Röntgen und Kurt Nantke nach Italien, von wo die Freunde unzählige Landschafts- und Porträtskizzen mit nach Hause brachten. 1928 wurde die zweite Tochter der Palings, Veronika geboren. Im Jahr darauf wurde den drei Malerfreunden und ihrem Kollegen Alfred Hoffmann durch ein Stipendium eine Reise in die Bretagne ermöglicht.

Richard und Else Paling ließen sich 1934 scheiden und gaben die Kinder in die Obhut der Großeltern Vollenbroich. Im Jahre 1940 heiratete er Edith Thurmman, mit der er drei weitere Kinder bekam.

Die Jahre unter dem Nazi-Regime waren für den Künstler, wie für viele seiner Kollegen und Freunde eine schwierige Zeit. Paling galt als entartet. 1937 und 1938 wurden Bilder aus der Kunstsammlung Düsseldorf und aus

der Sammlung des Barmer Kunstvereins beschlagnahmt. Seither sind das „Bildnis Fräulein H.T.“, „Sonnenuntergang in Capri“ und „Sitzendes Mädchen“ verschollen. In diesen schweren Jahren versuchte Richard Paling, nun zeitweise in Berlin lebend, sich mit Zeichnungen und Karikaturen für Zeitungen über Wasser zu halten.

Noch im Jahr 1943 wurde Paling als Soldat eingezogen und auf Grund seiner guten Französischkenntnisse als Aufseher französischer Kriegsgefangener eingesetzt. Am 29./30. Mai dieses Jahres brannte während eines Bombenangriffs auf Barmen seine Wohnung mit Atelier aus. Die Familie zog zunächst nach Bochum, wo Richard und Edith Paling einen Kunstgewerbeladen öffneten, der aber ebenfalls von Bomben zerstört wurde. Die nun völlig mittellose Familie fand in Anröchte Unterkunft bei Verwandten. Nach dem Krieg führte Paling eine Töpferei in Anröchte, die er 1948 aus finanziellen Gründen aufgeben musste.

Der Versuch, an sein altes Leben in Barmen anzuschließen scheiterte bereits daran, dass der Künstler keine Wohnung in der Stadt fand, die er sich leisten konnte. So lebte er abwechselnd bei seinen Töchtern Ursula und Veronika in Barmen und Schwelm. Am 30. Januar 1955 erlag Richard Paling in Barmen seiner chronischen Herzkrankheit.²

Obwohl Richard Paling 1920 Mitbegründer der Künstlergruppe „Die Wupper“ war und somit ein wichtiger Vertreter der Bergischen Kunstszene, hat er es zu Lebzeiten nie zu großem Erfolg gebracht und gehört auch heute zu den fast vergessenen Künstlern des 20. Jahrhunderts. Rainer Zimmermann hat sich in seinem 1980 veröffentlichten Werk „Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des expressiven Realismus von 1925-1975“ mit jener Künstlergeneration auseinandergesetzt, die um die Jahrhundertwende geboren wurde und deren Schicksal es ist, in Vergessenheit geraten zu sein. Es handelt sich um Künstler, die zu jung waren, um vor dem ersten Weltkrieg Fuß in

der künstlerischen Öffentlichkeit zu fassen und die nach dem Krieg, also direkt zu Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn, im Schatten der bereits zuvor Berühmten standen, die nun weiter gefeiert wurden oder auf Grund ihrer radikalen Themen und Darstellungsweisen im Licht der Öffentlichkeit standen.³ Zu den Künstlern der „verschollenen Generation“ kann man auch Richard Paling zählen. Zimmermann erwähnt den Künstler in seinem Buch, hatte jedoch bis zur Fertigstellung des Werkes nicht genügend Material über ihn zusammentragen können, um ihn ausführlich aufzunehmen⁴.

Richard Paling malte, radierte und zeichnete hauptsächlich Landschaften und Porträts, auch Tierdarstellungen und Stilleben finden sich häufig in seinem Werk. Der Künstler erweist sich hierbei als genauer Beobachter seiner Umgebung und seiner Mitmenschen. Es ist nicht die Attraktion, das Sensationelle, das ihn fasziniert, Paling ist ein Beobachter des Alltäglichen. Schauen wir uns einige Seiten aus seinen Skizzenbüchern an, so sehen wir Studien zu spielenden Kindern, Spaziergängern, Menschen bei der Arbeit, Haustieren und immer wieder Landschaften. Wälder, Strände, Gebirge und auch Stadtscenen.

Die Landschaftsgemälde und Aquarelle entstehen meist in freier Natur. Als Jugendlicher schreibt Paling oft in seinem Tagebuch von Malausflügen mit seinen Freunden Ferdinand Röntgen und Kurt Nantke. Später berichtet er in Briefen an Otto Pankok davon. Mit dem Fahrrad fahren die Freunde immer wieder los, um geeignete Stellen zum Malen zu finden. Vor allem, so schreibt er, „[i]m Ruhrtal sind noch so Oasen [...] von ursprünglicher Landschaftsschöne.“⁵ Seine Landschaften sind keine detailgetreuen Wiedergaben des Gesehenen. Mit meist einfachen Formen versucht er, die Stimmung der Orte einzufangen. Reist und malt Paling in den 1920er Jahren bis Mitte 1931 gerne zusammen mit seinen beiden Freunden, so zieht er sich danach mehr und mehr zurück:



Richard Paling, Radierung, Privatbesitz

Seite 52: Richard Paling, Radierung, Privatbesitz

„Ich habe zu beiden so recht keine Beziehung mehr als die der Freundschaft. Einige Landschaften von Kurt gefallen mir, auch einiges, aber weniger, von Ferd. Nur interessiert es mich nicht mehr sehr, weil die Bilder untereinander sich so gleich sind, alle sehr naturalistisch. Ferd und Kurt interessieren sich aber noch viel weniger für meinen Kram. Die gute Folge ist, daß das Aufeinander Hören endlich zu Ende ist. Ich bin jetzt recht unabhängig und fühle mich wohl auf meinen eigenen Füßen.“⁶

In dieser Zeit werden Landschaften seltener in Palings Werk, häufig malt er nun im Atelier nach Modellen. Vor allem Kinder porträtiert er gern⁷. Der Künstler beginnt nun - inspiriert von den satten und kräftigen Farben Noldes, Pechsteins und Schmitt-Rottluffs⁸ - mehr und mehr mit Farben und Formen zu experimentieren. Seine Farben werden leuchtender, teilweise arbeitet er mit kräftigen Konturen, Formen werden reduziert.

„Die Farben machen mir Spaß, viel mehr wie früher. Mit dicken Farben, möglichst klar, in einfacher Zeichnung zu malen ist wunderschön. Ich empfinde das Malen dann ähnlich wie das Radieren. Man sagt, was man sagen will, und das deutlich.“⁹

Die ersten erhaltenen Radierungen Palings stammen aus dem Jahr 1922. Porträts von Frau und Freunden, Frauenakte, Stilleben und Landschaften sind die häufigsten Sujets. Seine Landschaften sind hierbei durch meist starke Licht- und Schattenkontraste charakterisiert¹⁰. Die Porträts und Akte modelliert er mit zarten Linien. Häufig haben die Dargestellten auffallend große Augen, welche unter schweren Liedern den Betrachter anschauen. Die Personen wirken nachdenklich, teils in sich versunken. Oftmals befinden sich die Hände in Kopfnähe, so dass ihnen in der Gesamtwirkung eine wichtige Rolle zukommt¹¹. Später entstehen auch heitere Alltagsszenen, die skizzenhaft vom Künstler festgehalten werden.

Anfang 1931 geht Paling dazu über, seine Radierungen teilweise farbig zu drucken, um so neue Wirkungen zu erzielen. Obwohl er

viel und wie aus den Briefen an Otto Pankok hervorgeht gerne radiert, schreibt er im Februar 1931 an den Freund: „Meine Radierperiode ist am ausklingen.“¹² Einerseits ist das Drucken eine schwierige Angelegenheit, andererseits lassen sich Radierungen schlecht verkaufen und so will er sich verstärkt der Malerei widmen.¹³

Doch 1932 beschließt Richard Paling, auch das Malen aufzugeben. Immer wieder hat er verkraften müssen, dass seine Arbeiten nicht die gewünschte Anerkennung erzielen und dass es ein ewiger Kampf ist, sich und seine Familie finanziell zu versorgen. Trotz vieler Rückschläge bleibt er meist optimistisch und hofft auf bessere Zeiten, aber im Oktober 1932 schreibt er verzweifelt an Pankok:

„Seit April male ich nicht mehr. Wozu auch? Ich kam in den Keller vom Kunstverein, da waren all meine Sachen aufgestapelt. Sins als Lagerverwalter deutete mir an, wie schön es wäre, wenn ich den Krempel abholte und daß die Herren vom Kunstverein [...] es gern sähen, wenn Platz im Keller wäre. Also bitte, wozu soll ich diese Herren ärgern? Wozu noch mehr teures Material verschmieren, wochenlang Rahmen bauen etcetera, nur damit ich noch mehr Raum im Keller wegnehme? Ich bin doch nicht verrückt!“¹⁴

Richard Paling ist an einem Tiefpunkt angelangt. Doch entgegen seiner Vorhersage gibt er das Malen nicht auf. In den späteren 30er, in den 40er und frühen 50er Jahren entstehen eine Vielzahl Aquarelle, Ölbilder und bemalte Keramiken. Eine Veränderung in den Arbeiten ist zu erkennen, vor allem die Landschaftsaquarelle wirken zunehmend dekorativ. Sind auch die früheren Landschaften durch ihre einfachen Formen charakterisiert, so verstärkt der Künstler dies nun, um die Natur als in sich ruhend darzustellen. Die oft hellen und leuchtenden Farben verstärken den Eindruck des Dekorativen. An seine Tochter Ursula schreibt er 1943 via Feldpost:

„Schon immer einmal wollte ich Sachen am Bach malen mit den hübschen Wellchen



Richard Paling, Radierung, Privatbesitz

und Steinen im Bach und die blitzenden Kämmchen der Weiden. Die Wellen habe ich vorher mit Bleistift aufgezeichnet und zwar ganz ornamentale Voluten [...]. Auch die Aufteilung als allererster Anfang habe ich ornamental gemacht – also die Weiden etwa so: [...] 2 schöne Ovale und ein breites Oval [...], den Bach als eine schöne geschwungene S Form, die Berge als sich überschneidende Kreise – natürlich danach Abweichungen hinein gemacht, die dem Motivvorbild entsprechen. So kommt in so ein Bild Ruhe und feste Gesetzmäßigkeit. Sieh, in der Natur sind tausend interessante Einzelheiten zu beobachten. Wie leicht verliert man sich da hinein. Und niemals gibt ein Haufen aneinandergereihter Einzelheiten ein Ganzes, es bleibt ein Haufen.“¹⁵

In meiner Dissertation werde ich mich mit Leben und Werk Richard Palings auseinandersetzen. Möglichst genaue Informationen zu seinem Leben sollen zusammengetragen und möglichst viele Ölgemälde, Aquarelle und Radierungen, die in Depots, Galerien und Privatsammlungen verstreut sind, sollen aufgespürt werden.

Leben und Werk des Künstlers sollen hierbei vor dem Hintergrund Zimmermanns Untersuchungen zu der „Kunst der verschollenen Generation“ untersucht werden. Paling wird als Künstler vorgestellt, dessen Werk, wie das so vieler Künstler seiner Generation, keinen Platz zwischen den aufeinanderfolgenden Ismen des 20. Jahrhunderts gefunden hat, dessen Weltansicht und daraus resultierende Motivwahl sich von vielen berühmten Kollegen unterscheidet.

Das Werk soll im Kontext der „Wupper“ bzw. des „Wuppertal-Kreises“ gesehen werden. D.h., es soll untersucht werden, in wie weit Bildthemen, -motive, Vorbilder und Malstile sich innerhalb der Gruppe entwickeln oder ob es eine solche gemeinsame künstlerische Ebene, eine Gruppendynamik vielleicht gar nicht gibt. Auch soll Palings enger Freundschaft zu Otto Pankok ein zentraler Stellenwert beigemessen werden, um zu sehen, in welchem Maße der Ältere für Paling als Vorbild fungiert hat. Ferner möchte ich erforschen, welche Verflechtungen es mit Künstlergruppen benachbarter Städte gab. Richard Palings Werk soll also im Kontext der regionalen Gruppenbildungen unter-



sucht werden, da die Künstlergruppe ein signifikantes Phänomen in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts ist. Außerdem möchte ich am Beispiel Palings, stellvertretend für viele andere Künstler, herausarbeiten, welche Schwierigkeiten auf finanzieller, familiärer und gesellschaftlicher Basis ein wenig bekannter Maler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu bewälti-

gen hatte. Nicht zuletzt geht es hierbei auch um die Schwierigkeit, bei allen Rückschlägen immer weiter zu kämpfen. Die Briefe an Otto Pankok geben teilweise Aufschluss hierüber.

Der schriftliche Nachlass Richard Palings ist noch nahezu unbearbeitet. Das „Rheinische Archiv für Künstlernachlässe“ bewahrt Tage-

bücher aus den Jahren 1917 und 1918, Skizzenbücher, Briefe an Edith Paling, an seine Kinder, an Hans Schaarwächter, Kurt Nantke und Otto Pankok auf. Außerdem Zeitungsartikel, Zeitungsillustrationen des Künstlers, Fotos, Ausstellungsheftchen und -einladungen und amtliche Dokumente. Ein großer Teil der Gemälde und Graphiken befinden sich noch in Familienbesitz. Das Von-der-Heydt Museum in Wuppertal ist in Besitz vieler Graphiken und 6 Ölgemälden, das Museum Kunstpalast in Düsseldorf besitzt 7 Radierungen. Über Auktionshäuser und Galerien sind Arbeiten Palings in Privatbesitz gelangt.

Zu einem großen Teil werde ich meine Forschungen auf das sich im RAK und in Familienbesitz befindende Quellenmaterial stützen. Einige für meine Untersuchungen wichtige Werke, die sich mit Paling und seinem direkten Umfeld auseinandersetzen, sollen im folgenden kurz chronologisch erwähnt werden.

1956 erschien Pankoks Buch „Begegnungen“, dem ich das einleitende Zitat entnommen habe und in welchem ein Porträt Palings abgedruckt ist.

1966 fand in Wuppertal die Ausstellung „Kunst an der Wupper 1919-1933. Dr. Richard Reiche zum Gedächtnis“ statt. Der Katalog enthält Beiträge von Günter Aust und Hans Schaarwächter, zwei Ölbilder von Richard Paling sind in dem Katalog abgedruckt.

Das bereits erwähnte, 1980 erschienene Buch Rainer Zimmermanns „Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des expressiven Realismus von 1925-1975“ dient als Basis, Richard Paling als Künstler „der verschollenen Generation“ zu verstehen, als einen von vielen deutschen Künstlern zwischen den Weltkriegen, die das Schicksal des Vergessenwerdens getroffen hat.

Der 1992 erschienene Ausstellungskatalog „Bohème an der Wupper“, welchen Erika Günther zu der von ihr konzipierten Ausstel-

lung veröffentlicht hat, enthält eine Kurzbiographie Palings, auf die ich mich weiter oben bezogen habe. Im Katalog werden die Künstler und die Kunst der „Wupper“ und des späteren „Wupperkreises“ vorgestellt. Dieser Katalog bietet einen kurzen Überblick über Leben und Schaffen der Wupperkünstler.

1999 fand die Ausstellung „Verfemt – Vergessen – Wiederentdeckt. Kunst expressiver Gegenständlichkeit der Sammlung Gerhard Schneider“ statt. Zwei Abbildungen von Gemälden Palings sind im Katalog enthalten. Gerhard Schneider und Matthias Arnold setzen sich in ihren Beiträgen kritisch mit Rainer Zimmermanns Werk „Die Kunst der verschollenen Generation“ auseinander.

2001 und 2008 erschienen die Kataloge „Expressive Gegenständlichkeit. Schicksale figurativer Malerei und Grafik im 20. Jahrhundert: Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider“ und „Entdeckte Moderne. Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider“.

Ich werde mich auf Spurensuche nach Leben und Werk eines Künstlers begeben, dem es nicht vergönnt war, dauerhaft Fuß in der Kunstszene zu fassen. Dessen Arbeiten und schriftlicher Nachlass aber nicht nur Aufschluss über die eigene künstlerische Entwicklung geben, sondern auch über eine Entwicklung im Kontext der Bergischen und Rheinischen Kunstszene der 20er und 30er Jahre.

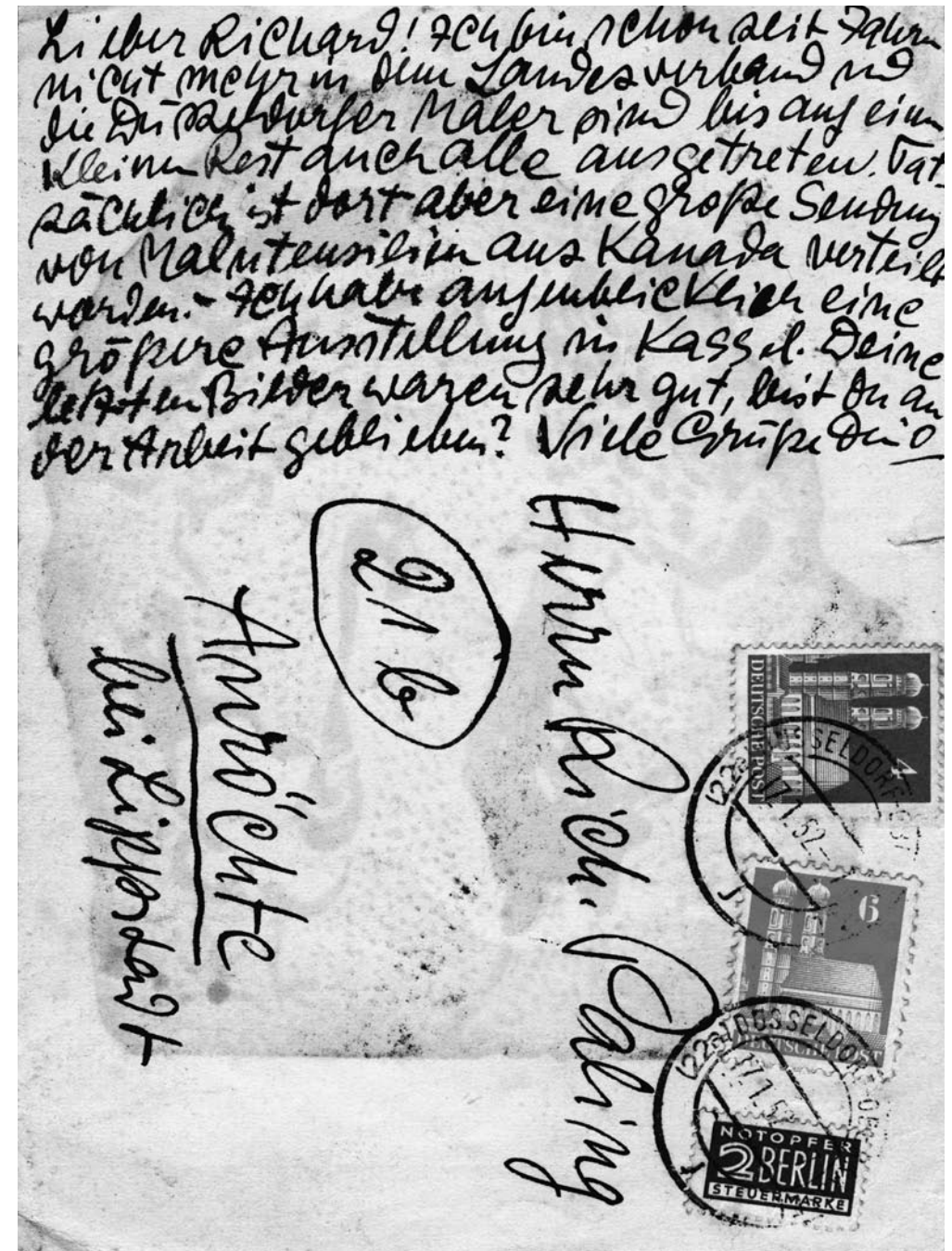
Seite 58: Künstler des Wupperkreises.
1 Else Paling, 2 Ferdinand Röntgen, 3 Kurt Nantke,
4 der Russe = Jankel Adler. Ausschnitt aus einem
Tagebuch von Richard Paling. Fotograf unbekannt.
NL Richard Paling, RAK

1. Pankok, Otto; Begegnungen; Düsseldorf 1956; ohne Seite
2. Vgl. zu Palings Biographie: Ausst.Kat.: Bohème an der Wupper. Walter Gerber, Kurt Nantke, Richard Paling, Ferdinand Röntgen. Malerei und Grafik 1920-1933, hg. von Erika Günther, Solingen und Wuppertal 1992/93, S.84 ff
3. Vgl. Zimmermann, Rainer, Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925-1975, Düsseldorf und Wien 1980, S.36
4. Vgl. Brief Rainer Zimmermann an Veronika Basiner vom 12.12.1984, RAK 31
5. Brief Richard Paling an Otto Pankok vom 29.4.1931, RAK 31
6. Brief Richard Paling an Otto Pankok vom 10.8.1931, RAK 31
7. Vgl. Brief Richard Paling an Otto Pankok vom 24.7.1931, RAK 31
8. Vgl. Brief Richard Paling an Otto Pankok vom 26.5.1931, RAK 31
9. Brief Richard Paling an Otto Pankok vom 24.7.1931, RAK 31
10. Vgl. Günther, Erika, Die Graphik der „Wupper“, in: Ausst.Kat.: Bohème an der Wupper. Walter Gerber, Kurt Nantke, Richard Paling, Ferdinand Röntgen. Malerei und Grafik 1920-1933; Solingen, Wuppertal 1992/93; S.28-32, S.29
11. Vgl. ebd. S.30
12. Brief Richard Paling an Otto Pankok vom 27.2.1931, RAK 31
13. Vgl. ebd.
14. Brief Richard Paling an Otto Pankok vom 5.10.1932, RAK 31
15. Brief Richard Paling an Ursula Paling vom 17.3.1943, RAK 31

Literatur und Quellen:

Ausst.Kat.: Bohème an der Wupper. Walter Gerber, Kurt Nantke, Richard Paling, Ferdinand Röntgen. Malerei und Grafik 1920-1933, hg. von Erika Günther, Solingen und Wuppertal 1992/93

Ausst.Kat.: Entdeckte Moderne. Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider, hg. von Rolf Jessewitsch und Gerhard Schneider, Bönen/Westfalen 2008
 Ausst.Kat.: Expressive Gegenständlichkeit. Schicksale figurativer Malerei und Grafik im 20. Jahrhundert: Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider, hg von Rolf Jessewitsch, Gerhard Schneider, Axel Wendelberger, Bönen/Westfalen 2001
 Ausst.Kat.: Kunst an der Wupper 1919-1933. Dr. Richard Reiche zum Gedächtnis, Wuppertal 1966
 Ausst.Kat.: Verfemt – Vergessen – Wiederentdeckt. Kunst expressiver Gegenständlichkeit der Sammlung Gerhard Schneider, hg. von Rolf Jessewitsch und Gerhard Schneider, Köln 1999
 Brief Rainer Zimmermann an Veronika Basiner vom 12.12.1984, RAK 31
 Brief Richard Paling an Otto Pankok vom 10.8.1931, RAK 31
 Brief Richard Paling an Otto Pankok vom 24.7.1931, RAK 31
 Brief Richard Paling an Otto Pankok vom 26.5.1931, RAK 31
 Brief Richard Paling an Otto Pankok vom 27.2.1931, RAK 31
 Brief Richard Paling an Otto Pankok vom 29.4.1931, RAK 31
 Brief Richard Paling an Otto Pankok vom 5.10.1932, RAK 31
 Brief Richard Paling an Ursula Paling vom 17.3.1943, RAK 31
 Günther, Erika, Die Graphik der „Wupper“, in: Ausst.Kat.: Bohème an der Wupper. Walter Gerber, Kurt Nantke, Richard Paling, Ferdinand Röntgen. Malerei und Grafik 1920-1933; Solingen und Wuppertal 1992/93
 Pankok, Otto, Begegnungen, Düsseldorf 1956
 Zimmermann, Rainer, Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925-1975, Düsseldorf und Wien 1980



Otto Pankok an Richard Paling. Postkarte von 1952. NL Richard Paling, RAK

Bestandsliste Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe

Stand: Dezember 2010

Ackeren, Carl van

1906 Köln – 1978 Meckenheim-Merl, Bildhauer

Andernach, Roland Edmund

1897 Beuel – 1960 Neuß, Bühnenbildner, Maler

Bayrle, Alf

1900 Biberach – 1982 Rotthalmünster, Maler

Bretz, Julius

1870 Wiesbaden – 1953 Bad Honnef, Maler

Dienz, Hermann

1891 Koblenz – 1980 Bonn, Maler

Dornbach, Hans

1885 Düsseldorf – 1952 Lippstadt, Maler

Engert, Ernst Moritz

1892 Yokohama – 1986 Lich, Scherenschnitt-Künstler, Graphiker

Gilles, Barthel

1891 Rendsburg – 1977 Wees, Maler

Gottwald, Alfred

1893 Tarnau – 1971 Minden, Maler, Kirchenmaler

Hamm, Heinrich

1889 Goch – 1968 Trier, Bildhauer

Hecker, Peter

1884 Türnich – 1971 Scheuren/Odenthal, Wandmaler, Entwurfszeichner f. Glasmalerei

Jovy-Nakatenus, Marianne

1906 Bonn – 1978 Meerbusch, Bildhauerin

Kamps, Heinrich

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

Kliesing, Fritz

1891 Honnef – 1941 Bonn, Buchbindemeister

Kruchen, Julius

1845 Düsseldorf – 1912 Düsseldorf, Maler

Kruchen, Medardus

1876 Düsseldorf – 1957 Düsseldorf, Maler

Leykauf, Fritz

1900 Düsseldorf – 1963 Düsseldorf, Architekt

Marx, Elisabeth

1926 Bad Kreuznach, Malerin, Objektkünstlerin

Marx, Karl

1929 Köln – 2008 Köln, Maler

Masuhr, Dieter

1938 Rosenberg/Westpreußen, Maler, Schriftsteller, Übersetzer

Menser, Karl

1872 Köln – 1929 Zürich, Bildhauer

Paling, Richard

1901 Barmen – 1955 Wuppertal, Maler, Graphiker

Pehle, Albert

1874 Lippstadt – 1948 Düsseldorf, Bildhauer

Peters, Hermann

1886 Gelsenkirchen – 1970 Gelsenkirchen, Maler, Graphiker

Prinz-Schulte, Eugen

1902 Oestrich/Rheingau – 1981 Königswinter, Maler, Werbegrafiker

Rabasseda, Enric

1933 Barcellona, Maler

Rath, Walther

1886 Hamm/Westfalen – 1935 Koblenz, Maler

Reins, Arno

1921 Bad Godesberg – 1985 Bonn, Maler, Graphiker

Ris, Günter Ferdinand

1928 Leverkusen – 2005 Darmstadt, Bildhauer, Maler

Rübsam, Jupp

1896 Düsseldorf – 1976 Hinsbeck, Bildhauer, Maler

Schily-Koppers, Julia

1855 Borken/Westfalen – 1944 Parow b. Strahls, Malerin

Schleuter, Ernst

1904 Köln – 1943 Witebsk/Russland, Kunsthistoriker

Schneiders, Carl

1905 Aachen – 1975 Aachen, Maler

Schreiber, Richard

1904 Hindenburg/Oberschlesien – 1963 Düsseldorf, Maler

Schwermer, Gebhard

1930 Arnsberg – 2007 Konstanz, Maler, Zeichner

Stucke, Willy Maria

1909 Bonn – 1987 Bonn, Maler, Zeichner

Swan, Douglas

1930 Connecticut/USA – 2000 Bonn, Maler

Talaga, Valentin

1894 Rotthausen/Essen – 1941 Bonn, Maler, Dichter

Tilgner, Leo

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

Weil, Manfred

1920 Köln, Maler

Wersebe-Hogrefe, Ingrid von

1920 Bonn – 2006 Bonn, Photographin

Wille, Ernst

1916 Werne/Westfalen – 2005 Köln, Maler

Impressum:

Herausgeber: Daniel Schütz,
Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe

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

Idee und Konzept: Daniel Schütz
Redaktion: Daniel Schütz in Zusammenarbeit mit
Gertrude Ceph-Kaufmann u. Hans M. Schmidt
© Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe

Gestaltung: David Zepfer
Druck: leppelt grafik & druck, Bonn
Auflage: 1000

ISBN: 978-3-9813451-1-7

Bonn 2011

Titelbild:
Erste Seite eines 1994 verfassten Manuskripts von Douglas Swan
über seine Begegnungen mit Joseph Beuys,
Brigitte Lohmeyer und Richard Demarco.
Nachlass Douglas Swan, RAK