

Studie

Umgang mit Künstlernachlässen in der Schweiz

Im Auftrag des Präsidialdepartements der Stadt Zürich,

Abteilung Kultur, Ressort Bildende Kunst

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)

Roger Fayet und Deborah Favre

17.03.2014

INHALT

1	Einleitung	3
2	Begriffsklärung	6
3	Forschungsstand	7
4	Erinnern und Vergessen	10
4.1	«Memory-Boom».....	10
4.2	Erinnern und Vergessen	13
4.3	Kulturelles Gedächtnis und Umwertungsprozesse.....	15
4.4	Speicherkapazitäten und Ressourcen.....	16
5	Möglichkeiten für den Umgang mit Künstlernachlässen.....	19
5.1	Museen	20
5.2	Archive (und Spezialsammlungen von Bibliotheken)	21
5.3	Sammlungen der öffentlichen Verwaltungen.....	24
5.4	Vereine und Beratungsstellen	25
5.5	Gründung einer eigenen Stiftung	26
5.6	Blick über die Grenzen: Lösungen im Ausland?	27
6	Mögliche Wege für die Zukunft	29
7	Empfehlungen.....	31
8	Anhang.....	33
8.1	Tagungen und Nachlassvereine/-institutionen (Auswahl)	33
8.2	Abbildungen	36
9	Literaturverzeichnis	38

1 Einleitung

Die vorliegende Studie entstand im Auftrag des Präsidialdepartements der Stadt Zürich mit dem Ziel, auf der Basis einer wissenschaftlich fundierten Übersicht über das Problem des Umgangs mit Künstlernachlässen lösungsorientierte Perspektiven für die öffentliche Hand sowie deren Partner aufzuzeigen. Anlass hierfür sind zum einen die aktuelle Virulenz des Themas, die sich insbesondere in der Herausbildung privater Initiativen manifestiert, zum anderen die grundsätzliche gesellschaftliche und kulturpolitische Bedeutung des Problems. Diese zeigt sich unter anderem darin, dass sich Museen und Archive immer häufiger mit Anfragen betreffend der Übernahme integraler Künstlernachlässe konfrontiert sehen, durch deren Aufnahme sie jedoch in vielen Fällen überfordern wären. Ebenso überfordert sind oftmals die Angehörigen von Künstlern, denen ein Nachlass vererbt wird. Deutlich zeigt sich die Problematik um den Verbleib der Künstlernachlässe in einem Kommentar von Sonja Kuhn und Alex Meszmer in der Sonderausgabe von «Schweizer Kunst», die 2007 zur Tagung «Endlager Museum?» (Kunstmuseum Thurgau) erschienen ist: «Sehr bald war klar, dass wir mit dem Jahresthema «Künstlernachlässe» in ein Wespennest gestochen haben. Die einen fürchten Begehrlichkeiten (der Bund), die anderen die Bilder und Skulpturen (die Museen), wieder andere das Steueramt und die vollen Ateliers (die Nachkommen), am meisten aber fürchten einige das Vergessen (die Künstlerinnen und Künstler). Nur auf die Frage, wie ein verantwortungsvoller Umgang mit den Hinterlassenschaften gefunden werden kann, hat keiner Antworten parat.»¹

Die Feststellung von Sonja Kuhn und Alex Meszmer hat bis heute nichts an Aktualität eingebüsst. So zeigt sich das Bedürfnis nach Lösungen für einen zukunftsorientierten Umgang mit Künstlernachlässen an der Ausrichtung mehrerer Tagungen und Diskussionsforen, die in den letzten Jahren zum Thema durch-

¹ Sonja Kuhn und Alex Meszmer: «Editorial», in: *Schweizer Kunst – Art Suisse – Art Svizzera – Swiss Art. Künstlernachlässe – Succession d'artistes – artist's archival estates*, hrsg. von Sonja Kuhn, Dorothee Mesmer und Alex Meszmer, Zürich: Visarte, 2007/2008, S. 7. Die Tagung *Endlager Museum? Strategien im Umgang mit Künstlernachlässen* fand am 27.10.2007 in Kunstmuseum Thurgau statt.

geführt worden sind, sowie in der Planung und Eröffnung von Künstlerarchiven in Deutschland und der Schweiz.² Am 17. November 2012 fand in Berlin das Symposium «Künstlernachlässe – Wohin mit der Kunst?» statt, das vom Deutschen Künstlerbund in Kooperation mit der Berlinischen Galerie organisiert wurde. Am 14. September 2013 veranstaltete das Forum für Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern gemeinsam mit dem Staatsarchiv Hamburg die Tagung «Kulturgut in Gefahr! Zukunftsfähige Konzepte für Künstlernachlässe». 2013 wurde in Bern die *ART – Nachlassstiftung* gegründet und in Zürich die Vereine *Kunstunion* und *Art Dock* ins Leben gerufen.³ Allen diesen Veranstaltungen und Initiativen war bzw. ist gemein, dass sie neben konkreten Projekten auch die Verantwortung des Staates für das Bewahren von Künstlernachlässen diskutieren. Hierbei stellen sich grundlegende Fragen, die naturgemäss im Spannungsfeld von kulturpolitischen Wünschbarkeiten und ressourcenbedingter Begrenztheit des Machbaren stehen: Soll die öffentliche Hand, die sich bereits in grossem Umfang für die Förderung der Kunstproduktion und für deren Bewahrung in Museen und Sammlungen der öffentlichen Hand einsetzt, darüber hinaus auch in die Pflicht genommen werden, wenn es um die integrale Bewahrung von Künstlernachlässen geht? Wenn ja, wer wäre zuständig für die hierfür jeweils notwendigen vorgelagerten Entscheidungen? Was wäre im Hinblick auf grösstmögliche Wirksamkeit zu berücksichtigen?

Die Studie erhebt nicht den Anspruch, diese genuin kulturpolitischen Fragen eindeutigen Antworten zuzuführen, da diese nur im Rahmen der jeweils auszuhandelnden politischen Lösungen gefunden werden können. Sie will grundlegende Überlegungen zum gestiegenen Interesse an Künstlernachlässen und den damit einhergehenden Bewahrungswünschen darlegen und Vorschläge für praktikable Lösungsansätze unterbreiten.

² Eine Auswahl von Tagungen, Archivgründungen und Ausstellungen zum Thema Künstlernachlässe ist im Anhang aufgeführt.

³ Siehe <<http://www.art-nachlassstiftung.ch>>; <www.kunstunion.ch>; <<http://art-dock-zh.ch>> [Stand: 5.12.2013].

Der Verein Kunstunion bezweckt die Unterstützung von «KünstlerInnen und Nachlass-Aufarbeitenden bei der Sicherung und Dokumentation des Werkbestandes, durch Bereitstellung eines Werkzeugs, mit dem sie das Werk digital dokumentieren, verwalten, archivieren und im Internet präsentieren können». <http://www.kunstunion.ch/de/ku_statuten.php> [Stand: 5.12.2013]

Der erste Abschnitt unternimmt eine Klärung der Begriffe *Künstlernachlässe* bzw. *Nachlassfrage* und zeigt den aktuellen Forschungsstand zum Thema auf. Darauf folgen Überlegungen zur Rolle von Nachlässen im Kontext der Genese von kultureller Erinnerung und im Zusammenhang mit der permanenten Mengensteigerung potentiell bewahrungswürdiger Kulturgüter. Hieran schliesst sich eine Übersicht über die Institutionen und Initiativen an, die sich mit Künstlernachlässen befassen, sei es, weil sie ihnen, wie im Falle der Museen, aufgrund des ihnen eigenen institutionellen Erhaltungsauftrags angeboten werden, sei es, weil sie spezifisch für die Bewahrung von Künstlernachlässen gegründet worden sind. Abschliessend werden in Form eines Thesenkatalogs Empfehlungen zum Umgang mit Künstlernachlässen unterbreitet.

Als Autoren der Studie zeichnen Roger Fayet und Deborah Favre. Dr. Roger Fayet ist Direktor des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) und war von 2003 bis 2010 Direktor des Museums zu Allerheiligen in Schaffhausen, davor Leiter des Museums Bellerive in Zürich. Er ist Präsident des Schweizerischen Nationalkomitees des Internationalen Museumsrates (ICOM Schweiz) und Stiftungsrat Kunst(Zeug)Haus Rapperswil. Roger Fayet befasste sich mehrfach mit Fragen der Umwertung von (Kultur-)Objekten in Museumssammlungen und ist Autor von Texten zu Deakzession.⁴ Deborah Favre arbeitet seit 2006 für das Schweizerische Kunstarchiv bei SIK-ISEA und schöpft für diese Studie aus ihrer langjährigen Erfahrung bei der Sichtung und Erschliessung von Künstlernachlässen. Zudem befasste sie sich für ihre Lizenzarbeit am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich mit den Chancen

⁴ Vgl. Roger Fayet: «Gesinnung oder Verantwortung – Abgabe von Sammlungsgut als ethisches Problem», in: *Museumsethik. Aktuelle Probleme in der Debatte*, Akten der Jahrestagung 2011 von ICOM Schweiz und VMS, 25./26. August 2011, Museum für Kunst und Geschichte Freiburg, hrsg. von Roger Fayet und David Vuillaume, Zürich 2013, S. 60–63, <http://www.museums.ch/assets/ebooks/ICOM_Jahresakten/index.html#60> [Stand: 05.12.2013] überarbeitete Version des englischsprachig publizierten Artikels: «Out of Neverland: towards consequentialist ethics of alienation», in: *ICOFOM Study Series (ISS)*, Nr. 39, 2010: *Deaccession and return of cultural heritage: new global ethics*, S. 51–59. Roger Fayet: «Untergang und Rettung. Zur wechselhaften Karriere von August Weckessers «Brand im Sabinergebirge»», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 53, 3. März 2012, S. 65.

und Schwierigkeiten im Umgang mit Künstlernachlässen.⁵ Die daraus gewonnenen Erkenntnisse werden in diese Studie einfließen.

2 Begriffsklärung

Ein Nachlass ist im juristischen Sinn primär die Erbmasse, das heisst, das von einem Verstorbenen hinterlassene Vermögen bzw. die Gesamtheit der wirtschaftlich bedeutsamen privaten Rechte wie: Eigentum an Sachen, Forderungen, Immaterialgüterrechte, Aktien, GmbH- und Kommanditanteile, Geschäfte aber auch die Gesamtheit der Güter des Verstorbenen. Die Definition aus dem Archivwesen führt näher an das heran, was hier als Künstlernachlass bezeichnet werden soll: Die Goethe Universität in Frankfurt a. M. hält in ihrem Glossar zur Archivterminologie fest, dass unter Nachlass «Nichtamtliche Unterlagen einer physischen Person» verstanden werden, «die aus deren privater, gesellschaftlicher, künstlerisch-literarischer oder dienstlicher Tätigkeit hervorgegangen sind und die das Archiv (meist posthum) als Depositum, Schenkung oder Kauf erwirbt».⁶

Wenn von der Gesamtheit der Güter und Unterlagen die Rede ist, welche aus einer künstlerischen Tätigkeit hervorgehen, so heisst dies für den Nachlass eines bildenden Künstlers, dass darunter sämtliche Werke sowie Arbeitsmaterialien und -utensilien, Notizen, Skizzen, Tagebücher und darüber hinaus auch Dokumentationsunterlagen wie Zeitungsartikel, Presstexte, Fotografien oder Einladungskarten zu verstehen sind. Dabei gilt es festzuhalten, dass bei den Werken nur jene gemeint sind, die sich nach dem Ableben eines Künstlers noch in seinem Besitz befinden, und nicht jene, die bereits zu Lebzeiten verkauft oder verschenkt worden sind. Auf einer Fotografie in der Kunstbulletin-Beilage zum Prix Meret Oppenheim, welche den Schweizer Künstler John Armleder (*1948)

⁵ Deborah Favre-Bulle: *Sieben Mulden und ein Pantheon – Chancen und Schwierigkeiten im Umgang mit Künstlernachlässen in der Schweiz*, Lizentiatsarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, 2012.

⁶ *Glossar ausgewählter archivfachlicher Begriffe*, <<http://www.ub.unifrankfurt.de/archive/glossar.html>> [Stand: 20.4.2012].

in seinem Arbeitsbereich zeigt, ist diese Vielfalt deutlich zu erkennen (Abb. 1).⁷ Als zweites anschauliches Beispiel sei hier auf Polaroidfotografien vom Nachlass des Appenzeller Künstlers Hans Krüsi (1920–1995) verwiesen, auf welchen neben Dokumentationsmaterial auch Werkstoffe und Werke selbst zu sehen sind (Abb. 2). Je nach Kontext können jedoch auch nur einzelne Teile gemeint sein. So sammelt und bewahrt zum Beispiel SIK-ISEA ausschliesslich Künstlernachlässe in der Form von Handschriften und Dokumentationsunterlagen. Wenn hingegen in einem Artikel der Kunstzeitschrift *Art* Claudia Bodin davon spricht, dass sich die New Yorker Galerien gegenseitig die Nachlässe «abjagen», dann geht es hier eher um Werk- als um Handschriftennachlässe.⁸ In der vorliegenden Studie bezeichnet der Begriff *Künstlernachlass* den gesamten Nachlass von bildenden Künstlern, meint also sowohl Kunstwerke als auch alle anderen Bestände, von handschriftlichen Notizen über Tagebücher bis zum eingetrockneten Pinsel. Die zuvor erwähnte *Nachlassfrage* fasst alle Aspekte und Fragen zum Umgang und Verbleib der Künstlernachlässe zusammen und bezieht sich in erster Linie auf die Nachlässe von Kunstschaaffenden, die nicht über ein internationales Renommee verfügen. Denn zur Erhaltung von Nachlässen solcher Künstlerinnen und Künstler finden sich in den meisten Fällen genügend finanzielle Ressourcen.

3 Forschungsstand

Wie eingangs erwähnt, handelt es sich bei der Nachlassfrage um ein Thema von hoher Aktualität, das seit einigen Jahren mit zunehmender Intensität öffentlich diskutiert wird. Obschon jedoch die Durchführung von Tagungen und die Neugründung von Künstlerarchiven und Nachlassvereinen von der gesteigerten

⁷ Vgl. *Prix Meret Oppenheim 2011 – Interviews*, hrsg. vom Bundesamt für Kultur, Bern 2011 (Kunst-Bulletin, 11.11.2011), S. 4–5.

⁸ Claudia Bodin: «Lockruf für tote Künstler», in: *Art*, Nr. 12, 2010, S. 114: «Die Verwaltung des Nachlasses von großen Künstlern ist ein prestigeträchtiges und vor allem ein lukratives Geschäft, das sich Galerien gern gegenseitig abjagen».

Aufmerksamkeit zeugen, die das Thema in der kunstinteressierten Öffentlichkeit zu wecken vermag, liegen bislang nur wenige Publikationen vor, die sich umfassend mit der Nachlassfrage beschäftigen. Die meisten Artikel und Tagungsberichte schildern konkrete Beispiele für die Nachlassverwaltung. Nach möglichen Ursachen für das verstärkte Interesse an Künstlernachlässen wird kaum gefragt und kulturhistorische Überlegungen, aus welchen sich zukunftsfähige Konzepte entwickeln liessen, fehlen meistens. Aus der Gruppe der Tagungsberichte sind zwei aufschlussreiche Textsammlungen besonders hervorzuheben. Dabei handelt es sich zum einen um eine Ausgabe der Zeitschrift «Schweizer Kunst», die vom Berufsverband für Kunstschaffende VISARTE halbjährlich herausgegeben wird, zum anderen um ein Sonderheft des *Instituts für aktuelle Kunst* im Saarland.⁹ Beide Publikationen sind im Anschluss an Tagungen entstanden und widmen sich der Frage, was mit Künstlernachlässen konkret geschehen soll. Während das Heft des *Instituts für aktuelle Kunst* hauptsächlich Beiträge von Kunsthistorikern und Mitarbeitern des Archivwesens versammelt, sprechen die Autoren der «Schweizer Kunst» vorrangig aus der Sicht der Museen und der Kunstschaffenden.

Zwei umfangreiche Publikationen zum Thema wurden vom Kunsthistoriker Franz-Josef Sladeczek herausgegeben. Sladeczek hat sich in den letzten Jahren aktiv in die Nachlassfrage eingebracht und hierfür unter anderem die eigene Beratungsfirma *ARTcurators* gegründet, welche auf den Erhalt und die Weitergabe von Kunst spezialisiert ist.¹⁰ Während sich die gemeinsam mit dem Stiftungsspezialisten Andreas Müller verfasste Publikation «Sammeln & Bewahren – Das Handbuch zur Kunststiftung für den Sammler, Künstler und Kunstliebhaber» aus dem Jahr 2009 in erster Linie dem Erstellen und Pflegen einer Sammlung zuwendet und einen guten Überblick über die Stiftungslandschaft in der Schweiz präsentiert, bietet das 2013 erschienene Buch «After Collecting – Leitfaden für den Kunstnachlass», entstanden in Zusammenarbeit mit der Juristin

⁹ Vgl. Visarte (2007/2008) sowie: *Lebenswerke – Künstlernachlässe in der Grossregion*, hrsg. von Jo Enzweiler, Institut für aktuelle Kunst im Saarland (Mitteilungen 15, Sonderheft). Saarbrücken 2009, erschienen im Anschluss an das gleichnamige Symposium vom 25.10.2008 in der Kaserne VI in Saarlouis.

¹⁰ Siehe dazu: <<http://www.artcurators.ch/portrait/>> [Stand: 5.12.2013].

Sandra Sykora, konkrete Anweisungen für die Vorbereitung der Weitergabe einer Sammlung bzw. eines Künstlernachlasses.¹¹ Behandelt werden Fragen nach möglichen Aufbewahrungsorten, nach steuerrechtlichen Aspekten und geeigneten Rechtsformen sowie nach Ansprechpartnern, die einem bei der Aufarbeitung der Erbschaft behilflich sein können. Beide Publikationen richten sich vor allem an jene Personen, die eine Kunstsammlung bzw. einen Künstlernachlass geerbt haben bzw. mit seiner Verwaltung betraut worden sind, wobei der Schwerpunkt auf der Weitergabe eines Sammlernachlasses liegt. Die Ausführungen werden ergänzt durch Erfahrungsberichte und münden in ein Postulat mit «Zehn goldenen Regeln», deren zentrales Anliegen es ist, Kunstschaffende und Sammler dazu anzuhalten, die Weitergabe ihres Nachlasses rechtzeitig zu planen. Den Kapiteln, die den Künstlernachlässen gewidmet sind, und insbesondere den Interviews mit dem deutschen Kurator Uwe Degreif (Biberach) und dem Juristen Christian Korte (Mainz) ist zu entnehmen – und hier manifestiert sich ein genereller Konsens –, dass nicht alles für die Zukunft bewahrt werden *kann*. Inwiefern aber auch nicht alles bewahrt werden *muss* oder gar *soll*, wird weniger diskutiert.¹²

Den pragmatischen Lösungsansätzen, wie sie bei Sladeczek und Sykora oder in den Texten der Spezialausgabe der «Schweizer Kunst» zu finden sind, stehen die theoretisch angelegten Debatten der Gedächtnis- und Archivforschung gegenüber. Sie sind für die Nachlassfrage deshalb von Bedeutung, weil es Gedächtnisinstitutionen wie Museen und Archive sind, die bis heute zur Hauptsache mit der Übernahme von Künstlernachlässen betraut sind.

Zu erwähnen ist hier auch die Lizenziatsarbeit von Deborah Favre: Die Arbeit der Co-Autorin dieser Studie unternimmt den Versuch, die teilweise divergierenden Bedürfnisse von Kunstschaffenden und Gedächtnisinstitutionen aufzuzeigen und den Ursachen der gestiegenen Nachfrage für die Bewahrung von

¹¹ Vgl. Franz-Josef Sladeczek und Andreas Müller: *Sammeln & Bewahren – Das Handbuch zur Kunststiftung für den Sammler, Künstler und Kunstliebhaber*, Bern 2009; Franz-Josef Sladeczek und Sandra Sykora: *After Collecting – Leitfaden für den Kunstnachlass*, Zürich 2013.

¹² Vgl. Sladeczek/Sykora (2013), S. 125–165. Interviews mit Dr. Uwe Degreif und Christian Korte, S. 155–165.

Nachlässen nachzugehen. Hierzu wertete Deborah Favre Fragebögen aus, in denen Kunstschaffende und Institutionen (Museen und Archive) zu ihren Vorstellungen in Bezug auf die Aufbewahrung von Künstlernachlässen Auskunft gaben.

4 Erinnern und Vergessen

4.1 «Memory-Boom»

Laut dem Historiker Jay Winter befindet sich die westliche Welt gegenwärtig in einer Phase des «Memory-Booms», der sich längst nicht nur auf die akademischen Kreise beschränkt.¹³ Während sich hier die «anhaltende Faszination des Gedächtnis-Paradigmas»¹⁴ in umfangreicher wissenschaftlicher Literatur und in zahlreichen Oral History-Projekten¹⁵ manifestiert, zeigt sich das allgemeine Interesse an Erinnerung im Erfolg von Doku-Soaps wie «Alpenfestung – Leben im Réduit», «Leben wie in Gotthelfs Zeiten» oder «Die Schweizer» sowie von theatralischen Inszenierungen historischer Schlachten.¹⁶

Die Gründe für den «Memory-Boom» sind vielfältig. Der Philosoph Hermann Lübbe setzt ihn in Beziehung zur Fortschrittdynamik der modernen Zivilisationen und zu den durch sie verursachten permanenten Veraltungsprozessen:

¹³ Vgl. Jay Winter: *Remembering War – The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven 2006, S. 17 f: «Memory is in the ascendancy these days. In virtually every corner of intellectual life, there is evidence of major change in focus, a movement toward the analysis of memory as the organizing principal of scholarly or artistic work.» Vgl. auch Jay Winter: *Die Generation der Erinnerung. Reflexion über den «Memory-Boom» in der zeithistorischen Forschung*, Hamburg 2001, S. 5.

¹⁴ Aleida Assmann: *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2009, S. 17.

¹⁵ Zu Oral-History vgl. Dora Imhof: «Das Oral-History-Archiv der zeitgenössischen Kunst der Universität Zürich», in: *Fucking Good Art*, Nr. 20, Zürich 2008, S. 18. Zum Projekt *Oral-History-Archiv der zeitgenössischen Kunst* unter der Leitung von Philip Ursprung siehe: <<http://www.ursprung.arch.ethz.ch/oralhistory>> [Stand: 2.12.2013]. Ein weiteres Beispiel aus dem Bereich der Kunstwissenschaft sind die *Oral History Interviews* der American Archives of Art (AAA), die das Vorbild des Zürcher Projektes sind, <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews>> [Stand: 5.12.2013].

¹⁶ «Leben wie in Gotthelfs Zeiten» SF 2004, 5 Folgen; «Alpenfestung – Leben im Réduit», SF 2009, 5 Folgen; «Die Schweizer – Schweizer, die unsere Geschichte geprägt haben» SRF 2013, 4 Episoden. Als Beispiel für die Nachstellung historischer Ereignisse vgl. die britische Gesellschaft «The great war society» <<http://www.thegreatwarsociety.com/>> [Stand: 5.12.2013].

«Erst im Fortschritt fällt Veraltetes an und gewinnt komplementär zur Dynamik des Fortschritts an Aufdringlichkeit»,¹⁷ und erst im Fortschritt stellt sich das Problem der Aufbewahrung von Relikten früherer Evolutionsstufen. Hauptakteur im Bereich der Vergangenheitsbewahrung ist nach Lübbe das Museum: «Das Museum ist zunächst einmal eine Rettungsanstalt kultureller Reste aus Zerstörungsprozessen, denen irreversibel ausgesetzt ist, was als im aktuellen Reproduktionsprozess funktionslos durch die kulturelle Evolution ausseligiert worden ist.»¹⁸ Der Gewinn, der sich daraus ergibt, dass die Relikte der obsolet gewordenen Praktiken nicht entsorgt, sondern für Gegenwart und Zukunft konserviert werden, besteht nach Lübbe darin, dass dem kulturellen Vertrautheitsschwund, den die fortschrittsbedingte Veränderungsdichte als «Nebenwirkung» mit sich bringt, auf diese Weise kompensatorisch entgegengewirkt werden kann. In immer schneller sich ändernden Umwelten leistet das Museum mit der Deponierung von vertrauten Elementen – und vor allem mit ihrer sinnhaltigen Exponierung – wenigstens in Ausschnitten Angebote zur Erfahrung von Kontinuität. «Die bündelnde Formel für diese Struktur lautet: Durch die progressive Musealisierung kompensieren wir die belastenden Erfahrungen eines änderungstem-pobedingten kulturellen Vertrautheitsschwundes.»¹⁹ Dieser Logik folgend übernehmen Museen und Archive die Funktion, den in ihrem kulturellen Zugehörigkeitsempfinden herausgeforderten Subjekten der Moderne Identitätserfahrungen und Integriertheitserlebnisse anzubieten.

Jay Winter ortet die Gründe für das gesteigerte Interesse an Vergangenheit und ihrer Speicherung unter anderem in der mit Wohlstand verbundenen, sozialen und politischen Stabilität und dem «wachsenden allgemeinen Bildungsniveau», welches durch höhere Ausgaben für Bildung seit dem Zweiten Weltkrieg ermög-

¹⁷ Hermann Lübbe: *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*, Berlin/Heidelberg 1992, S. 94. Vgl. auch ders.: «Der Fortschritt und das Museum», in: *Bewahren und Ausstellen. Die Forderung des kulturellen Erbes in Museen*, Bericht über ein internationales Symposium, veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 13. bis 15. Mai 1982 am Bodensee, hrsg. von Hermann Auer, München/New York/London/Paris: K. G. Saur, 1984, S. 227–246; ders.: *Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritt*, Graz/Wien/Köln 1985; ; ders.: «Der Fortschritt von Gestern. Über Musealisierung als Modernisierung», in: *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, hrsg. von Ulrich Borsdorf, Bielefeld 2004, S. 13–38.

¹⁸ Lübbe (1984), S. 237.

¹⁹ Ebd., S. 240.

licht wurde.²⁰ Der Kulturwissenschaftler Jan Assmann sieht ausserdem im «Aussterben» der Zeitzeugen der «schwersten Verbrechen und Katastrophen in den Annalen der Menschheitsgeschichte» einen weiteren Grund für die Virulenz des Themas Gedächtnis und Erinnerung.²¹ Während Jan und Aleida Assmann aus einem kulturwissenschaftlichen Blickwinkel argumentieren, findet sich in der auf eine Ethik der Erinnerung ausgerichteten Publikation des Theologen Thomas Laubach eine kompakte Zusammenfassung des aktuellen Forschungsstands. Laubach greift sowohl human- als auch geisteswissenschaftliche Erkenntnisse auf.²² Unter der Frage «Warum sollen wir uns erinnern?» subsumiert er psychologische, neurobiologische, kulturwissenschaftliche, philosophische, soziologische und theologische Ansätze, deren «wissenschaftsspezifische Erkenntnisse auf ihren ethischen Gehalt hin» geprüft werden.²³

Die wachsende gesellschaftliche Bedeutung der Vergangenheitsspeicherung und die damit verbundene Hoffnung, wesentliche Teile der Vergangenheit für die Zukunft sichern zu können, ist die kulturelle Folie, auf der sich ein gesteigertes Interesse an der Erhaltung von Künstlernachlässen herausgebildet hat. Somit bedarf es einer Analyse der gesellschaftlichen Bedeutung von Erinnerung und eine Behandlung der Frage, warum wir uns erinnern sollen. Insbesondere scheint es notwendig zu sein, die individuelle Erfahrung von Erinnerung und Gedächtnis zu berücksichtigen. Wie entscheidend unsere Auffassung von Gedächtnis, Erinnerung und Vergessen für die Praxis von Gedächtnisinstitutionen ist, wird auch in einem Bericht des Bundesamtes für Kultur aus dem Jahr 2008 hervorgehoben, in welchem die theoretischen Grundlagen einer praktikablen «Memopolitik» diskutiert werden, die sich vor allem auf die Herausforderungen des digitalen Zeitalters konzentriert.²⁴

²⁰ Vgl. Winter (2001), S. 10.

²¹ Vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck, 2007, S.11. Siehe dazu auch Aleida Assmann (2009), S. 18.

²² Vgl. Thomas Laubach: *Warum sollen wir uns erinnern? Annäherung an eine Anamnetische Ethik*, Tübingen 2006.

²³ Ebd., S. 14.

²⁴ Vgl. *Memopolitik. Eine Politik des Bundes zu den Gedächtnissen der Schweiz*, hrsg. vom Bundesamt für Kultur, Bern 2008.

4.2 Erinnern und Vergessen

Der Prozess des Erinnerns birgt eine «synthetisierende Kraft»²⁵, die Vergangenes in die Gegenwart zu transferieren und daraus neuen Sinn zu generieren vermag. Wir brauchen Erinnerung, weil sie eine «kollektiv-identitätsstiftende Funktion» übernimmt, die zugleich die Grundlage für Normen, Moral und Ethik bildet.²⁶ Neurologisch und psychologisch ist der Mensch auf die Erinnerung angewiesen. Als pathologische Störung gilt jedoch ein Übermass der Erinnerungsfähigkeit. Die *Hypermnesie* bezeichnet die Unfähigkeit, etwas vergessen zu können. Die positive Fähigkeit der Erinnerung wird zur Belastung und der solchermassen beeinträchtigte Mensch ist nicht mehr fähig, einen «normalen» Alltag zu leben.²⁷

Als Individuum ist der Mensch also gleichermassen auf die Fähigkeit des Erinnerns wie die des Vergessens angewiesen. Gilt dies auch für das Kollektiv? Jan Assmann hebt zunächst die identitätsstiftende Funktion der Erinnerung hervor und erklärt, dass Wiederholungen im Sinne von Erinnerungen das Grundprinzip einer «konnektiven Struktur» bilden und für die Existenz einer Kultur notwendig sind.²⁸ Erinnerungsprozesse innerhalb einer Gesellschaft widerspiegeln deren Interesse an der Vergangenheit und sind zugleich ein «Akt der Semiotisierung», weil nur bedeutsame Vergangenheit erinnert wird und «nur erinnerte Vergangenheit bedeutsam wird».²⁹ Die Fähigkeit zu erinnern bildet darüber hinaus die Grundlage dafür, ethische und moralische Entscheidungen treffen zu können. Erinnerung verbindet, stabilisiert und stiftet Identität innerhalb einer Gesellschaft. Nach Aleida Assmann gilt die gegenseitige Abhängigkeit von Erinnern und Vergessen nun auch im Kontext des gesellschaftlichen Kollektivs: «Das eine ist die Ermöglichung des anderen».³⁰ (Friedrich Nietzsche argumentiert im Hinblick auf den Nutzen der Geschichtswissenschaften: «Also: es ist möglich,

²⁵ Karlheinz Barck [et al.] (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe – Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, Stuttgart, Weimar 2001, S. 662.

²⁶ Laubach (2006), S. 33.

²⁷ Zur Hypermnesie vgl. ebd., S. 20.

²⁸ Assmann (2007), S. 16–17.

²⁹ Ebd., S. 77.

³⁰ Assmann (2009), S. 30.

fast ohne Erinnerung zu leben, ja glücklich zu leben, wie das Tier zeigt; es ist aber ganz und gar unmöglich, ohne Vergessen überhaupt zu leben.»³¹) Ein Versagen des Vergessens hat weitreichende Folgen für die Bewältigung individueller wie kollektiver Ereignisse und Traumata.³² Selbst wenn auf der Ebene des Individuums die neuronalen Ursachen immer noch weitgehend unbekannt sind, steht fest, dass biologische und kulturelle Aspekte des Vergessens fließend ineinander übergehen. Aleida Assmann beschreibt das «kulturelle Vergessen» als Nebenwirkung von Kanonisierungsprozessen, bei welchen die «Auswahl» automatisch zu einer «strukturellen Abwahl» führt. Für die Praxis des Vergessens bedeute dies ebenso das Vernichten materieller Rückstände wie ein «aus den Augen Verlieren».³³ Der Historiker Johannes Fried geht davon aus, dass Vergessen ein Selektionsprozess ist, der aus der Fülle an Sinneseindrücken und Wissbarem das scheinbar Unbrauchbare aussortiert. Der Nutzen dieser Selektion bestehe folglich in der Optimierung der Erinnerungsprozesse. Dem fügt er hinzu: «Vergessen entlastet das Gedächtnis zugleich aber auch von einschnürendem, beklemmendem Ballast und befreit die kreative Phantasie von den Fesseln des Erlebten und Gewussten, auch von lähmendem Entsetzen.»³⁴ Daraus folgt: Je besser ein Mensch (oder eine Gesellschaft) vergisst, desto wirksamer kann er (bzw. sie) erinnern. Vergessen verweist sowohl auf Verdrängungs- oder Überschreibungsmechanismen als auch auf Selektionsprozesse. Für die Diskussion der Nachlassfrage soll deshalb festgehalten werden, dass Vergessen als produktiver und konstruktiver Prozess der Selektion verstanden werden kann.³⁵

³¹ Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Stuttgart 1999 [Erstausgabe Leipzig 1874], S. 10.

³² Johannes Fried: *Der Schleier der Erinnerung – Grundzüge einer historischen Memorik*, München 2004, S. 112.

³³ Aleida Assmann: «Archive im Wandel der Mediengeschichte», in: *Archivologie – Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, hrsg. von Knut Ebeling und Stephan Günzel, Berlin 2009, S. 169.

³⁴ Fried (2004), S. 113.

³⁵ Vgl. auch Dorothee Messmer: «Endlager Museum?», in: *Visarte* (2007/2008), S. 8.

4.3 Kulturelles Gedächtnis und Umwertungsprozesse

Prozesse des Erinnerns und des Vergessens sind konstituierend für das kulturelle Gedächtnis einer Gemeinschaft. Der Begriff «kulturelles Gedächtnis» bedeutet in seiner gängigen Verwendung «Geschichte»³⁶ beziehungsweise geschichtliches Bewusstsein und beschreibt ein Konzept, welches die «Ausdimensionen des menschlichen Gedächtnisses» meint.³⁷ Aleida Assmann hebt hervor, dass das kulturelle Gedächtnis sowohl Erinnern als auch Vergessen umfasst.³⁸ Das kulturelle Gedächtnis werde nicht nur durch Institutionen des Erinnerns bestimmt, sondern auch durch Institutionen und Praktiken des Vergessens.³⁹ Zu den «Praktiken des Vergessens» gehören nach Aleida Assmann «das Vernichten von materiellen Rückständen, wie das alltägliche Wegwerfen, Schreddern, Entsorgen von Abfällen», aber auch das Aufgeben oder «aus den Augen» verlieren. Johannes Fried unterstreicht in seiner Publikation zur historischen Memorik: «Zum Erinnern tritt das Vergessen; das eine vollzieht sich synchron mit dem anderen. Beide erweisen sich für Tier und Mensch in gleicher Weise notwendig.»⁴⁰

Zu beachten sind im Kontext des Umgangs mit Künstlernachlässen zudem Prozesse der Umwertung, die zu Ein- und Ausschlüssen aus dem kulturellen Gedächtnis führen. Eingehend untersucht hat diese Prozesse Boris Groys in seiner Studie «Über das Neue».⁴¹ Groys interessiert sich dafür, dass unmittelbarer Erfolg langfristig in Misserfolg umschlagen kann, während zunächst ausbleibender Erfolg sich später als Stärke erweisen kann – was wiederum bestimmte Erwartungen bei Kunstschaffenden und beim Kunstmarkt schürt. Er erklärt die Entstehung solcher Erwartungen aus den spezifischen Mechanismen der Kulturökonomie, die entgegen der Logik des «normalen» Marktes funktioniert: Während die Marktwirtschaft darauf ausgerichtet ist, mit einem Produkt möglichst

³⁶ Vgl. Assmann (2009), S. 133.

³⁷ Assmann (2007), S. 19.

³⁸ Assmann. *Archive* (2009), S. 168.

³⁹ Zu den Institutionen des Vergessens zählt Aleida Assmann u.a. Einrichtungen der Zensur. Vgl. ebd., S. 168–169.

⁴⁰ Fried (2004), S. 112.

⁴¹ Vgl. Boris Groys: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt a. M. 2004, S. 111 ff.

auf Antrieb die breite Masse zu erreichen, um unmittelbar kommerziellen Erfolg zu erzielen, ist der Kulturbetrieb dem raschen kommerziellen Erfolg gegenüber grundsätzlich skeptisch eingestellt. So wird eine Innovation nicht für radikal genug gehalten, wenn sie von Anbeginn an von einem breiten Publikum verstanden wird. Wird jedoch eine Innovation zu Beginn nicht erkannt oder gar abgelehnt, so ist es möglich, dass sie zu einem späteren Zeitpunkt neu rezipiert und aufgewertet wird. Ein unverzüglicher Markterfolg, so Groys, sagt also noch «nichts Objektives» über den kulturellen Wert eines Werkes aus.⁴² In Bezug auf den Umgang mit Kunstwerken in der Perspektive ihrer Erhaltung (oder Nicht-Erhaltung) führt die Möglichkeit von Umwertungsprozessen, so selten sie de facto sein mögen, zur Herausbildung einer spezifischen emotionalen Disposition, zum sogenannten «van-Gogh-Komplex»: Er besteht zum einen in der Hoffnung, dass ein bislang wenig beachtetes Werk in fernerer Zukunft in seiner Bedeutung aufgewertet werden möge, zum anderen erzeugt er die Befürchtung, man könnte sich möglicherweise von den falschen Werken trennen, weil ihr «wahrer» Wert heute vielleicht noch nicht erkannt wird. Dabei können Wertveränderungen, wie Groys darlegt, sowohl in die eine als auch in die andere Richtung gehen.⁴³ Weitaus häufiger ist, wie sich anhand der langfristigen Beobachtung der Kunstpreisentwicklungen zeigen lässt,⁴⁴ eine Abnahme des Marktwerts, während die nachträgliche Wertsteigerung den Ausnahmefall darstellt.

4.4 Speicherkapazitäten und Ressourcen

Die Aufgabe der Erhaltung kultureller Zeugnisse ist nicht unabhängig von den hierfür zur Verfügung stehenden Ressourcen zu diskutieren. Diese sind in der Regel nicht in solchem Umfang vorhanden, als dass sie ausreichend wären, um sämtliche sich manifestierenden oder künftig möglicherweise angemeldeten Wünsche zu befriedigen. 1903 hebt Alois Riegl in seiner Schrift über den «mo-

⁴² Vgl. Groys (2004), S. 111 f.

⁴³ Vgl. Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München, Wien 2000.

⁴⁴ Vgl. die Kunstpreisdatenbank <www.artnet.com>.

dernen Denkmalkultus»⁴⁵ hervor, dass grundsätzlich «jedes einmal Gewesene das unersetzliche und unverrückbare Glied einer Entwicklungskette bildet»⁴⁶ und dass für das einzelne historische Zeugnis «strenggenommen kein absolut gleichwertiger Ersatz gefunden werden kann»⁴⁷ – dass es aber zugleich unmöglich sei, der «Unmasse von Vorkommnissen, von denen sich unmittelbar oder mittelbar Zeugnisse erhalten haben, und die sich mit jedem Augenblick ins Unendliche vermehren»,⁴⁸ in ihrer Gesamtheit Aufmerksamkeit zuteilwerden zu lassen. Museen, Archive und andere Orte der Aufbewahrung von Kunstwerken und Dokumenten sehen sich demnach mit der Aufgabe konfrontiert, in Anbetracht endlicher Ressourcen eine Auswahl aus den sich zur Erhaltung anbietenden Beständen der Vergangenheit und Gegenwart zu treffen. Die Begrenztheit der vorhandenen Mittel wirkt auf die zu vollziehenden Bewertungs- und Entscheidungsprozesse unmittelbar ein, was nicht nur unter praktischen Perspektiven von Belang ist (etwa bei der Anpassung der Sammlungstätigkeit an die Möglichkeiten der Depots und Archivräume), sondern auch im Hinblick auf eine ethisch reflektierte Wahrnehmung des Sammlungsauftrags Bedeutung entfaltet.

Institutionen wie Museen und Archive haben in den vergangenen Jahren daher damit begonnen, den Prozess der Bewertung von potentiellen Sammlungsobjekten als gesellschaftlichen Auftrag zu reflektieren und in der Folge als strukturierten Vorgang intern zu organisieren. Hierzu gehören schriftlich festgelegte Sammlungsleitbilder, die als Entscheidungsgrundlagen beim Akquisitionsprozess dienen und die Sammlungspolitik gegenüber der Gesellschaft transparent machen. In den «Ethischen Richtlinien für Museen» von ICOM wird ausdrücklich festgehalten, dass der Museumsträger «für jedes Museum die Sammlungspolitik schriftlich festlegen und veröffentlichen» soll, wobei ein solches Dokument auch darüber Klarheit schaffen soll, welche Materialien «nicht katalogi-

⁴⁵ Alois Riegl: «Wesen und Entstehung des modernen Denkmalkultus», in: ders., *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, hrsg. von Ernst Bacher (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege 15, hrsg. vom Bundesdenkmalamt Wien), Wien/Köln/Weimar 1995, S. 55–97. Riegl publizierte die Schrift 1903 ohne Angabe des Autors als Kapitel von «Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich» sowie im selben Jahr als Teilausgabe mit dem Titel «Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung» unter seinem Namen.

⁴⁶ Ebd., S. 55.

⁴⁷ Ebd., S. 56.

⁴⁸ Ebd.

siert, aufbewahrt oder ausgestellt» werden.⁴⁹ Der Verband der Museen der Schweiz (VMS) hat in der Reihe «Normen und Standards» 2011 eine Empfehlung zum Gegenstand des Sammlungskonzepts publiziert, die als praktische Anleitung zur Entwicklung eines solchen Konzept dient und in der festgehalten ist, dass das Ziel einer schriftlich festgelegten Sammlungspolitik darin besteht, die Vermehrung der Sammlung «gezielt, kontrolliert und aktiv anzugehen».⁵⁰

Da bei knapper werdenden Raumressourcen auch die Frage der möglichen Abgabe von Sammlungsgut in den Fokus rückt, gehört zur reflektierten Wahrnehmung des Bewahrungsauftrags auch die Herausbildung einer transparenten Deakzessionspolitik, die Prozesse der Aussonderung von Sammlungsobjekten regelt und sie intern und extern nachvollziehbar werden lässt. Auch hier betonen die «Ethischen Richtlinien» von ICOM die Bedeutung nachprüfbarer Rahmenbedingungen, welche die Institutionen sich in einem Prozess der Selbstregulierung auferlegen sollen: «Jedes Museum soll über Richtlinien verfügen, in denen die erlaubten Vorgehensweisen für die dauerhafte Entfernung von Objekten aus seinen Sammlungen durch Schenkung, Übereignung, Tausch, Verkauf, Rückführung oder Vernichtung definiert sind.»⁵¹ Weitere Hinweise zur Regelung der Deakzessionsprozesse bieten die betreffenden Positionspapiere von ICOM Deutschland⁵² und des Deutschen Museumsbundes⁵³, das «Disposal toolkit»⁵⁴ und das «Disposal digest»⁵⁵ der Britishen Museum Association, die

⁴⁹ *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM*, hrsg. von ICOM Internationaler Museumsrat: ICOM Schweiz, ICOM Deutschland, ICOM Österreich, Zürich, 2009, § 2.1, S. 12.

⁵⁰ *Sammlungskonzept. Grundsatzfragen*, hrsg. vom Verband der Museen der Schweiz (VMS), Zürich 2011, ohne Paginierung.

⁵¹ ICOM (2009), § 2.15, S. 15.

⁵² *Positionspapier zur Problematik der Abgabe von Sammlungsgut, verabschiedet vom Vorstand des deutschen ICOM-Nationalkomitees am 20. September 2004*, hrsg. von ICOM Deutschland, Berlin, 2004: <http://www.icom-deutschland.de/client/media/36/positionspapier_komplett.pdf>, [Stand 10.12.2013].

⁵³ *Nachhaltiges Sammeln. Ein Positionspapier zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut*, hrsg. vom Deutschen Museumsbund, Berlin, 2010: <http://www.museumsbund.de/fileadmin/geschaefts/dokumente/Leitfaeden_und_anderes/Nachhaltiges_Sammeln.pdf>, [Stand: 9.12.2013].

⁵⁴ *Disposal toolkit. Guidelines for museums*, hrsg. von der Museum Association, London, 2008: <<http://www.museumassociation.org/download?id=15852>>, [Stand: 9.12.2013].

⁵⁵ *Disposal digest. An introduction for museums*, hrsg. von der Museum Association, London, 2008: <<http://www.museumassociation.org/download?id=15854>>, [Stand: 9.12.2013].

«Netherlands guidelines for deaccessioning of museums objects»⁵⁶ sowie öffentlich publizierte Richtlinien einzelner Museen wie zum Beispiel die «Deaccession Policy»⁵⁷ des Indianapolis Museum of Art. Zusammen mit den Sammlungsleitbildern kommunizieren solche Deakzessionskonzepte der Öffentlichkeit, was diese von den jeweiligen Institutionen erwarten kann, sprich: welche Nachlässe oder Sammlungsbestände in welchen Institutionen allenfalls Aufnahme finden können und unter welchen Bedingungen ihre Aufbewahrung und Präsentation erfolgen kann.

5 Möglichkeiten für den Umgang mit Künstlernachlässen

Die Befragung von Kunstschaffenden sowie von Museums- und Archivvertretern hat gezeigt, dass die Vorstellungen der Kunstschaffenden und ihrer Nachkommen oftmals von den Positionen der Aufbewahrungsinstitutionen divergieren.⁵⁸ Während sich Kunstschaffende nicht selten einen Ort wünschen, an welchem ihr Werk und ihre Produktions- und Distributionsmaterialien zusammen bleiben, sehen sich Museen und Archive in Anbetracht begrenzter räumlicher und personeller Ressourcen häufig nicht in der Lage, diese Bestände als Gesamtes anzunehmen. Darüber hinaus entsprechen die angebotenen Nachlässe in vielen Fällen nicht den Sammlungsschwerpunkten der Institutionen.⁵⁹ Allerdings scheint ein Grossteil der Künstler sich darüber im Klaren zu sein, dass ihr Nachlass kaum als Einheit erhalten bleiben wird, zumal sie durch den Verkauf ihrer Werke bereits eine Distribution ihres Gesamtwerkes vornehmen. An einem Podiumsgespräch in der Kunsthalle Winterthur (2011) war den Voten der Kunstschaffenden deutlich zu entnehmen, dass sie sich zwar wünschen, dass

⁵⁶ *Netherlands guidelines for deaccessioning of museums objects*, hrsg. von Frank Bergevoet [et al.], Amersfoort: Instituut Collectie Nederland, 2. Aufl., 2006: <<http://www.icn.nl/nl/bibliotheek/publicaties/rapport-netherlands-guidelines-deaccessioning>>, [Stand: 9.12.2013].

⁵⁷ *IMA – Deaccession Policy*, hrsg. vom Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, 2008: <http://www.imamuseum.org/sites/default/files/Final_IMA_Deaccession_policy.pdf>, [Stand: 9.12.2013].

⁵⁸ Vgl. dazu Favre (2012), S. 22–33.

⁵⁹ Vgl. dazu die Auswertung der Fragebogen in Favre (2012), S. 22–33.

ihr Werk sie ‹überleben› würde, es ihnen aber durchaus bewusst sei, wie hoch die Wahrscheinlichkeit ist, dass nach ihrem Ableben sich kaum mehr jemand für ihr Werk interessiert.⁶⁰ Besonders schwer ist es in der Regel für die Angehörigen, diese Wirklichkeit zu akzeptieren und eine objektivierte Bewertung vorzunehmen. Auf der Suche nach Hilfestellungen wenden sie sich oftmals an Museen oder andere Kunstinstitutionen wie das Schweizerische Kunstarchiv von SIK-ISEA.

In der Folge sollen einige im Kontext der Nachlassfrage wichtige Spezifika der potentiellen Aufbewahrungsinstitutionen dargelegt werden, insbesondere insofern diese Eigenschaften die Integration von Künstlernachlässen in die Sammlungsbestände erschweren können.

5.1 Museen

Gemäss Definition des Internationalen Museumsrat (ICOM) gelten Museen als «gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung[en] im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschaff[en], bewahr[en], erforsch[en], bekannt mach[en] und ausstell[en]». ⁶¹ Als nichtkommerzielle Institutionen, welche dem Bewahren, Erforschen und Vermitteln gedächtnisrelevanter Objekte dienen, scheinen Kunstmuseen für Künstlernachlässe vorderhand die ideale Anlaufstelle zu sein. ⁶² Tatsächlich bilden sie in der Reihe der Institutionen, die das materielle Kulturerbe der Gesellschaft bewahren, die wohl wichtigste Instanz. Dennoch kommt es aus mehrerer Gründen kaum je zur Aufnahme integraler Nachlässe: Da Künstlernachlässe neben den Kunstwerken oftmals be-

⁶⁰ Podiumsdiskussion *Künstlernachlässe*, Café des Arts, Kunsthalle Winterthur, 21.9.2011. Die hier angeführten Äusserungen beziehen sich auf Notizen der Autorin, die an der Veranstaltung teilgenommen hat. Dieser Eindruck wird auch von Alex Meszmer bestätigt: «Tief im Inneren weiss aber auch jede KünstlerIn um die persönliche Bedeutung in der Welt – er/sie kann sich und sein Werk in Konkurrenz anderer einschätzen». Ders.: «Entropie im Atelier oder nach mir die Sintflut», in: Visarte (2007/2008), S. 17.

⁶¹ <<http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php>> [Stand: 2.12.2013]

⁶² Vgl. Favre (2012), S. 29–30; vgl. auch Messmer (2007/2008), S. 8–9.

trächtliche Anteile an Dokumenten (Aufzeichnungen, Briefe, Skizzen- und Tagebücher) sowie Werkmaterialien und anderes enthalten, sind Museen für die Erschliessung der Gesamtbestände in der Regel weder ausgerüstet noch qualifiziert. Zudem richtet sich die Akquisitionstätigkeit gemäss dem gesellschaftlichen Auftrag der Museen auf die Erwerbung ausgewählter, für die zu dokumentierende Gemeinschaft signifikanter Objekte, so dass – nicht zuletzt im Hinblick auf die Begrenztheit der Raum- und Personalressourcen – in den meisten Fällen eine Auswahl aus den angebotenen Nachlassbeständen getätigt werden muss. Thomas Kosche definierte den musealen Sammlungsauftrag anlässlich einer Tagung des Museumsverbands Baden-Württemberg zum Thema der Überlieferungskultur wie folgt: «Sammeln heisst immer auch suchen, nach dem signifikanten Artefakt, nach dem repräsentativsten, aussagekräftigsten Objekt.»⁶³ Museales Sammeln vollzieht sich über normative Auswahlprozesse, denen naturgemäss auch der Verzicht auf potentiell musealisierbare Objekte inhärent ist. In der Konsequenz ist die Übernahme integraler Künstlernachlässe für Museen üblicherweise keine Option. Partielle Ausnahmen machen hier einzig Museen, die einen besonderen Schwerpunkt im Bereich der Forschung und wissenschaftlichen Bearbeitung ihrer Gegenstände haben; doch auch hier findet meist eine dezidierte Gewichtung statt, so dass die Akquisition eines gesamten Nachlasses sich in der Regel auf ein bis zwei solche Konvolute beschränkt.

5.2 Archive (und Spezialsammlungen von Bibliotheken)

Archive wurden ursprünglich für die Aufbewahrung von Behörden- und Verwaltungsschriftgut eingerichtet, um das Handeln des Staates, über welches öffentlich Rechenschaft abgelegt werden musste, zu dokumentieren und der Über-

⁶³ Thomas Kosche: «Schrott oder Kulturschatz? Sammeln und bewahren im Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim», in: *Überlieferungskultur. Wie viel Vergangenheit braucht die Gegenwart? Wie viel Gegenwart braucht die Zukunft?*, hrsg. von Harald Siebenmorgen, Karlsruhe: 2010, S. 54.

prüfbarkeit zugänglich zu machen.⁶⁴ Daher sind Archive primär auf die Erhaltung von Papier ausgerichtet und wenig geeignet, Künstlernachlässe mit disparaten Materialien aufzunehmen. Mit der wachsenden Zahl von Spezialarchiven kann das Archiv jedoch nicht länger als eine ausschliesslich mit der Dokumentation staatlichen Handelns verknüpfte Institution betrachtet werden. Die Sammlungen innerhalb der Archivlandschaft diversifizieren sich und dokumentieren nicht nur öffentliches, sondern auch privates Handeln. Um die Integrität des Archivguts zu sichern, wurde von den Archivarinnen und Archivaren 1996 am Internationalen Archivkongress in Peking ein *Ethik-Kodex*⁶⁵ verabschiedet. Er soll dazu anhalten, «zuverlässige Nachweise vergangenen Handelns» zu erhalten und zu gewähren, dass diese nicht «mit Blick auf eine bestimmte Sichtweise manipuliert werden können».⁶⁶ «Archivgut muss gemäss diesem Verständnis so bewahrt werden, dass es verständlich und interpretierbar sowie auch benutzbar bleibt.»⁶⁷ Mit dieser Anmerkung zum Ethik-Kodex der Archivarinnen und Archivare verweist Andreas Kellerhals, Leiter des Bundesarchivs, auf einen entscheidenden Punkt in der Archivpraxis hin, der auch für die Nachlassfrage von Bedeutung ist: Archive sind nicht nur verpflichtet, Archivalien zuverlässig aufzubewahren, sondern sie sind auch dazu angehalten, diese so zu erschliessen, dass sie für die Forschenden auch tatsächlich zugänglich sind. Da dieser Anspruch nur mit erheblichem Aufwand erfüllt werden kann, heisst dies in der Folge, dass «viele [...] – für immer – der Vernichtung zugeführt werden» muss.⁶⁸ Dabei haben sich die Bewertungsentscheide an den Grundsätzen der Verhältnismässigkeit und Wirtschaftlichkeit sowie an den Zielen der bewahrenden Institution zu orientieren.⁶⁹

⁶⁴ Vgl. Andreas Kellerhals: «Ethik-Kodex der Archivarinnen und Ethik-Kodex der Historikerinnen», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera*, 2006, Nr. 1, S. 101–104, hier S. 103.

⁶⁵ *Kodex ethischer Grundsätze für Archivarinnen und Archivare*, <http://www.vsa-aas.org/de/beruf/kodex-ethischer-grundsätze/> oder <http://www.ica.org/?lid=5555&bid=225> [Stand: 5.12.2013].

⁶⁶ Kellerhals (2006), S.101.

⁶⁷ Ebd., S.101–102.

⁶⁸ Gilbert Coutaz [et al.]: «Archivierung heute», in: ders.: *Archivpraxis in der Schweiz. Pratique archivistiques en Suisse*, Baden 2007, S. 27.

⁶⁹ Vgl. dazu Coutaz [et al.] (2007), S. 27; VSA–AAS (1998), Punkt 2.

Auch das Schweizerische Kunstarchiv von SIK-ISEA, welches über 200 schriftliche Nachlässe von Schweizer Kunstschaaffenden bewahrt, muss sich bei der Aufnahme beschränken. Der Sammlungsschwerpunkt liegt auf Briefen, Tagebüchern, Skizzenbüchern, Dokumentarfotografien und Arbeitsdokumenten. Das Schweizerische Kunstarchiv akquiriert vorwiegend schriftliche Nachlässe von Kunstschaaffenden, die in einem nationalen und internationalen Kontext rezipiert werden. Neben den Teilnachlässen verfügt das Kunstarchiv über eine zweite Sammlung: die Dokumentation. Hier finden sich Zeitungsartikel, Einladungskarten, Presstexte sowie biografische Schriftstücke von Kunstschaaffenden und Institutionen mit Bezug zur Schweiz. Bei angebotenen Dokumenten prüft das Schweizerische Kunstarchiv, ob sie den Sammlungsschwerpunkten entsprechen. Trifft dies zu, wird nach der Sichtung der Dokumente eine Auswahl getroffen und für das Archiv erschlossen. Dabei hält sich das Kunstarchiv an internationale Erschliessungsrichtlinien (ISAD-G) und an das Provenienzprinzip, wie es im Ethik-Kodex für Archivarinnen und Archivare festgehalten ist. Sollten die angebotenen Unterlagen nicht den Sammlungskriterien entsprechen, ist das Kunstarchiv bemüht, andere Ansprechpartner zu empfehlen.

Neben den Archiven bewahren auch die Spezialsammlungen der Kantonsbibliotheken sowie kleinere Gemeindecarchive schriftliche (Teil-)Nachlässe auf. So befinden sich in der Zentralbibliothek Zürich Teilnachlässe von Rudolf Koller (1828–1905) oder Oskar Dalvit (1911–1975). Für die Spezialsammlungen der Bibliotheken gilt allerdings wie für die Archive, dass sie in der Regel nicht in der Lage sind, Künstlernachlässe in ihrer Gesamtheit aufzunehmen und zu erschliessen. Für die Nachlassfrage bedeutet dies, dass Archive und Bibliotheken zwar mögliche Ansprechpartner für den handschriftlichen Teil eines Künstlernachlasses sein können, jedoch – in Analogie zu den Museumssammlungen – von Fall von zu Fall entscheiden müssen, in welchem Umfang eine Übernahme stattfinden kann.

5.3 Sammlungen der öffentlichen Verwaltungen

Zur Bewahrung des Kunsterbes tragen neben Museen und Archiven auch die Sammlungen der öffentlichen Verwaltungen bei. Ihre Bestände haben in vielen Fällen einen beträchtlichen Umfang erreicht, der oftmals die Grösse der Sammlungen mittlerer Museen übersteigt. Hier hinzuzurechnen sind die Bestände der Kunst am Bau, die von der öffentlichen Hand in Auftrag gegeben wird und ebenfalls zur Bewahrung des Kunstschaffens beiträgt. Das entsprechend gewachsene Selbstbewusstsein der Kunstverantwortlichen in den städtischen und kantonalen Verwaltungen und bei den Baudepartementen zeigt sich nota bene in der 2012 erfolgten Gründung des Vereins der Kurator/innen von institutionellen Kunstsammlungen (KIK/CCI), der neben den Sammlungsverantwortlichen der öffentlichen Verwaltungen und privater Unternehmen auch Vertreter der Kunst-am-Bau-Fachstellen versammelt.

Die Ankaufskommissionen der öffentlichen Verwaltungen, welche diese Sammlungen aufbauen, haben zur Aufgabe, das regionale Kunstschaffen zu fördern und zu unterstützen. Insofern repräsentieren die Bestände der städtischen und kantonalen Kunstsammlungen in besonders ausgeprägter Form das lokale Kunstschaffen der vergangenen Jahrzehnte. In der Vergangenheit haben grosse öffentliche Kunstsammlungen wie die Kunstsammlung der Stadt Zürich immer wieder einzelne Nachlässe oder Teilnachlässe in ihre Bestände aufgenommen. Grössere Konvolute wurden in den letzten Jahren aufgrund knapper personeller und finanzieller Ressourcen allerdings nur noch selten aufgenommen.

Da von zahlreichen Künstlern bereits Werkserien in den Sammlungsbeständen vorhanden sind, könnte die gezielte Übernahme von Nachlässen bzw. von Teilen durchaus sinnvoll sein. Dies sowohl im Hinblick auf den Auftrag der öffentlichen Kunstsammlungen als auch in Bezug auf die inhaltliche Erweiterung der jeweiligen Sammlung durch Ergänzung von wichtigen Werkreihen. Auch hier müssten Fragen der künstlerischen Qualität und der kuratorischen Stimmigkeit ausschlaggebend sein und die Entscheidungsfindung müsste in geregelten

Prozessen organisiert werden. Ausserdem müssten die entsprechenden Ressourcen zur Bewahrung und Erschliessung der Nachlässe zur Verfügung gestellt werden. Obschon es selten zu Übernahme von integralen Werknächlässen kommen dürfte (Arbeits- und Dokumentationsmaterialien gehören ohnehin nicht zu den Sammlungsgebieten der öffentlichen Kunstsammlungen), könnte die Integration von Teilbeständen in die öffentlichen Kunstsammlungen der Bewahrung des Kulturguts und der Entwicklung der jeweiligen Sammlungen gleichermassen förderlich sein.

5.4 Vereine und Beratungsstellen

Verschiedene Vereine und Interessengemeinschaften haben sich auf die Bewahrung von Künstlernachlässen spezialisiert. Eine der ersten Anlaufstellen wurde 1998 unter dem Namen *Gesellschaft zur Nachlassverwaltung Schweizerischer Bildender Künstlerinnen* (GNSBK) gegründet und trägt heute die Bezeichnung ArchivArte. Sie hat sich der Bewahrung, Inventarisierung und Dokumentation des künstlerischen Schaffens von Frauen verpflichtet. Die Gesellschaft möchte damit einen Beitrag zur Erhaltung «der weiblichen Seite dieser [der schweizerischen und regionalen] Kunst und Kultur» leisten. Die Aufnahme von Nachlässen erfolgt «nach Kriterien der Qualität» und wird von einer Kommission bestehend aus Künstlerinnen, Kunstfachleuten und Kunsthistorikerinnen beurteilt.⁷⁰ Auf «kunsthistorisch bedeutende Werkgruppen bildender Künstlerinnen und Künstler» ausgerichtet ist die 2013 eingerichtete *Art-Nachlassstiftung* in Bern.⁷¹ Sie will mittels Kooperationen mit geeigneten Galerien und der Hochschule der Künste Bern (HKB) Künstlernachlässe ausstellen, ihnen auf dem Kunstmarkt Präsenz verschaffen sowie für sachgerechte Lagerung und Inventarisierung besorgt sein. Im selben Jahr wurde in Zürich der *Verein Art Dock* gegründet, der sich zum Ziel gesetzt hat, in noch zu schaffenden Räumlichkeiten Nachlässe von Zürcher Künstlern zu konservieren und zu do-

⁷⁰ Vgl. <<http://www.archivarte-schweiz.ch/index.html>> [Stand: 5.12.2013].

⁷¹ Vgl. <http://www.art-nachlassstiftung.ch/Dossier_ART-Nachlassstiftung.pdf>[Stand:5.12.2013]

kumentieren sowie zusammen mit Werken lebender Künstler in wechselnden Präsentationen auszustellen. Darüber hinaus sollen ausgewählte Werke dem Publikum zum Kauf angeboten werden.⁷² In eine ähnliche Richtung geht die *Galleria il Tesoro*, die 2000 vom ehemaligen Auktionator Ueli Eberhard gegründet wurde. Ursprünglich für seine eigene Sammlung konzipiert, erweiterte er die Galleria zu einer auf Künstlernachlässe spezialisierten Galerie. Gemäss der Website ist ihr primäres Ziel die «langfristige Wiedereinführung ehemals namhafter Künstler in den Markt bzw. die Wahrung oder Steigerung des Marktwertes».⁷³ Die Firma *ARTcurators* von Franz-Josef Sladeczek bietet Dienstleistungen an, die von der «Erschliessung und Bewertung des Kunstbestandes über dessen bestmögliche Vermarktung bis hin zur Errichtung und Führung einer Kunststiftung» gehen.⁷⁴ Keine spezialisierten Dienstleistungen zum Umgang mit Künstlernachlässen bietet der Berufsverband für Künstlerinnen und Künstler VISARTE an. VISARTE stellt jedoch ein Merkblatt mit Hinweisen zur Verfügung, wie ein Künstlernachlass für die Weitergabe vorbereitet werden soll.⁷⁵

5.5 Gründung einer eigenen Stiftung

Im Hinblick auf das Ziel einer dauerhaften Aufbewahrung und Sichtbarkeit des Nachlasses entscheiden sich manche Kunstschafter oder ihre Nachfahren für die Gründung einer eigenen Stiftung. Da mit diesem Schritt jedoch die gesamten Bestände in das Eigentum der Stiftung übergehen und in der Folge nur mit grossem Aufwand wieder herausgelöst werden könnten, ist die Gründung einer Stiftung, wie Franz-Josef Sladeczek an konkreten Beispielen der Schweizer Stiftungslandschaft vor Augen führt, nicht immer der beste Weg.⁷⁶ Ohne ausreichende Kapitalsicherung auf Jahrzehnte hinaus ist eine Stiftung nicht

⁷² Vgl. *Art Dock in das Zeughaus 3*, Informationsbroschüre, hrsg. vom Vorstand des Vereins Art Dock Zürich, 2014.

⁷³ <http://www.galleriailtesoro.ch/galleria_il_tesoro_d/?page_id=5> [Stand: 5.12.2013]

⁷⁴ <<http://www.artcurators.ch/formen-der-weitergabe/>> [Stand: 5.12.2013]

⁷⁵ Merkblatt «Was will ich mit meinem Werk?», hrsg. von Sonja Kuhn (Visarte) und Tanja Scartazzini (SGBK), 2008.

⁷⁶ Vgl. Sladeczek/Müller (2009), S. 256 ff und S. 441 ff.

überlebensfähig. Genauso wichtig wie die Finanzierung ist eine konstante Vermittlungsarbeit, die das Interesse am Künstler aufrechterhält. Wird in Kombination mit einer Künstlerstiftung gar die Errichtung eines Museum in Erwägung gezogen, bedarf es weitaus umfangreicherer finanzieller Ressourcen. Oftmals stellt sich zudem das Frage, ob die hier eingesetzten Ressourcen tatsächlich mit der kunsthistorischen Bedeutung des Œuvre korrespondieren: «Die Verpflichtung, dem letzten Willen des Verstorbenen nachzukommen und das Werk des geliebten Ehemanns, Vaters oder Freundes durch eine Stiftung zu schützen, steht oftmals nicht in Einklang mit der ‹Schutzwürdigkeit› des Œuvre.»⁷⁷ Künstler, die zu Lebzeiten keine überregionale Wirksamkeit entfaltet haben, werden nach ihrem Tod nur selten grössere Aufmerksamkeit erhalten.⁷⁸ Somit muss bei der Gründung einer Stiftung nicht nur die langfristige Finanzierbarkeit überprüft werden, sondern es sollte auch realistisch abgewogen werden, wie gross und andauernd das Interesse am Künstler und an seinem Werk zukünftig voraussichtlich sein wird.

5.6 Blick über die Grenzen: Lösungen im Ausland?

In Deutschland gibt es mehrere unterschiedlich organisierte Institutionen, die sich spezifisch der Bewahrung von Künstlernachlässen angenommen haben. So wurde 2003 in Hamburg der Verein *Forum für Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern* gegründet.⁷⁹ Der Verein verfolgt das Ziel, eine umfassende Aufarbeitung von (ausgewählten) Künstlernachlässen zu gewährleisten. Darüber hinaus will der Verein aktive Vermittlungsarbeit leisten und die Nachlässe der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Wie die Vorstandsvorsitzende Gora Jain angibt, sei die Nachfrage gross. Zwischen 2003 und 2008 erhielt das Forum 60 bis 70 Anfragen.⁸⁰ Dementsprechend nimmt auch das Hamburger Forum nur

⁷⁷ Ebd. S. 272.

⁷⁸ Ebd. S. 273.

⁷⁹ Vgl. Website: <www.kuenstlernachlaesse.de> [Stand: 9.12.2013].

⁸⁰ Vgl. Diana Zinkler: «Alles nur geschenkt», in: *Hamburger Abendblatt*, 19.7.2008.

«qualitativ sehr hochwertige Nachlässe» an.⁸¹ Finanziert wird der Verein durch Mitgliederbeiträge und Zuwendungen von Sponsoren.⁸² Zurzeit wird auch in Saarlouis ein Zentrum für Künstlernachlässe geplant, das mit einer 800 bis 1000 Quadratmeter grossen Werkhalle dem *Institut für aktuelle Kunst* angegliedert werden soll. Studierende der Fachhochschule Kaiserslautern erarbeiten ein Konzept für die Nutzung der Halle. Die Finanzierung ist bisher noch nicht abschliessend geregelt. Die Initianten sind jedoch bestrebt, neben Sponsoren auch die öffentliche Hand ins Boot zu holen.⁸³

Das *Archiv für Künstlernachlässe der Stiftung Kunstfonds*⁸⁴ in Pulheim bei Köln wurde als Nachlassarchiv 2010 im ehemaligen Gutshof der Abtei Brauweiler eingerichtet, welcher dem Verein zu vorteilhaften Bedingungen vom Landschaftsverband Rheinland zur Verfügung gestellt wird.⁸⁵ Die Finanzierung des Kunstfonds verläuft über staatliche Subventionen und Beiträge der Verwertungsgesellschaft *VG Bildkunst Bonn*. Das Aussergewöhnliche an diesem Projekt ist die grosse finanzielle Beteiligung durch den Staat und die Kombination des Archivs mit einer ihm angeschlossenen Restaurierungsstätte, die eine sachgerechte Lagerung der Werke und der schriftlichen Nachlässe ermöglicht. Allerdings ist fraglich, ob nicht selbst so grosszügig angelegte Nachlasszentren wie jenes des *Instituts für aktuelle Kunst in Saarlouis* oder die *Stiftung Kunstfonds in Pulheim* langfristig an dieselben Grenzen stossen werden wie Sammlungen der öffentlichen Museen, wenn sie regelmässig grössere Werkgruppen annehmen sollen. Etwas anders ausgerichtet ist das *Deutsche Kunstarchiv* des Germanischen Nationalmuseums. Gemäss eigenen Aussagen ist es das «grösste Archiv zu schriftlichen Vor- und Nachlässen im Bereich der bildenden Kunst im deutschsprachigen Raum». Das deutsche Kunstarchiv archiviert somit ausschliesslich die schriftlichen Bestandteile der Künstlernachlässe und kom-

⁸¹ Gora Jain zitiert nach ebd.

⁸² Vgl. Zinkel (2008).

⁸³ Vgl. Sascha Schmidt. «Lebendige Kunstgeschichte in Saarlouis: 20 Jahre Institut für aktuelle Kunst» in: <http://www.saarlouis.de/home/aktuelles/info/artikel/lebendige-kunstgeschichte-in-saarlouis-20-jahre-institut-fuer-aktuelle-kunst/> [Stand: 5.12.2013]

⁸⁴ Vgl. dazu: Stiftung Kunstfonds Archiv für Künstlernachlässe <www.archivfuerkuenstlernachlaesse.de> [Stand: 20.4.2012].

⁸⁵ Vgl. Sladeczek/Müller (2009), S. 275 ff.

muniziert öffentlich, nach welchen Sammlungskriterien es die Nachlässe akquiriert.⁸⁶

Zum Schluss sei auf ein Projekt im Bundesland Brandenburg hingewiesen, das einen neuen Ansatz wagt: Es handelt sich dabei um den kürzlich gegründeten Verein *Private Künstlernachlässe im Lande Brandenburg*, der einen «mobilen Nachlass-Service» anbietet. Mit dieser Dienstleistung soll eine dezentrale Lagerung der Künstlernachlässe gefördert und die Depots der Sammlungen und Archive entlastet werden. Die Nachlassverwalter werden durch das Angebot einer kostenlosen Datenbank sowie durch Beratungsleistungen unterstützt. In Zusammenarbeit mit Fachspezialisten sollen die Nachlassverwalter einen «Kernbestand» der Nachlassbestände definieren, der zu einem späteren Zeitpunkt in ein «Kernbestandsarchiv» transferiert werden könnte. Auch hier suchen die Initianten die Kooperation mit der öffentlichen Hand. Sie erachten eine öffentlich geförderte Koordinierungsstelle für private Künstlernachlässe im Land Brandenburg als denkbaren Weg für die Zukunft.⁸⁷

6 Mögliche Wege für die Zukunft

In einem Punkt scheint Konsens zu bestehen: Künstlernachlässen muss Sorge getragen werden, da sie für die Kunstgeschichtsforschung sowie für die Kultur- und Sozialgeschichte dank ihrer vielgestaltigen Beschaffenheit eine wertvolle Quelle darstellen. Gleichzeitig steht fest, dass nicht alles, was an künstlerischer Produktion anfällt, für künftige Generationen aufbewahrt werden kann. Leerstellen sind nicht per se etwas Schlechtes – wie auch nicht alles, was erhalten ist, unbedingt bedeutungsvoll sein muss. Ferner sollte in Betracht gezogen werden, dass bei wachsendem Umfang eines Nachlasses die Wahrscheinlichkeit steigt,

⁸⁶ Vgl. <http://www.gnm.de/index.php?id=262> [Stand: 9.12.2013]

⁸⁷ Vgl. «Alle Künstlernachlässe in einer Datenbank», in: *Potsdamer Neuste Nachrichten*, 31.5.2013. <http://www.pnn.de/potsdam-kultur/756331/> [Stand: 5.12.2013].

den Überblick zu verlieren und relevante Informationen nicht mehr aufzufinden. Anna McNally legt in ihrem Artikel «All that stuff! Organising records of Creative Processes» Wert darauf, dass bei der Ressourcenplanung auch der Erschließung Rechnung getragen wird, weil nur die Recherchierbarkeit der Bestände einen Nutzen für die Forschung generiert. Solange die Materialien nur als unsortierter Haufen greifbar bleiben, ist der Wert ihrer Erhaltung in Frage gestellt.⁸⁸ Damit rekurriert McNally auf den Ethik-Kodex für Archivarinnen und Archivare, in welchem die Bewertung der Erhaltungswürdigkeit an die Kriterien der voraussichtlichen Benutzbarkeit und Wirtschaftlichkeit gekoppelt ist.⁸⁹

Auch in einem weiteren Punkt scheinen sich die meisten Akteure auf dem Feld der Nachlassverwaltung einig zu sein: Es besteht ein Bedürfnis nach Hilfestellungen im Umgang mit Künstlernachlässen. Vielseitiges Engagement in der Nachlassfrage ist in der Schweiz bereits vorhanden, so dass darauf aufgebaut werden kann. Schliesslich stimmen die Mehrheit der Kuratoren wie auch VISARTE als Berufsverband der Kunstschaffenden darin überein, dass man sich vom Wunsch nach Erhaltung des integralen Künstlernachlasses an einem einzigen Aufbewahrungsort lösen sollte.⁹⁰ Kleinere Werkgruppen können besser untergebracht werden als grosse Konvolute und erfahren durch die unterschiedlichen Perspektiven auf das Werk eine breitere und vielfältigere Rezeption.⁹¹ Die Präsenz eines Œuvre in mehreren Sammlungen verhindert zudem, dass eine Institution die Beschäftigung mit dem Gegenstand nach einer Ausstellung als «erledigt» betrachtet.

⁸⁸ Vgl. Anne McNally: «All that stuff! Organising records of Creative Processes», in: *All this Stuff – Archiving the Artist*, hrsg. von Judy Vaknin [et al.], Faringdon (Oxfordshire) 2013, S. 100.

⁸⁹ Vgl. Ethik-Kodex (1998), Punkt 2 und 4.

⁹⁰ Vgl. Merkblatt «Was will ich mit meinem Werk?», hrsg. von Sonja Kuhn (Visarte) und Tanja Scartazzini (SGBK), 2008.

⁹¹ Vgl. Interview mit Uwe Degreif in: Sladeczek/Sykora (2013), S. 157.

7 Empfehlungen

Auf der Grundlage der in dieser Studie dargelegten Aspekte möchten die Autoren den zuständigen Gremien und Institutionen folgende Empfehlungen unterbreiten:

- 1) Kulturelles Gedächtnis basiert als gemeinschaftliche Erinnerungsleistung auf normativen Auswahlprozessen, die sowohl Bewahrung als auch Verzicht auf Erhalt implizieren. Politik und Betroffene haben sich der Tatsache zu stellen, dass auch im Bereich der Kunst nicht alles erinnert werden kann.
- 2) Kunstwerke und Dokumente sind wie alle Kulturobjekte potentiell Umwertungsprozessen unterworfen, das heisst: Nachlassbestände können in Zukunft eine Aufwertung oder Abwertung erfahren. Positive Umwertungsprozesse sind allerdings selten – die Hoffnung darauf soll die aktuellen Bewertungsentscheide nicht massgeblich beeinflussen.
- 3) Die Bewahrung des künstlerischen Erbes kann nur durch gemeinsam erbrachte Leistungen von Museen, Archiven und Sammlungen der öffentlichen Verwaltungen sowie privaten Initiativen sichergestellt werden. Die Koordination ihrer Tätigkeiten ist zu fördern.
- 4) Die an der Bewahrung des künstlerischen Erbes beteiligten Institutionen sollen ihre Sammlungsstrategie und ihre Deakzessionspolitik schriftlich festhalten, damit die Öffentlichkeit davon Kenntnis nehmen kann, was sie in Bezug auf den Erhalt von Künstlernachlässen von den jeweiligen Akteuren erwarten darf.
- 5) Die öffentliche Hand trägt durch die Finanzierung bzw. finanzielle Unterstützung von Museen und Archiven sowie durch die Pflege der eigenen Sammlungen und der Kunst am Bau massgeblich zur Erhaltung des Kunsterbes bei. Zu privaten Initiativen kann sie allenfalls subsidiär beitragen, sofern dies ihrem gesetzlichen Auftrag entspricht und die erforderlichen Mittel zur Verfügung stehen.

- 6) Mögliche subsidiäre Unterstützungen von privaten Initiativen durch Städte und Kantone sollten auf der Basis einer öffentlich kommunizierten Förderungsstrategie erfolgen. Die Förderungswürdigkeit von Projekten soll durch ein Fachgremium beurteilt werden.
- 7) Beim Erhalt von Künstlernachlässen ist dem Umstand Rechnung zu tragen, dass zu ihrer Gesamtheit sowohl Kunstwerke wie biografische Dokumente und Arbeitsmaterialien gehören.
- 8) Im Hinblick auf eine möglichst grosse Sichtbarkeit der Nachlassbestände soll eine Verteilung der Kunstwerke auf verschiedene Sammlungen angestrebt werden. Damit wird die Chance auf eine diversifizierte und kontinuierliche Rezeption erhöht.
- 9) Dokumente wie Notizen, Briefwechsel und Skizzenbücher etc. sollen im Anschluss an den Selektionsprozess, sofern möglich, als Einheit aufbewahrt werden, um die Entstehungszusammenhänge nachvollziehbar zu erhalten.
- 10) Die an der Bewahrung beteiligten Institutionen und Initiativen fördern im Hinblick auf die Erforschung und Vermittlung der Nachlässe die Vernetzung und den Informationsaustausch und gewähren sich gegenseitig Zugang zu den Beständen.
- 11) Die öffentliche Hand fördert eine zentrale Informationsstelle für Kunstschaffende und ihre Angehörigen, die diese beim Umgang mit Nachlassfragen berät und sie an geeignete Institutionen oder Initiativen verweist.

8 Anhang

8.1 Tagungen und Nachlassvereine/-institutionen (Auswahl)

Tagungen und Ausstellungen in der Schweiz und Deutschland

2013:

«Kulturgut in Gefahr! Zukunftsfähige Konzepte für Künstlernachlässe», Symposium des Forums für Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern in Hamburg, Staatsarchiv Hamburg, 14.09.2013

2012:

«Künstlernachlässe – Wohin mit der Kunst?», Symposium des Deutschen Künstlerbundes in Kooperation mit der Berlinischen Galerie, Berlinischen Galerie, 17.11.2012

2011:

«Von der Macht der Kunst – Strategien der Unsterblichkeit», Symposium der Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil, 4.–5.11. 2011

«Künstlernachlässe» Podiumsdiskussion im Café des Arts, Kunsthalle Winterthur, 21.9.2011

2010:

«Regionale 10 – Entsorgung», Ausstellung im Ausstellungsraum Klingental, Basel, 28.11.2009–3.1.2010

2008:

«Speicher fast voll – Sammeln und Ordnen in der Gegenwartskunst» Ausstellung im Kunstmuseum Solothurn, Solothurn, 6.9.–2.11.2008

2007:

«Endlager Museum? Strategien im Umgang mit Künstlernachlässen», Tagung des Kunstmuseums Thurgau, Warth, 27.10.2007

Neu gegründete Archive und Vereine:

2013:

ART-Nachlassstiftung in Bern

<<http://www.art-nachlassstiftung.ch>> [Stand: 5.12.2013]

Verein *Kunstunion* in Zürich

<http://www.kunstunion.ch/de/ku_impresum.php> [Stand: 5.12.2013]

Verein *ART Dock ZH* in Zürich

<<http://art-dock-zh.ch/art-dock/>> [Stand: 5.12.2013]

Private Künstlernachlässe im Land Brandenburg e. V.

<<http://www.private-kuenstlernachlaesse-brandenburg.de/>> [Stand: 5.12.2013]

2010:

Stiftung Kunstfonds Archiv für Künstlernachlässe in Pulheim bei Köln

Seit 2010 in Planung: *Zentrum für Künstlernachlässe* in Saarlouis

2005:

Stiftung Künstlernachlässe Mannheim

<<http://www.kuenstlernachlaesse-mannheim.de>> [Stand: 5.12.2013]

2003:

Forum für Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern Hamburg
<<http://www.kuenstlernachlaesse.de>> [Stand: 5.12.2013]

1998:

*ArchivArte Schweiz – Gesellschaft zur Nachlassverwaltung Schweizerischer
Bildender Künstlerinnen (bis 2009 Gesellschaft zur Nachlassverwaltung
schweizerischer bildender Künstlerinnen)*
<<http://www.archivarte-schweiz.ch>> [Stand: 5.12.2013]

8.2 Abbildungen



Abb. 1: Atelier John Armleder. Foto: Zsigmond Toth, 2011

Quelle: *Prix Meret Oppenheim 2011*, hrsg vom Bundesamt für Kultur, Bern: 2011, S. 4–5.



Abb. 2: Polaroidfotografien vom Nachlass Hans Krüsi. 2007/2008

Quelle: *Schweizer Kunst – Art Suisse – Art Svizzera – Swiss Art: Künstlernachlässe – Succession d'artistes – artist' archival estates*. Zürich: Visarte, 2007/2008, S. 66.

9 Literaturverzeichnis

Assmann (2007)

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck, 2007.

Assmann (2009)

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H. Beck, 2009.

Assmann. Archive (2009)

Assmann, Aleida: «Archive im Wandel der Mediengeschichte», in: Ebeling, Knut; Günzel, Stephan (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kadmos Kulturverlag, 2009, S. 165–175.

Coutaz, Gilbert [et al.] (2007)

Coutaz, Gilbert [et al.]: «Archivierung heute», in: ders.: *Archivpraxis in der Schweiz. Pratique archivistiques en Suisse*, Baden: hier + jetzt, 2007.

Favre (2012)

Favre-Bulle, Deborah: *Sieben Mulden und ein Pantheon – Chancen und Schwierigkeiten im Umgang mit Künstlernachlässen in der Schweiz*, Lizentiatsarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, 2012

Fayet (2012)

Fayet, Roger: «Untergang und Rettung. Zur wechselhaften Karriere von August Weckessers «Brand im Sabinergebirge»», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 53, 3. März 2012, S. 65.

Fayet (2011)

Fayet, Roger: «Gesinnung oder Verantwortung – Abgabe von Sammlungsgut als ethisches Problem», in: *Museumsethik. Aktuelle Probleme in der Debatte*, Akten der Jahrestagung 2011 von ICOM Schweiz und VMS, 25./26. August 2011, Museum für Kunst und Geschichte Freiburg, hrsg. von Roger Fayet und David Vuillaume, Zürich 2013, S. 60–63.

<http://www.museums.ch/assets/ebooks/ICOM_Jahresakten/index.html#60>
[Stand: 05.12.2013]

Fried (2004)

Fried, Johannes: *Der Schleier der Erinnerung – Grundzüge einer historischen Memorik*, München: C.H. Beck, 2004.

Groys (2004)

Groys, Boris: *Über das Neue – Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt am Main: Fischer, 2004.

Groys (2000)

Groys, Boris: *Unter Verdacht – Eine Phänomenologie der Medien*, München, Wien: Carl Hanser, 2000.

ICOM (2009)

Ethische Richtlinien ICOM (2009)

Ethische Richtlinien für Museen, hrsg. von ICOM Internationaler Museumsrat: ICOM Schweiz, ICOM Deutschland, ICOM Österreich, Zürich: 2009.

Imhof (2008)

Imhof, Dora: «Das Oral-History-Archiv der zeitgenössischen Kunst der Universität Zürich», in: *Fucking Good Art*, Nr. 20, Zürich: Edition Fink, 2008, S. 18–9.

Kellerhals (2006)

Kellerhals, Andreas: «Ethik-Kodex der Archivarinnen und Ethik-Kodex der Historikerinnen», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera*, 2006, Nr. 1, S. 101–104.

Kellerhals (2001)

Kellerhals, Andreas: «Was wäre, wenn...? – Kontrafaktische und hypothetische Überlegungen zu einem Verzicht auf Archivierung», in: *Traverse*, 2001, Nr. 3, S. 124–131.

Kosche (2010)

Kosche, Thomas: «Schrott oder Kulturschatz? Sammeln und bewahren im Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim», in: *Überlieferungskultur. Wie viel Vergangenheit braucht die Gegenwart? Wie viel Gegenwart braucht die Zukunft?*, hrsg. von Harald Siebenmorgen, Karlsruhe: Info, 2010, S. 52–55.

Kuhn/Meszmer (2007/2008)

Kuhn, Sonja; Meszmer, Alex: «Editorial», in: *Visarte (2007/2008)*, S. 7.

Laubach (2006)

Laubach, Thomas: *Warum sollen wir uns erinnern? Annäherung an eine Anamnetische Ethik*, Tübingen: Francke, 2006.

Lübbe (2004)

Lübbe, Hermann: «Der Fortschritt von Gestern. Über Musealisierung als Modernisierung», in: *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, hrsg. von Ulrich Borsdorf, Bielefeld: transcript, 2004, S. 13–38.

Lübbe (1992)

Lübbe, Hermann: *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*, Berlin/Heidelberg: Springer, 1992.

Lübbe (1985)

Lübbe, Hermann: *Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts*, Graz/Wien/Köln: Styria, 1985.

Lübbe (1984)

Lübbe, Hermann: »Der Fortschritt und das Museum« in: *Bewahren und Ausstellen. Die Forderung des kulturellen Erbes in Museen*, Bericht über ein internationales Symposium, veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 13. bis 15. Mai 1982 am Bodensee, hrsg. von Hermann Auer, München/New York/London/Paris: K. G. Saur, 1984, S. 227–246.

McNally (2013)

McNally, Anne: «All that stuff! Organising records of Creative Processes», in: Judy Vaknin [et al.] (Hg.): *All this Stuff – Archiving the Artist*, Faringdon (Oxfordshire) 2013, S. 97–108.

Memopolitik (2008)

Memopolitik. Eine Politik des Bundes zu den Gedächtnissen der Schweiz, hrsg von Bundesamt für Kultur, Bern, 2008. [Stand: 9.12.2013]: <http://www.bak.admin.ch/kulturerbe/04405/index.html?lang=de>.

Menne-Haritz (2000)

Menne-Haritz, Angelika: *Schlüsselbegriffe der Archivterminologie*, Marburg: Archivschule Marburg, 2000.

Meszmer (2007/2008)

Meszmer, Alex: «Entropie im Atelier oder nach mir die Sintflut», in: Visarte (2007/2008), S. 16–17.

Nietzsche (1999)

Nietzsche, Friedrich: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Stuttgart: Reclam, 1999 [Erstausgabe Leipzig 1874].

Riegl (1995)

Riegl, Alois: «Wesen und Entstehung des modernen Denkmalkultus» in: ders.: *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, hrsg. von Ernst Bacher (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege 15, hrsg. vom Bundesdenkmalamt Wien), Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1995, S. 55–97.

Sladeczek/Sykora (2013)

Sladeczek, Franz-Josef; Sykora, Sandra: *After Collecting – Leitfaden für den Kunstinachlass*, Zürich 2013

Sladeczek/Müller (2009)

Sladeczek, Franz-Josef; Müller, Andreas: *Sammeln & Bewahren – Das Handbuch zur Kunststiftung für den Sammler, Künstler und Kunstliebhaber*, Bern:

Benteli Verlag, 2009.

Sladeczek (2008)

Sladeczek, Franz-Josef: «Kunst heisst aufräumen», in: *St. Galler Tagblatt*, 19.1.2008, S. 43.

Visarte (2007/2008)

Schweizer Kunst – Art Suisse – Art Svizzera – Swiss Art. Künstlernachlässe – Succession d’artistes– artist’ archival estates, Zürich: Visarte, Nr. 2, 2007/2008.

Visarte/SGBK (2008)

Merkblatt «Was will ich mit meinem Werk?», hrsg. von Sonja Kuhn (Visarte) und Tanja Scartazzini (SGBK), 2008.

VSA–AAS (1998)

Kodex ethischer Grundsätze für Archivarinnen und Archivare, hrsg. von VSA–AAS Schweiz, Bellinzona: 1998. <http://www.vsa-aas.org/de/beruf/kodex-ethischer-grundsätze/> oder <http://www.ica.org/?lid=5555&bid=225>
[Stand: 5.12.2013]

Weinrich (1997)

Weinrich, Harald: *Lethe – Kunst und Kritik des Vergessens*, München: C.H. Beck, 1997.

Winter (2006)

Winter, Jay: *Remembering War – The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven: Yale University Press, 2006.

Winter (2001)

Winter, Jay: «Die Generation der Erinnerung – Reflexion über den «Memory-Boom» in der zeithistorischen Forschung», in: *Werkstatt Geschichte 30 Memory*, Nr. 30, hrsg. vom Verein für kritische Geschichtsschreibung e.V., Hamburg: 2001, S. 5–16.

Zinkler (2008)

Zinkler, Diana: «Alles nur geschenkt – Künstlernachlass. Was wird aus dem

Oeuvre?», in: *Hamburger Abendblatt*, 19.7.2008, online Version

[Stand: 9.12.2013]:

<http://www.abendblatt.de/vermishtes/journal/thema/article550290/Alles-nur-geschenkt.html>

Lexika

Ästhetische Grundbegriffe (2001)

Ästhetische Grundbegriffe – Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. Karlheinz Barck et al. Bd. 2, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2001.

Gedächtnis und Erinnerung (2001)

Gedächtnis und Erinnerung – ein interdisziplinäres Lexikon, hrsg. von Nicolas Pethes, Jens Ruchatz, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2001.