Das Privatarchiv von Kunstschaffenden

Autor(en): **Schmid, Michael**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **9 (2015)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872115

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Michael Schmid

Das Privatarchiv von Kunstschaffenden

Wenn von Kunstarchiven die Rede ist, so ist diese Rede oft ungenau, und es drängt sich auf, den Begriff «Kunstarchiv» zu differenzieren: Ein Kunstarchiv ist an erster Stelle ein kunstwissenschaftliches Spezialarchiv, das Dokumente zur Kunst sammelt, erschliesst, konserviert und vermittelt. Zu denken ist dabei an die Archives of American Art, das Asia Art Archive, das Documenta-Archiv oder an das Schweizerische Kunstarchiv von SIK-ISEA.[1] Ein Kunstarchiv kann jedoch auch ein künstlerisches Medium sein, ein Kunstwerk, bei dem sich Kunstschaffende archivarischer Methoden der Bewertung, Erschliessung, Erhaltung und Vermittlung bedienen. Das gilt etwa für Werke von Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Annette Messager, Sophie Calle oder Dieter Roth. Und ein Kunstarchiv ist schliesslich auch das Privatarchiv von Künstlerinnen und Künstlern, in dem Produktionsdokumente wie Skizzen, Tagebücher, Fotografien und Filme oder Distributionszeugnisse wie Presseartikel, Einladungskarten, Verkaufslisten, Werkabbildungen und Rechnungen durch die Kunstschaffenden selbst archiviert werden.

Doch auch der Begriff des Archivs bedarf einer semantischen Differenzierung, wird als «Archiv» doch heutzutage leichthin jede Sammlung von Texten, Objekten oder elektronischen Dokumenten bezeichnet, die man vor der endgültigen Vernichtung bewahrt.[2] Begriffsgeschichtlich leitet sich der Terminus Archiv vom griechischen «archeion» (für Rathaus) ab, wo Gesetzestexte und Gebote verwahrt wurden. Insofern war das Archiv im antiken Athen an die Legitimation politischer Macht gekoppelt.[3] In römischer Zeit erfuhr das Archiv, das sogenannte Tabularium auf dem Kapitol, eine Institutionalisierung als Verwaltungsinstrument: Diente es zunächst als Stätte für die offizielle Aufbewahrung der Dokumente der Magistrate, wurde es mit seinen Aktenbeständen später zur Grundlage der kaiserlichen Kanzlei.[4] Die Aufgabe von Archiven bestand dabei in der Sicherung von Informationen, der Archivar selbst war der Wächter über die in Form

schriftlicher Dokumente physisch festgehaltenen Gesetze, Urteile, Erlasse und Urkunden. Zugleich wurde das Archiv zum Medium der Nachvollziehbarkeit und Einsehbarkeit staatlicher Prozesse, womit der Grundstein gelegt war für die heutige zentrale Bedeutung archivarischer Tätigkeit in demokratischen Staaten.[5]

Das in den 1960er Jahren erwachte Interesse am Archiv ist unter anderem dem durch Michel Foucault eingeleiteten Paradigmenwechsel geschuldet, der das unschuldig-naive Verständnis des Archivs als Abbildung von vergangener Wirklichkeit kritisch hinterfragte: Statt die Wirklichkeit in der Sammlung von Dokumenten zu widerspiegeln, schafft das Archiv vielmehr durch Auswahl, Bewertung, Ordnung und Vermittlung eine neue Wirklichkeit, wird also selber zum Agenten der Geschichte, der darüber entscheidet, was künftig gewusst werden kann.[6] Daraus entwickelte sich ein Archivdiskurs, der sich in den philosophischen Studien Jacques Derridas[7] ebenso nachvollziehen lässt wie in den kulturwissenschaftlichen Untersuchungen zum Thema Erinnern und Vergessen, insbesondere in den Arbeiten Aleida Assmanns[8] zum kulturellen Gedächtnis.

Das Archiv als künstlerisches Medium

Auch die kunstwissenschaftliche Forschung hat sich in den 1990er Jahren dem Thema Archiv mit grosser Hingabe zugewandt und analysiert den in der bildenden Kunst seit den 1960er Jahren intensivierten Umgang mit den Themen Sammeln, Speichern, Erinnern und Vergessen in der künstlerischen Praxis. Zu denken ist dabei an die Ausstellung und den zugehörigen umfassenden Katalog «Deep Storage. Arsenale der Erinnerung» (1997), wo neben der theoretischen Erörterung von Begriffen wie Atlas, Archiv, Index, Museum, Speichern oder Verschwinden vor allem auch die Werke von über fünfzig Kunstschaffenden präsentiert wurden, die sich mit dem Archiv als künstlerischem Thema und Medium zugleich beschäftigen.[9] Dass das Thema Archivieren und Sammeln in der Kunst ungebrochene Aktualität behauptet, zeigt sich in der Ausstellung «Interarchiv» von 1999 im Kunstraum der Universität Lüneburg, in der Kunstschaffende und Kuratoren gemeinsam Formen künstlerischer Archivierungspraxis erkundeten, was in der 2002 erschienenen, bedeutend erweiterten Publikation mit dem Titel «Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld» vertiefend nachbereitet wurde.[10] Und auch die beiden Kataloge «Speicher fast voll. Sammeln und Ordnen in der Gegen-

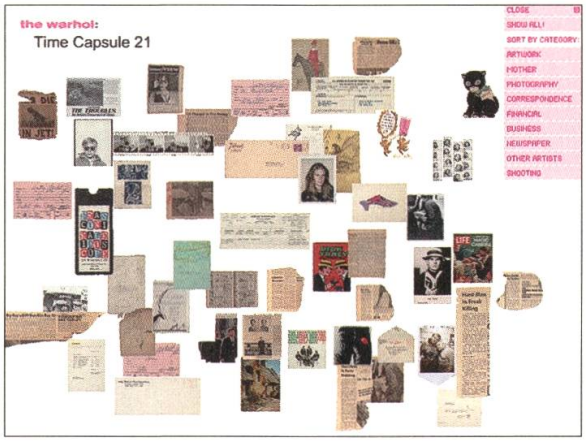
1 Marcel Duchamp, *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires Même*, 1934, Papier und Karton, eine Farbtafel und 93 Faksimiles von Aufzeichnungen, Zeichnungen und Fotografien in einer grünen Kartonschachtel, 33,2 × 28 × 2,5 cm, Museum of Modern Art, New York

wartskunst» (2008) oder «Archive fever. Uses of the document in contemporary art» (2008) rücken das in der Gegenwartskunst wirksame Potenzial künstlerischer Archivreflexion in den Fokus der Aufmerksamkeit.[11] Dass sich überdies archivarische Strategien des Verzeichnens und Konservierens in Medien wie Zettelkästen und Archivschachteln bis zu den Dadaisten, den Konstruktivisten und den Surrealisten zurückverfolgen lassen und seit den 1960er Jahren in der Konzeptkunst weiterentwickelt werden, findet sich in der ebenfalls 2008 publizierten Monografie «The big archive. Art from bureaucracy» als ein das 20. Jahrhundert überspannendes Thema dargestellt.[12]

An den Anfang einiger exemplarischer Beispiele stelle ich Marcel Duchamp (1887–1968) mit der Arbeit *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires Même,* der sogenannten *Grünen Schachtel* aus dem Jahr 1934 (Abb. 1). In Form einer Edition von 300 Standard- und 20 Luxusexemplaren heraus-

2 Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1941, Lederkoffer mit Miniaturrepliken, Fotografien und Farbreproduktionen von Werken des Künstlers. 40,7 × 38,1 × 10,2 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

gegeben, enthält diese Schachtel 94 Reproduktionen von Werken, Zeichnungen, Skizzen und handschriftlichen Notizen Duchamps aus den Jahren 1911 bis 1923. Zwar sind darin einige Abbildungen von Artefakten versammelt, die sich zum Zeitpunkt der Publikation der *Grünen Schachtel* meist in US-amerikanischen Privatsammlungen befanden und dem französischen Publikum so erstmals zugänglich wurden. Hauptsächlich befinden sich in der *Grünen Schachtel* jedoch Skizzen, die auf bereits zu Ende geführte Arbeiten wie *Das Grosse Glas* (1923–1925) verweisen und Teil eines grösseren Werkkomplexes bilden. Da die Skizzen jedoch über das hinausgehen, worauf sie referieren, werden die Ordnungsstrukturen, die das Mikroarchiv in Form einer Schachtel wiedergibt, durch einen Bedeutungsüberschuss konterkariert. Das heisst, die Dokumente in der *Grünen Schachtel* verweisen nur scheinbar auf ein bereits abgeschlossenes Werk und gehen stattdessen in Form imaginärer Dokumente und Referenzen über dieses hinaus. Und auch mit der *Boîte-en-valise* (Abb. 2), einem Koffer, der ebenfalls in der Form eines Archivs en miniature Werke gewissermassen in einem Mikromuseum versammelt, schlüpft Duchamp in die Rolle des Kurators und Archivars des eigenen Œuvres, indem er die Arbeiten in



3 Andy Warhol, *Time Capsules*, 1974–1987, 612 Kartonschachteln, gefüllt mit Skizzenbüchern, Zeitungsausschnitten, Zeitschriften, Ausstellungskatalogen, Dokumentarfotografien, privater und geschäftlicher Korrespondenz, Audiokassetten etc. (Screenshot Website Warhol-Archiv), Andy Warhol Museum, Pittsburgh

4 Andy Warhol, *Time Capsule 21*, nicht datiert, Kartonschachtel, gefüllt mit Fotografien, Zeitungsausschnitten, Korrespondenz, Rechnungen etc. (Screenshot Website Warhol-Archiv), Andy Warhol Museum, Pittsburgh

neue Bezüge stellt, in einem Archivbehältnis verdichtet und räumlich neu arrangiert. Zugleich transzendiert der Koffer seinen Charakter als Dokument und wird zum eigenwertigen Objekt, das nicht nur auf andere Werke verweist, sondern auf das auch von anderen Werken verwiesen wird.[13]

Andy Warhol (1928–1987) treibt in seinen *Time Capsules* (Abb. 3, 4) das Spiel der Selbstarchivierung mit anderen Mitteln weiter. Es handelt sich dabei um 612 Kartonschachteln, die der Künstler von 1974 bis zu seinem Tod 1987 mit Fotografien, Zeitungen und Zeitschriften, Fanpost, Geschäfts- und Privatkorrespondenz, Kunstwerken, Bildvorlagen, Büchern, Filmrollen und Einladungskarten füllte. Warhol versiegelte Monat für Monat *Time Capsules*, die erst nach seinem Tod geöffnet und inventarisiert wurden.[14] Zwar referieren diese Einheiten auch auf Warhols Werk, vor allem jedoch versammeln sie die Flut von Dokumenten, die Produktion und Distribution begleiteten. Durch die Versiegelung werden diese Zeugnisse dem täglichen Gebrauch entzogen und wandeln sich zu einer Art materialem Tagebuch, das die Dinge in ihrem Entstehungskontext konserviert und dafür sorgt, dass das engmaschige Netz von Bezügen nicht durch – oft von Dritten herangetragene – Ordnungsstrukturen zerrissen wird. Die unterschiedslose Konservierung von Wichtigem und scheinbar Nebensächlichem vereitelt so eine voreilige Interpretation und bewahrt nach dem

5 Dieter Roth, *Flacher Abfall*, 1975–1976 / 1992, Abfall in Plastikhüllen, in 623 A4-Ordnern, in 5 Holzgestellen, variable Masse, Installationsansicht Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zürich (1998), Friedrich Christian Flick Collection

Provenienzprinzip[15] die Einheit von Raum und Zeit, in der sich Dokumente ansammeln. Tatsächlich werden die Schachteln so dem Titel «Zeitkapseln» gerecht, denn sie konservieren in ihrer – meist unreflektierten – Interdependenz jenen Zeitgeist, den die Entbergung der eingelagerten Zeugnisse erst dem Blick aus der Zukunft offenbart.

Noch etwas früher – 1973 – begann Dieter Roth (1930–1998) damit, schriftliche Dokumente wie Briefumschläge, Einkaufszettel und Prospekte, aber auch Flaschenetiketten, Taschentücher, Verpackungen oder gar Essensreste in Klarsicht-Plastikhüllen zu sammeln und in zeitlicher Abfolge in Ringordner einzureihen. Scheinen die Anfänge noch unsystematisch verlaufen zu sein, so entsteht ab 1975 daraus ein eigenständiges Werk, der sogenannte *Flache Abfall* (Abb. 5).[16] In 623 A4-Ordnern auf Rollgestellen, vergleichbar mit Warhols *Time Capsules*, findet jeder Tag seinen materiellen Niederschlag, chronologisch geordnet wie ein Tagebuch. Das Privatarchiv, ja der Prozess des Selbstarchivierens als solcher wird so in den Status eines Kunstwerks erhoben, die Grenzen zwischen Werk, Produktion und Distribution verschwimmen.[17] Dabei übernimmt der Künstler

die üblichen Archivierungsprozesse der Bewertung, Sammlung, Erschliessung, Konservierung und Vermittlung, was eine strenge Trennung von Kunstwerk und Schaffensprozess aufhebt. Gerade bei Roth sind die Archivierungsverfahren Ausdruck der niemals abgeschlossenen Arbeit an einem Werk, wie es auch fortlaufend ergänzte und variierte Langzeitprojekte – etwa die *Tischruine*, die *Gartenskulptur* oder das *Ringgebilde* – zeigen.[18] Anders als bei Warhol bleiben die Dokumente also nicht zeitlebens unter Verschluss, sondern werden von Roth in einem unausgesetzten Recycling-Prozess wieder in Werke umgewandelt, bis – wie bei Duchamp – nicht mehr erkennbar ist, was Werk, was Dokument ist und sich die Unterscheidung offenkundig als obsolet erweist.

Funktionen des Privatarchivs von Kunstschaffenden

Auch wenn die meisten Künstler das Archivieren der eigenen Arbeit nicht zum Gegenstand ihres Schaffens machen, so unterhalten sie doch meist ein Privatarchiv,[19] das der Produktion und Distribution ihres Werks dient. Zum einen sind da die Belege, die die Fertigung begleiten: Skizzen und Skizzenbücher, Notizen und Notizbücher, Manuskripte, Tagebücher, Brief- und E-Mail-Korrespondenz mit anderen Kunstschaffenden, Kuratoren, Konservatoren, Galeristen und Sammlern, physische und digitale Foto-, Audio-, Video- und Textdokumente oder Websites. Zum anderen gibt es Nachweise der Distribution: Offerten und Rechnungen, Einladungskarten zu Ausstellungen, Werklisten, Ausstellungs- und Verkaufslisten, Vernissagenreden, Saalzettel, Ausstellungskataloge, Biografien, Bibliografien und Werkdokumentationen wiederum in Form analoger und digitaler Foto-, Audio-, Video- und Textzeugnisse, Websites, sowie Korrespondenz in unterschiedlicher Form. In den meisten Fällen lassen sich Produktions- und Distributionsdokumente nicht sauber trennen, ebenso vermischt sich Berufliches mit Privatem: Mit Geschäftspartnern wie Kuratoren, Galeristen und Sammlern besteht in vielen Fällen ein freundschaftliches Verhältnis, die Briefe an befreundete Kunstschaffende, aber auch der Austausch mit der Familie, den Eltern, dem Partner, den eigenen Kindern oder mit engen Freunden spiegeln umgekehrt die Auseinandersetzung mit dem eigenen Schaffen und dessen Aufnahme beim Publikum.[20]

Dabei entsprechen die privaten Archive von Kunstschaffenden in ihrer Struktur und in ihren Prozessen denjenigen institutioneller Archive: Die Vorgänge des Sammelns, der Überlieferungsbildung, Bewertung, Erschlies-

sung, Erhaltung und Vermittlung sind nicht nur für staatliche, kommunale, kirchliche und weitere Arten von Archiven, namentlich für das Schweizerische Kunstarchiv von SIK-ISEA, konstitutiv,[21] sondern ebenso für Privatarchive von Kunstschaffenden, auch wenn die Prozesse im Privatarchiv zum Teil unreflektiert sind und die Infrastruktur für die physische Konservierung oder die Erschliessung der Bestände mit Hilfe von Datenbanken nicht den professionellen Standards gleichkommen.[22]

Allerdings ist nicht zu vergessen, dass das Privatarchiv eines Kunstschaffenden anderen Aufgaben dient als ein institutionelles Archiv, und zwar vorrangig der Produktion und Distribution eines Kunstwerks. Seine Funktion des Sammelns und Auswählens von Erinnerungswürdigem gehorcht also der Zielsetzung der Kunstschaffenden, einen Speicher von Bildern, Ideen, Objekten anzulegen, aus dem bei Bedarf für den Schaffensprozess oder für die Öffentlichkeitsarbeit geschöpft werden kann:[23] Eine Skizze im Freien kann die Grundlage für eine Arbeit im Atelier bilden, ein Videofilm, aufgenommen mit dem Handy in einer Fussgängerzone, findet vielleicht später als Rohmaterial für ein digital erstelltes Kunstwerk seine Verwendung, und sei es nur mit einzelnen Stills. Ein Gedanke, während einer Zugfahrt ins Notizheft eingetragen, kann der Ausgangspunkt für eine Installation sein, ein ausgeschnittener Artikel oder ein Bild aus einer Tageszeitung wird später vielleicht in einer Zeichnung weiterverwendet. Das Sammeln ist unumgänglich mit dem Prozess des Bewertens und Auswählens verbunden und geschieht zumeist in Hinblick auf das in Arbeit befindliche Werk oder auf eine erst künftig entstehende Arbeit.[24] Umgekehrt kann die Sammlung von Zeitungsartikeln, Werkabbildungen, Verkaufslisten oder Ausstellungsdokumentationen den Kunstschaffenden helfen, den Prozess der Distribution zu steuern, indem sie Sammler, Kuratoren oder Galeristen mit Abbildungen versorgen oder Wettbewerbseingaben bei Förderstiftungen mit Rezensionen, Ausstellungsverzeichnissen oder biografischen Informationen versehen.[25]

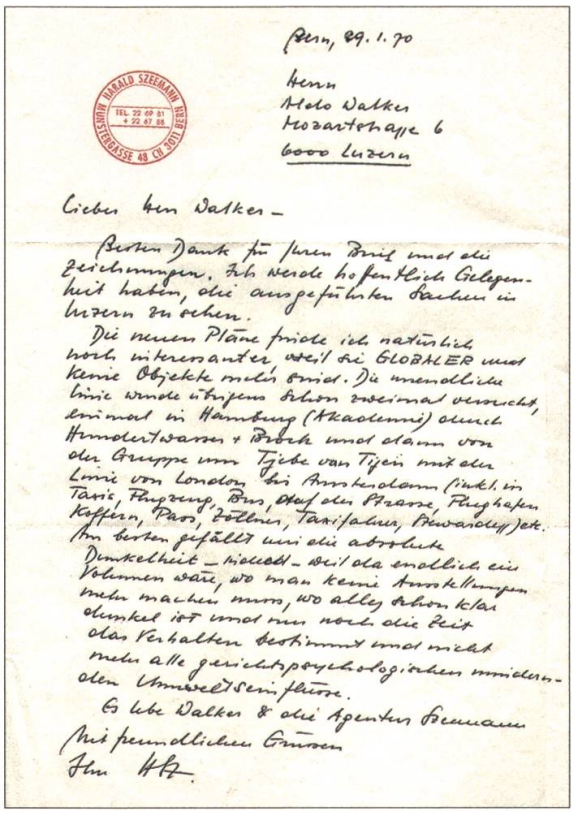
Privatarchive im Nachlassbestand des Schweizerischen Kunstarchivs

Diese Funktionsbestimmungen des Privatarchivs von Kunstschaffenden lassen sich exemplarisch an Beständen des Schweizerischen Kunstarchivs von SIK-ISEA nachvollziehen. Allerdings muss vorausgeschickt werden, dass derartige Dokumentensammlungen, die in institutionelle Archive

gelangt sind, in der Regel nach dem Tod des Kunstschaffenden verschiedene Prozesse der Auswahl und Bewertung durchlaufen haben, bevor sie den Institutionsarchiven angeboten werden. Oftmals werden Nachlässe von Familienangehörigen nach deren Gutdünken vorsortiert, verkäufliche Werke werden ausgesondert und private Korrespondenz wird von beruflicher getrennt. Deshalb entsprechen die Strukturen von Privatarchiven oft nur zu Lebzeiten der Kunstschaffenden jenem Bedeutungsgeflecht, jenen Sinnzusammenhängen, die Künstlerinnen und Künstler mit ihrem jeweils eigenen Produktions- und Distributionskontext geschaffen haben.[26]

Ungeachtet dieser einschränkenden Vorbemerkungen geben die drei nachfolgend vorgestellten Dokumenten-Nachlässe einen, wenn auch nur indirekten, Einblick in die Privatarchive von Kunstschaffenden. Aus der Vielzahl der in den letzten Jahren dem Schweizerischen Kunstarchiv von SIK-ISEA geschenkten Bestände seien Nachlässe vorgestellt, die in ihrer Fülle von Dokumentengattungen und Dokumentationsmedien die Strukturen des Privatarchivs der jeweiligen Künstler anschaulich darlegen. Es handelt sich um die Bestände von Aldo Walker, Otto Münch und Werner Otto Leuenberger. Alle drei waren in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und vor allem in der Schweiz tätig, die Signaturen spiegeln die Reihenfolge, in der sie ans Institut gekommen sind: Aldo Walkers Nachlass (HNA 208) gelangte im Jahr 2000 als Schenkung der Familie ans Institut ebenso wie 2005 der Nachlass Otto Münch (HNA 257), der Eingang des Bestands zu Werner Otto Leuenberger (HNA 280) datiert ins Jahr 2009. Alle drei Nachlässe beinhalten umfassende Dokumentationsbestände, die sowohl Produktion als auch Distribution belegen.

Der Dokumenten-Nachlass des Konzeptkünstlers Aldo Walker (1938–2000) setzt sich zusammen aus Werkabbildungen, Skizzen, Zeugnissen von Wettbewerben, Aufträgen, Ausstellungen, Publikationen und Stipendien. Ausserdem finden sich Presseartikel, Einladungskarten, Korrespondenz, Manuskripte und Dokumente zur Unterrichtstätigkeit (Abb. 6–8). Ein Schwerpunkt liegt dabei auf den Skizzen, die Walker in den späten 1960er Jahren begonnen hat. Sie bilden Vorstudien zu konzeptkünstlerischen Arbeiten, die der Künstler 1969 in der legendären Ausstellung von Harald Szeemann in der Kunsthalle Bern, «When Attitudes Become Form», und 1970 in der von Jean-Christophe Ammann kuratierten Ausstellung «Visualisierte Denkprozesse» im Kunstmuseum Luzern gezeigt hat. Von besonderer Bedeutung ist ausserdem die Korrespondenz mit anderen Kunstschaf-



Bern, 29.1.70

Herrn
Aldo Walker
Mozartstrasse 6
6000 Luzern

Lieber Herr Walker –

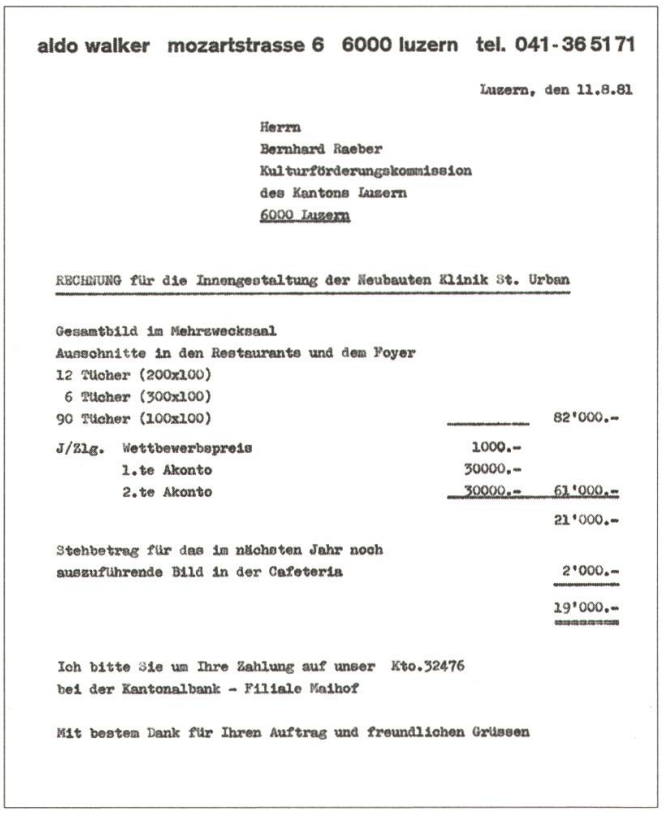
Besten Dank für Ihren Brief und die Zeichnungen. Ich werde hoffentlich Gelegenheit haben, die angeführten Sachen in Luzern zu sehen.

Die neuen Pläne finde ich natürlich noch interessanter weil sie GLOBALER und keine Objekte mehr sind. Die menschliche Linie wurde übrigens schon zweimal versucht, einmal in Hamburg (Akademie) durch Hundertwasser + Brock und dann von der Gruppe um Tjebe van Tijen mit der Linie von London bis Amsterdam (inkl. in Taxi, Flugzeug, Bus, auf den Strassen, Flughafen, Koffern, Pass, Zöllner, Taxifahrer, Bewacher) etc. Am besten gefällt mir die absolute Dunkelheit – vielleicht – weil da endlich ein Volumen wäre, wo man keine Anstrengungen mehr machen muss, wo alles schon klar dunkel ist und nur noch die Zeit das Verhalten bestimmt und nicht mehr alle gerichtspsychologischen modernen Umweltseinflüsse.

Es lebe Walker & die Agenten Szeemann

Mit freundlichen Grüssen

Ihr HS.



aldo walker mozartstrasse 6 6000 luzern tel. 041-36 51 71

Luzern, den 11.8.81

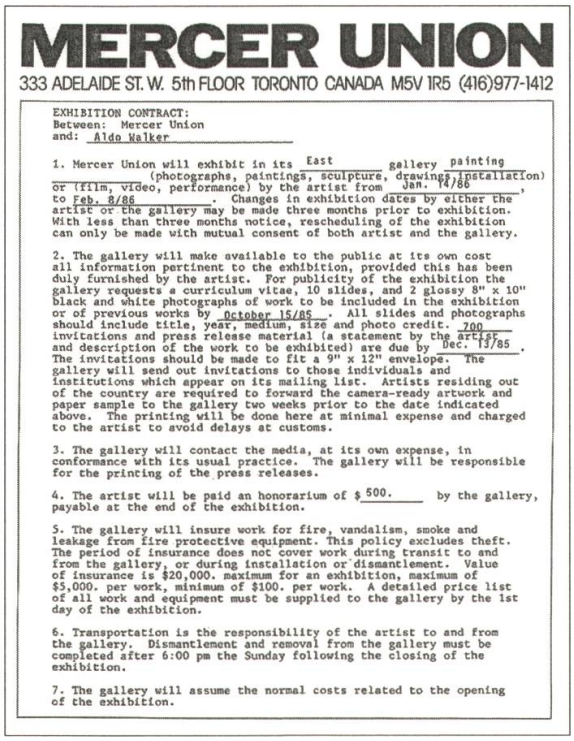
Herrn
Bernhard Raeber
Kulturförderungskommission
des Kantons Luzern
6000 Luzern

RECHNUNG für die Innengestaltung der Neubauten Klinik St. Urban

Gesamtbild im Mehrzweckssaal		
Ausschnitte in den Restaurants und dem Foyer		
12 Tücher (200x100)		
6 Tücher (300x100)		
90 Tücher (100x100)		82'000.-
J/Zlg. Wettbewerbspreis	1000.-	
1.te Akonto	30000.-	
2.te Akonto	30000.-	61'000.-
		21'000.-
Stehbetrag für das im nächsten Jahr noch auszuführende Bild in der Cafeteria		2'000.-
		19'000.-

Ich bitte Sie um Ihre Zahlung auf unser Kto.32476
bei der Kantonalbank - Filiale Maihof

Mit bestem Dank für Ihren Auftrag und freundlichen Grüssen



MERCER UNION
333 ADELAIDE ST. W. 5th FLOOR TORONTO CANADA M5V 1R5 (416)977-1412

EXHIBITION CONTRACT:
Between: Mercer Union
and: Aldo Walker

1. Mercer Union will exhibit in its East gallery painting (photographs, paintings, sculpture, drawings, installation) or (film, video, performance) by the artist from Jan. 14/86, to Feb. 8/86. Changes in exhibition dates by either the artist or the gallery may be made three months prior to exhibition. With less than three months notice, rescheduling of the exhibition can only be made with mutual consent of both artist and the gallery.

2. The gallery will make available to the public at its own cost all information pertinent to the exhibition, provided this has been duly furnished by the artist. For publicity of the exhibition the gallery requests a curriculum vitae, 10 slides, and 2 glossy 8" x 10" black and white photographs of work to be included in the exhibition or of previous works by October 15/85. All slides and photographs should include title, year, medium, size and photo credit. 700 invitations and press release material (a statement by the artist and description of the work to be exhibited) are due by Dec. 13/85. The invitations should be made to fit a 9" x 12" envelope. The gallery will send out invitations to those individuals and institutions which appear on its mailing list. Artists residing out of the country are required to forward the camera-ready artwork and paper sample to the gallery two weeks prior to the date indicated above. The printing will be done here at minimal expense and charged to the artist to avoid delays at customs.

3. The gallery will contact the media, at its own expense, in conformance with its usual practice. The gallery will be responsible for the printing of the press releases.

4. The artist will be paid an honorarium of $ 500. by the gallery, payable at the end of the exhibition.

5. The gallery will insure work for fire, vandalism, smoke and leakage from fire protective equipment. This policy excludes theft. The period of insurance does not cover work during transit to and from the gallery, or during installation or dismantlement. Value of insurance is $20,000. maximum for an exhibition, maximum of $5,000. per work, minimum of $100. per work. A detailed price list of all work and equipment must be supplied to the gallery by the 1st day of the exhibition.

6. Transportation is the responsibility of the artist to and from the gallery. Dismantlement and removal from the gallery must be completed after 6:00 pm the Sunday following the closing of the exhibition.

7. The gallery will assume the normal costs related to the opening of the exhibition.

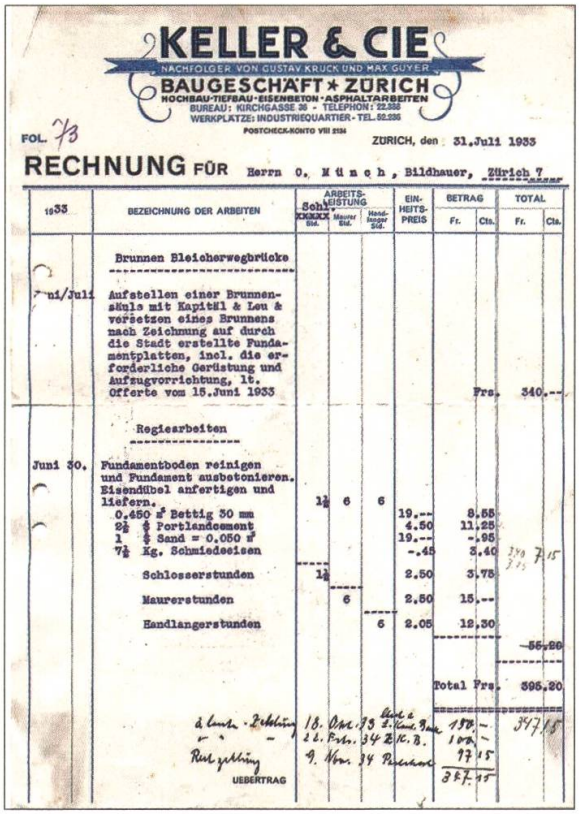
6 Aldo Walker, *Brief von Harald Szeemann an Aldo Walker*, Bern, 29.1.1970, Manuskript, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, HNA 208

7 Aldo Walker, *Rechnung Aldo Walkers an die Kulturförderungskommission des Kantons Luzern*, Luzern, 11.8.1981, Typoskript, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, HNA 208

8 Aldo Walker, *Vertrag zwischen Aldo Walker und der Galerie Mercer Union*, Toronto, 14.1.1986, Typoskript, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, HNA 208

9 Otto Münch, *Rechnung der Baufirma Keller & Cie an Otto Münch fürs Aufstellen des Brunnens an der Bleicherbrücke*, Zürich, 31.7.1933, Typoskript, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, HNA 257

10 Otto Münch, *Zeitgenössische Abbildung des Brunnens mit Säule und Kapitell an der Bleicherbrücke*, 1930, Fotografie, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, HNA 257



KELLER & CIE
NACHFOLGER VON GUSTAV KRUCK UND MAX GUYER
BAUGESCHÄFT ★ ZÜRICH
HOCHBAU·TIEFBAU·EISENBETON·ASPHALTARBEITEN
BUREAU: KIRCHGASSE 36 · TELEPHON: 22.352
WERKPLATZE: INDUSTRIEQUARTIER · TEL. 52.235
POSTCHECK-KONTO VIII 2134

FOL. 73

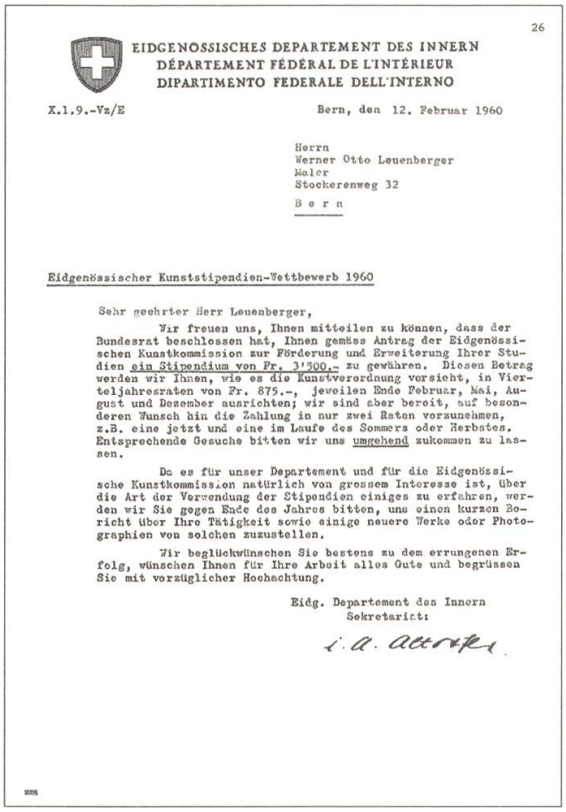
ZÜRICH, den 31.Juli 1933

RECHNUNG FÜR Herrn O. Münch, Bildhauer, Zürich 7

1933	BEZEICHNUNG DER ARBEITEN	Schl. XXXXX Std.	Maurer Std.	Handlanger Std.	EINHEITSPREIS	BETRAG Fr.	BETRAG Cts.	TOTAL Fr.	TOTAL Cts.
	Brunnen Bleicherwegbrücke								
Juni/Juli	Aufstellen einer Brunnenschale mit Kapitäl & Leu & versetzen eines Brunnens nach Zeichnung auf durch die Stadt erstellte Fundamentplatten, incl. die erforderliche Gerüstung und Aufzugvorrichtung, lt. Offerte vom 15.Juni 1933						Frs.	340.	--
	Regiearbeiten								
Juni 30.	Fundamentboden reinigen und Fundament ausbetonieren. Eisendübel anfertigen und liefern.	1½	6	6					
	0.450 m³ Bettig 30 mm				19.--	8.55			
	2½ ⅔ Portlandcement				4.50	11.25			
	1 ⅔ Sand = 0.050 m³				19.--	-.95			
	7½ Kg. Schmiedeeisen				-.45	3.40			
	Schlosserstunden	1½			2.50	3.75			
	Maurerstunden		6		2.50	15.--			
	Handlangerstunden			6	2.05	12.30			
								-55.20	
						Total Frs.		395.20	
	à Conto - Zahlung 18. Okt. 33 Bank a Kt. 3					150.-		347.15	
	" " 22. Febr. 34 Z. K. B.					100.-			
	Restzahlung 9. Nov. 34 Rückzahl.					97.15			
	UEBERTRAG					347.15			

fenden, etwa Rolf Winnewisser, mit Kuratoren wie Harald Szeemann und Jean-Christophe Ammann oder mit den Kunsttheoretikern Walter Grasskamp, Hans-Ulrich Reck oder André Vladimir Heiz.[27]

Der Bestand zu Otto Münch (1885–1965) versammelt Skizzen, Pläne, Werkabbildungen und Korrespondenz in Zusammenhang mit einzelnen Arbeiten (Abb. 9–10) und wurde vom Künstler, ebenso wie es bei Walker der Fall ist, in Dossiers einzelner Projekte gebündelt. Allerdings unterhielt Münch, der als Bildhauer viele Aufträge für Bauschmuck, Brunnen und Grabskulpturen direkt von privaten Auftraggebern, von Firmen, Kirchen oder von der öffentlichen Hand bekam, sein Privatarchiv noch viel ausgeprägter wie ein Handwerker, ein Kleingewerbler, der Offerten, Aufträge, Rechnungen und Ähnliches nach dem Eingangsdatum in Ringordner ablegte und diese von 1925 bis zu seinem Tod 1965 archivierte. Da Münch zuweilen auch Mitarbeiter beschäftigte, sind zudem Dokumente wie Arbeitsrapporte, Lohnabrechnungen, Rechnungen für Arbeitsmaterial und Bücher erhalten, die einen vertieften Einblick in Produktion und Distribution des künstlerischen Werks ermöglichen.[28]



26

EIDGENOSSISCHES DEPARTEMENT DES INNERN
DÉPARTEMENT FÉDÉRAL DE L'INTÉRIEUR
DIPARTIMENTO FEDERALE DELL'INTERNO

X.1.9.-Vz/E

Bern, den 12. Februar 1960

Herrn
Werner Otto Leuenberger
Maler
Stockerenweg 32
Bern

Eidgenössischer Kunststipendien-Wettbewerb 1960

Sehr geehrter Herr Leuenberger,

Wir freuen uns, Ihnen mitteilen zu können, dass der Bundesrat beschlossen hat, Ihnen gemäss Antrag der Eidgenössischen Kunstkommission zur Förderung und Erweiterung Ihrer Studien ein Stipendium von Fr. 3'500.- zu gewähren. Diesen Betrag werden wir Ihnen, wie es die Kunstverordnung vorsieht, in Vierteljahresraten von Fr. 875.-, jeweilen Ende Februar, Mai, August und Dezember ausrichten; wir sind aber bereit, auf besonderen Wunsch hin die Zahlung in nur zwei Raten vorzunehmen, z.B. eine jetzt und eine im Laufe des Sommers oder Herbstes. Entsprechende Gesuche bitten wir uns umgehend zukommen zu lassen.

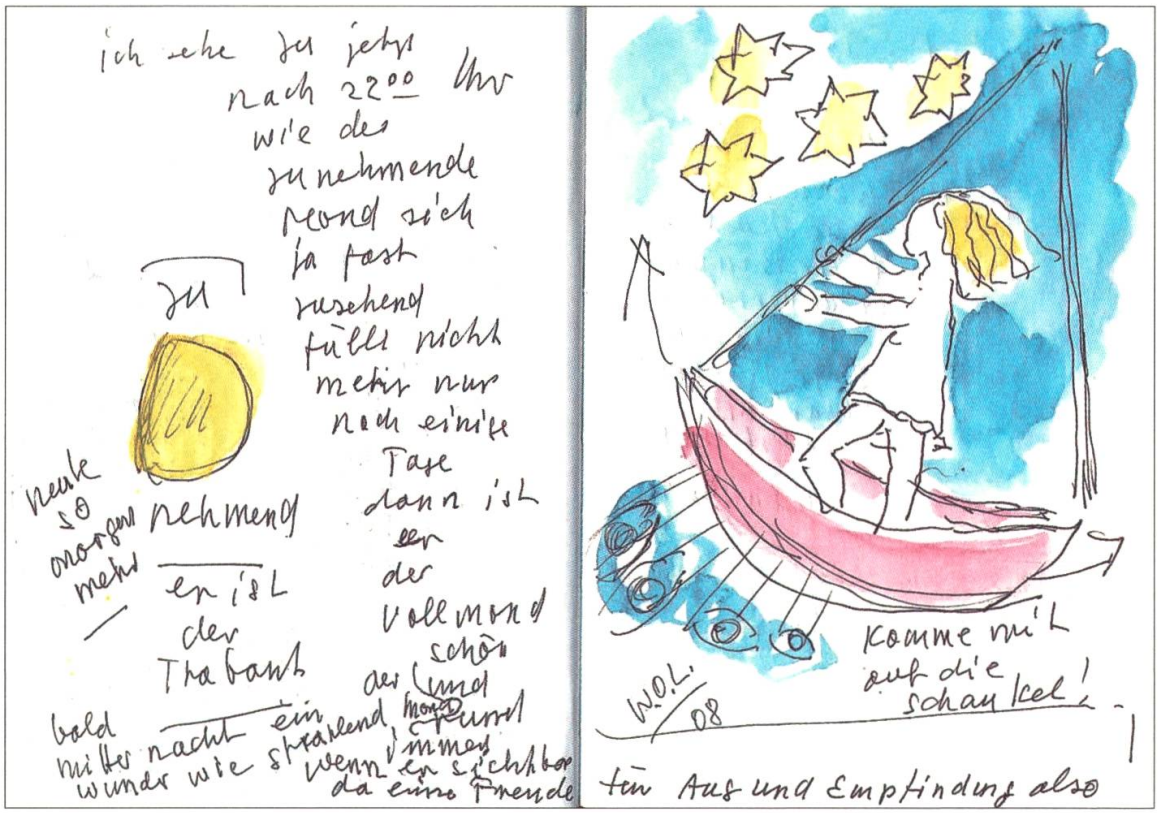
Da es für unser Departement und für die Eidgenössische Kunstkommission natürlich von grossem Interesse ist, über die Art der Verwendung der Stipendien einiges zu erfahren, werden wir Sie gegen Ende des Jahres bitten, uns einen kurzen Bericht über Ihre Tätigkeit sowie einige neuere Werke oder Photographien von solchen zuzustellen.

Wir beglückwünschen Sie bestens zu dem errungenen Erfolg, wünschen Ihnen für Ihre Arbeit alles Gute und begrüssen Sie mit vorzüglicher Hochachtung.

Eidg. Departement des Innern
Sekretariat:

i.A. [illegible]

Der Dokumenten-Nachlass des Malers und Zeichners Werner Otto Leuenberger (1932–2009) umfasst Korrespondenz (Abb. 11), Zeitungsartikel, Skizzen- und Tagebücher, Werkabbildungen und private Fotografien, Einladungskarten zu Ausstellungen, Preis- und Ausstellungslisten, Werkverzeichnisse sowie Listen von Werken in Privatbesitz. Der Schwerpunkt von Leuenbergers Privatarchiv liegt zum einen auf den Skizzen- und Tagebüchern (Abb. 12), die seit 1979 bis zu seinem Tod im Jahr 2009 lückenlos das künstlerische Schaffen und den Alltag zugleich begleiten und – wie bei Dieter Roth – die Schwierigkeiten der Trennung von Leben und Werk dokumentieren, allerdings ohne dass diese unscharfen Grenzen selbst zum Gegenstand der



künstlerischen Arbeit geworden wären. Einen zweiten Schwerpunkt bildet die minuziöse Dokumentation des eigenen Schaffens, in der der Künstler Zeitungsausschnitte, Hinweise auf Ausstellungen in Veranstaltungsagenden, aber auch die Korrespondenz in Zusammenhang mit Ausstellungen möglichst vollständig zu archivieren versuchte.[29]

Unscharfe Grenzen zwischen Werk und Dokument

Privatarchive von Kunstschaffenden sind – so viel lässt sich zusammenfassend sagen – immer ein Spiegel der Produktions- und Distributionsbedingungen eines Werks. Zum einen ist das Archiv ein Arbeitsinstrument, ein Speicher von Objekten und Ideen, auf die Künstlerinnen und Künstler im Schaffensprozess zurückgreifen. Zum anderen dient das Archiv als Verwaltungsinstrument zur Kontrolle der Distribution, kann damit doch über die bereits vollendeten Kunstwerke in Form von Abbildungen, Werklisten oder Verkaufsregister verfügt werden. Somit unterliegt es den gleichen Abläufen wie ein institutionelles historisches Archiv: Es versammelt Dokumente (Schrift- und Objektdokumente), die sich im Zuge des Produktionsprozesses ablagern und widerspiegelt insofern eine Bewertung durch den Entscheid, was archivwürdig ist und was ausgeschieden werden soll. Das Privatarchiv von Kunstschaffenden erschliesst die Dokumente überdies häufig mit Etiketten, Listen sowie Karteikarten oder nutzt gar Datenbanken zur Verwaltung; damit ist für die Beständeerhaltung gesorgt und der Zugang gewährleistet.

Dabei fällt auf, dass die Trennlinie zwischen Werk und Dokument schwierig zu ziehen ist. Bereits Duchamp referiert in der *Grünen Schachtel* zwar auf ein bestehendes Werk, begnügt sich jedoch nicht mit dem Verweis, sondern fügt unveröffentlichte Skizzen und nicht verwirklichte Ideen bei, was die Dokumentation selber in den Stand eines eigenständigen Werks erhebt. Auch Warhol überführt die wahllose Sammlung von Alltagszeugnissen in den Status einer Werkserie, indem er die Schachteln versiegelt, nummeriert und mit dem Werktitel *Time Capsules* versieht. Dieter

11 Werner Otto Leuenberger, *Mitteilung des Eidgenössischen Departements des Innern an Werner Otto Leuenberger anlässlich der Gewährung des Eidgenössischen Kunststipendiums*, Bern, 12.2.1960, Typoskript, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, HNA 280

12 Werner Otto Leuenberger, *Doppelseite des Tage- und Skizzenbuchs*, 1998, Tusche und Aquarell, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, HNA 280

Roth schliesslich verfolgt mit der Arbeit *Flacher Abfall* eine ähnliche Strategie, bedient sich jedoch nicht der Schachtel, sondern entscheidet sich für das Organisationssystem des Ringordners, wobei die Rudimente des Alltags in Klarsichthüllen gepresst und zu einem materialen Tagebuch kompiliert werden.

Auch wenn die Dokumenten-Nachlässe von Aldo Walker, Otto Münch und Werner Otto Leuenberger nicht das Privatarchiv selbst zum Kunstwerk erheben, so belegen sie doch die Willkür einer Trennung von Werk und Dokument und zeigen auf, dass ein Werkverständnis ohne Kenntnis des Produktions- und Distributionskontexts unmöglich ist. Die Dokumente, die Kunstschaffende nach ihren je eigenen Ordnungsprinzipien ansammeln und die in ihrem Überlieferungskontext im institutionellen Archiv bewahrt werden, zeigen vielmehr auf, dass erst das Privatarchiv das Geflecht von Bezügen offenlegt und jene Gesamtschau ermöglicht, in der Wirken und Wirkung von Kunstschaffenden wahrgenommen werden können.

1 Seit 2012 sind die Sammlungen der Kunstschaffenden-Dokumentation und des Handschriften-Nachlassarchivs von SIK-ISEA Teil des *Schweizerischen Kunstarchivs von SIK-ISEA*. Die Zitierweise der beiden Sammlungen und die Signaturen der Bestände folgen den Richtlinien des Schweizerischen Kunstarchivs.

2 «Die aktuelle Entgrenzung des Archivbegriffs, seine metaphorische Ausdehnung auf alle möglichen Formen des Sammelns und Memorierens geht auf Kosten einer kritischen Medientheorie des Archivs als Gedächtnismacht.» Wolfgang Ernst, «Das Archiv als Gedächtnisort», in: Knut Ebeling / Stephan Günzel (Hrsg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und den Künsten* (Kaleidogramme, 30), Berlin: Kadmos, 2009, S. 177–200, hier S. 184.

3 Knut Ebeling, «Das Gesetz des Archivs», ebd., S. 61–88, hier S. 62.

4 Cornelia Vismann, «Arché, Archiv und Gesetzesherrschaft», ebd., S. 89–103, hier S. 96.

5 «Das athenische Archivsystem hat die Vorstellung erfunden, dass Staaten an der Zugänglichkeit oder Unzugänglichkeit ihrer Archive messbar seien.» Ebeling 2009 (wie Anm. 3), S. 65.

6 «Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht.» Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* [1969], Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, S. 187.

7 Jacques Derrida, «Dem Archiv verschrieben» [1995], in: Ebeling / Günzel (Hrsg.) 2009 (wie Anm. 2), S. 29–60.

8 Verwiesen sei hier vor allem auf das Standardwerk Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck, 1999, das unter dem Titel *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* 2002 auf Italienisch (Bologna: Il Mulino) und 2011 auf Englisch erschienen ist: *Cultural memory and western civilization. Functions, media, archives,*

Cambridge: Cambridge University Press.

9 Ingrid Schaffner / Matthias Winzen (Hrsg.), *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, 3.8.–12.10.1997, u. a. O., München: Prestel, 1997. Ebenfalls in diese Blütezeit kunst- und kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung reiht sich die Anthologie *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst* (Reclam-Bibliothek 1546), hrsg. von Kai-Uwe Hemken, Leipzig: Reclam, 1996.

10 *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*, hrsg. von Beatrice von Bismarck et al., Köln: Walther König, 2002.

11 *Speicher fast voll. Sammeln und Ordnen in der Gegenwartskunst*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn, 6.9.–2.11.2008, Zürich: Edition Fink, 2008; Okwui Enwezor, *Archive fever. Uses of the document in contemporary art*, Ausst.-Kat. International Center of Photography, New York, 18.1.–4.5.2008, Göttingen: Steidl, 2008.

12 Sven Spieker, *The big archive. Art from bureaucracy*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008. Ich danke Gabrielle Schaad für den Hinweis auf diese Publikation.

13 Vgl. Schaffner / Winzen (Hrsg.) 1997 (wie Anm. 9), S. 120–123.

14 Vgl. The Andy Warhol Museum Pittsburgh (Hrsg.), *Andy Warhol's time capsule 21*, Ausst.-Kat. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M., 27.9.2003– 29.2.2004, Köln: DuMont, 2003.

15 Dieser für die Tätigkeit staatlicher Archive seit dem 19. Jahrhundert verbindlich gewordene Ordnungsgedanke findet in der von Warhol angewandten Archivierung persönlicher Dokumente in Form in sich geschlossener Konvolute eine bildhafte Entsprechung: «Der entscheidende Vorteil der Bestandesbildung auf der Grundlage des Provenienzgedankens ist die Gewinnung [...] in sich abgeschlossener Einheiten, in denen das ins Archiv gelangte Schrift- und Dokumentationsgut unter weitgehender Wahrung des ursprünglichen Organisations- und Registraturzusammenhangs [...] erschlossen werden kann.» Vgl. Eckhart G. Franz, *Einführung in die Archivkunde*, 7. aktualisierte Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, S. 45–48.

16 Vgl. Bernadette Walter, «Sammeln», in: Theodora Vischer / Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, Ausst.-Kat. Schaulager, Basel, 24.5.–14.9.2003, Baden: Lars Müller, 2003, S. 158–160, S. 291.

17 Diese Strategie verfolgte Roth auch bei der Publikation seiner Tage- und Notizbücher, Zeichnungsreihen, selbstverfassten Ausstellungskataloge, Gästebücher oder seiner Manuskripte, die er im Werkkomplex der «Kopiebücher» versammelte, vgl. Dirk Dobke, «Das veröffentlichte Archiv – Die Kopiebücher», in: *Dieter Roth. Bücher + Editonen. Catalogue Raisonné*, bearb. von Dirk Dobke, Hamburg / London: Edition Hansjörg Mayer, 2004, S. 236–351.

18 Vgl. Walter 2003 (wie Anm. 16), S. 159.

19 Zum Begriff des Privatarchivs vgl. Gunnar Teske, «Sammlungen», in: Norbert Reimann (Hrsg.), *Praktische Archivkunde*, Münster: Ardey-Verlag, 2004, S. 127–146, hier S. 142–144.

20 Vgl. Matthias Winzen, «Sammeln – So selbstverständlich, so paradox», in: Schaffner / Winzen (Hrsg.) 1997 (wie Anm. 9), S. 10–19, hier S. 14. Winzen fokussiert dabei vor allem auf die Funktion des Künstlerarchivs, das zum realen Ort des Sammelns und Aufbewahrens und zum metaphorischen Ort des Erinnerns wird: «Der sammelnde und der archivierende Künstlergestus sind fast nie trennscharf von einer anderen Künstleraktivität zu unterscheiden, die ihren metaphorischen Ort weniger in der Sammlung bzw. im Archiv als im Atelier findet: dem Bearbeiten und Verwandeln. Das Atelier ist ein psycho-

physischer Doppelraum, in dem Ideen und Materialien lagern. An diesem Ort stapeln sich Skizzen oder Gegenstände, die vielleicht irgendwann in eine Arbeit münden. Dort häufen sich allerdings auch die Reste und Überbleibsel an, die entsorgt werden müssen.»

21 Vgl. Franz 2007 (wie Anm. 15), S. 81–95.

22 «Die eigenen Aktivitäten aufzuzeichnen, zu ordnen, und ihre Rezeption zu verwalten, ist Teil einer archivarischen Praxis, die sich als ‹Selbstarchivierung› bezeichnen lässt.» Vgl. Beatrice von Bismarck, «Arena Archiv», in: Bismarck et al. (Hrsg.) 2002 (wie Anm. 10), S. 113–119, hier S. 113.

23 Monika Rieger führt diese Doppelfunktion der Privatarchive von Kunstschaffenden im Kontext künstlerischer Sammlungsstrategien aus: «Künstler sind von Anfang an Sammler von Bildern und Objekten. Die Akkumulation unterschiedlichster Dinge ist ein Bestandteil des Ateliers, ein Reservoir, in dem sowohl Ideen wie Arbeitsmaterialien gespeichert sind.» Monika Rieger, «Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler», in: Ebeling / Günzel (Hrsg.) 2009 (wie Anm. 2), S. 253–269, hier S. 256.

24 Das seit 2007 in der Abteilung Kunstdokumentation von SIK-ISEA laufende Forschungsprojekt *Interview-Dokumentation. Gespräche mit jungen Schweizer Kunstschaffenden* belegt solche Interferenzen. Wenn junge Kunstschaffende Auskunft über Produktions- und Distributionsstrategien geben, verweisen sie auch oftmals auf die Funktion des eigenen Privatarchivs: «[...] ich habe das Stichwort-Archiv angelegt, damit mir keines [Stichwort; MS] entwischt oder dass ich immer darauf zurückgreifen kann. [...] Das Ganze ist so etwas wie mein Werkzeugkasten. Der wächst immer weiter und dann wird wieder mal was rausgeschmissen, was abgearbeitet wurde. Manchmal sind es auch mögliche Titel kommender Arbeiten. Oder es sind einfach Dinge, die mich faszinieren: Es können Materialien sein, es kann ein Wort sein, bei dem ich merke, dass es etwas in mir zum Schwingen bringt.» Isabelle Krieg im Interview mit Michael Schmid, 19.11.2007, <http://sik-isea.ch/IsabelleKrieg/tabid/219/Default.aspx>, Zugriff 5.11.2014.

25 Am Beispiel eines sogenannten Ad-hoc-Inventars des im Originalzustand erhaltenen Künstlerateliers Payer & Wipplinger in Einsiedeln kommt Michael Falser zu folgender Definition des Privatarchivs: «Bei Archivgut handelt es sich dabei primär um Registraturgut, Korrespondenzen, Pläne, Manuskripte, Entwürfe, aber auch Bild- und Tonmaterial sowie Dateien, das, wie im Falle der Archivierung eines Künstlerateliers, später Auskunft über Lebens- und Arbeitswelt (hier Klientenkorrespondenz, Zahlungsverkehr, historische Aufnahmen der Künstler und ihres personellen Umfeldes), Werksprozess (hier Skizzen, Modelle, Abgussvorlagen) und dem Werk selbst (hier die Kunstwerke) geben kann.» Siehe Michael Falser, «Künstlerateliers als Nachlass und Archiv. Zur Erhaltungsintegrität von Ort, Werk, Prozess und Lebenswelt», in: *Methoden eines Ad-hoc-Inventars. Das Künstleratelier Payer & Wipplinger in Einsideln*, hrsg. vom Institut für Denkmalpflege und Bauforschung der ETH Zürich, Zürich: vdf Hochschulverlag, 2009, S. 67–83, hier S. 73.

26 Ebd., S. 74.

27 Verzeichnis Dokumenten-Nachlass von Aldo Walker (unpubliziert), SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, HNA 208.

28 Verzeichnis Dokumenten-Nachlass von Otto Münch (unpubliziert), SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, HNA 257.

29 Verzeichnis Dokumenten-Nachlass von Werner Otto Leuenberger (unpubliziert), SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, HNA 280.