

Staatliche Akademie
der Bildenden Künste Stuttgart

Studiengang „Restaurierung und Technologie
von Gemälden und gefassten Skulpturen“

Diplomarbeit, Juni 2007

Kerstin Budde

**Die Neuanfertigung von Originalen
in der modernen und zeitgenössischen Kunst**

- Am Beispiel eines Werkes von Reiner Ruthenbeck -

Betreuer: Prof. Dipl.-Rest. Volker Schaible, Prof. Dr. Hubert Locher
Externe Betreuerin: Dipl.-Rest. Barbara Sommermeyer

Kurzfassung

Das Kunstwerk „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“, 1991 von Reiner Ruthenbeck ist ein monochrom schwarz beschichtetes, 1m² großes, leicht gewölbtes Metallblech. Wegen einer irreparablen Beschädigung der Lackschicht wurde die Möglichkeit einer erneuten Anfertigung des Kunstwerks untersucht, welche das künstlerische Konzept wiederholt.

Eine Neuanfertigung ist bei Kunstwerken möglich, denen intentionsgemäß ein Konzept zugrunde liegt. Die wesentlichen Merkmale von konzeptbasierenden Kunstwerken werden in der Arbeit vorgestellt. Dabei wird besonders auf die Problematik der Erhaltung von konzeptbasierender Kunst eingegangen, wenn das künstlerische Konzept nicht schriftlich vorliegt, sondern durch eine Objektuntersuchung und weitere Informationen ermittelt werden muss.

Der Begriff Neuanfertigung wird für die erneute Ausführung eines Konzepts vorgeschlagen und von anderen Bezeichnungen abgegrenzt. Die konstitutiven Merkmale einer Neuanfertigung werden herausgearbeitet und erläutert.

Entscheidende Kriterien des künstlerischen Konzepts des „Plattenbogens für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ werden durch Untersuchungen des Materials und der Herstellungstechnik, durch ein Interview mit dem Künstler und durch weitere Recherchen zum Künstler und seinem Werk ermittelt. Die dargestellten Ergebnisse bilden die Grundlage für die erneute Anfertigung des Plattenbogens.

Abstract

Reiner Ruthenbeck's object „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ consists of a large, curved metal plate, one square metre in size, with a monochrome black coating. Irreparable damage to that coating led to the idea of remaking the work of art in order to preserve the artistic concept.

It is possible to recreate a work of art as long as its intention is concept-based. This essay sets out to present the chief characteristics of concept-based art. It looks especially at the problems involved in conserving objects for which there is no written record of the concept, but where the concept has to be deduced by examining the object itself and looking at other sources of information.

The term 'Neuanfertigung' - remake - is suggested for a re-execution of a concept and is differentiated from other terms. The characteristics of a remake are set out and explained.

In collaboration with the artist and by examining other sources of information essential characteristics of the artwork „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ are compiled and used as fundamental guidelines for a new execution of the concept. The "Plattenbogen" serves as an example for the creation of a remake.

Danksagung

Für die Unterstützung und Hilfe bei der Anfertigung der Arbeit möchte ich besonders meinen Betreuern Frau Dipl.-Rest. Barbara Sommermeyer, Herrn Prof. Dipl.-Rest. Volker Schaible und Herrn Prof. Dr. Hubert Locher danken!

An erster Stelle möchte ich Frau Sommermeyer für ihre Geduld bei der Korrektur der Arbeit, für ihre Unterstützung bei der Neuanfertigung des Plattenbogens und für spannende Diskussionen danken! Auch Herrn Schaible möchte ich für die intensiven Gespräche und konstruktive Kritik danken und Herrn Locher für seine Anmerkungen aus Sicht des Kunsthistorikers.

Für ihre Korrekturen und Unterstützung möchte ich ganz herzlich Frau Dipl.-Rest. Bärbel Otterbeck danken. Durch ihre kritische, unvoreingenommene Herangehensweise bei der Behandlung von Kunstwerken hat sie mir das breite Feld der Restaurierung zeitgenössischer Kunst und die Begeisterung dafür nahe gebracht. Dafür möchte ich ihr sehr danken!

Mein besonderer Dank gilt auch Herrn Reiner Ruthenbeck, der sich sehr viel Zeit für die Interviews genommen hat.

Mein Dank gilt außerdem folgenden Personen, ohne die diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre:

Frau Christiane und Herrn Dieter Müller-Roth, Galerie mueller-roth, Stuttgart

Herrn Uwe Baumgartner und seiner Frau – [gud lak], Stuttgart

Firma Rupprecht, Edelstahlverarbeitung

Herrn Keuerleber und Frau Dr. Joos-Müller, Forschungsinstitut für Pigmente und Lacke, Stuttgart

Frau Prof. Dr. Elisabeth Jägers, FH Köln

Herrn Prof. Dr. Christoph Krekel, SABK Stuttgart

Herrn Wolfgang Heydrich, Gesamtverband der Aluminiumindustrie e.V.

Herrn Rolf Oehme, Sachverständiger für Farben und Lacke

Herrn Konrad, SABK Stuttgart

Herrn Hartmann, SABK Stuttgart

Firma BYK-Gardner, besonders Frau Brus, für die Bereitstellung des Reflektometers micro-Tri-Gloss

Frau Dr. Katrin Janis, Restaurierungszentrum, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen

Frau Antje Janssen, Kunstmuseum Bonn

Frau Dipl.-Rest. Marianne Parsch, Sammlung Goetz, München

Frau Claudia Musolff, Museum für Kunst und Kultur Münster

Herrn Henning Autzen, Staatsgalerie Stuttgart

Frau Dr. Cornelia Weyer, Restaurierungszentrum Düsseldorf

Herrn Arthur Ketnath, Neues Museum Weserburg, Bremen

Besonderer Dank gilt meinen KommilitonInnen Wibke Neugebauer, Anja Brodbeck, Heidi Lennig, Eva Hummert und Georg Dietz für die gemeinsame Studienzeit.

Mein größter Dank gilt meinem Freund Michael Luber für seine Unterstützung und für die hilfreichen Diskussionen und Korrekturen der Diplomarbeit und meiner Familie, Annette Budde, Reinhard Budde, Wilhelm Hassa und Ruth Hassa, die mir dieses Studium ermöglicht haben.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
A Grundlagen zu konzeptbasierender Kunst und zu Neuanfertigungen	
1. Konzeptbasierende Kunst und die Austauschbarkeit des Materials.....	5
1.1. Definition von konzeptbasierender Kunst.....	5
1.2. Grundlagen der konzeptbasierenden Kunst.....	5
1.3. Einzigartigkeit von Unikaten und individuell gestalteten Kunstwerken als Gegenstück zur Austauschbarkeit von konzeptbasierenden Kunstwerken	9
1.4. Die Anwendung "Allographische Kunst" nach Metzger auf konzeptbasierende Kunst - Unterschiede zwischen Notation und Konzept.....	9
1.5. Die Problematik der Erhaltung von konzeptbasierender Kunst durch eine Neuanfertigung.....	11
1.6. Der Begriff des Epochenstils nach Rosalind Krauss und seine Bedeutung für die Austauschbarkeit von Kunstwerken	12
1.7. Der Begriff "Original" und seine Bedeutung in der konzeptbasierenden Kunst.....	13
1.8. Erläuterung zu Authentizität.....	17
1.9. Erläuterung zu "Aura".....	19
2. Die Neuanfertigung - Konstitutive Merkmale.....	24
3. Bedingungen einer Neuanfertigung.....	24
3.1. Vorhandene Technik	25
3.2. Vorhandenes Material.....	25
3.3. Ausreichendes Wissen über das Konzept.....	25
3.4. Erhaltung der „Aura“.....	25
4. Begrifflich-systematische Abgrenzung.....	26
4.1. Die Edition/ Die Auflage.....	26
4.2. Das Multiple.....	26
4.3. Die Replik.....	28
4.4. Die Kopie.....	28
4.5. Die Ausstellungskopie/ Die Ausstellungsreplik.....	30
4.6. Die Variante/ Die Variation.....	31

4.7. Die Fassung/ die Version.....	31
4.8. Die Reproduktion.....	32
4.9. Das Replikat/ die Refaktur.....	32
4.10. Die Rekonstruktion.....	33
4.11. Das Pasticcio.....	34
4.12. Die Fälschung.....	34
4.13. Die Reduplikation/ Die Aneignung (Appropriation).....	34
5. Zuständigkeit bei der Ausführung einer Neuanfertigung.....	36
B Die Neuanfertigung des „Plattenbogens für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ von Reiner Ruthenbeck	
1. Ermittlung des Konzepts.....	38
1.1. Primärerkenntnisse: Untersuchung des Plattenbogens.....	39
1.1.1. Primärerkenntnisse zur technischen Realisierung.....	40
1.1.2. Primärerkenntnisse zur künstlerischen Intention.....	48
1.1.3. Primärerkenntnisse zur Präsentationsweise.....	48
1.2. Sekundärerkenntnisse.....	49
1.2.1. Erkenntnisse durch den Künstler.....	49
1.2.2. Erkenntnisse aus dem Umfeld des Künstlers.....	54
1.2.3. Erkenntnisse durch die Werkgeschichte.....	55
1.2.4. Erkenntnisse durch den Vergleich mit relevanten Werken des Künstlers.....	57
1.2.5. Erkenntnisse durch Fachliteratur.....	64
1.2.6. Erkenntnisse durch den kunsthistorischen Kontext.....	71
1.3. Ergebnisse.....	74
2. Neuanfertigung des „Plattenbogens für eine Wandöffnung 100/3/SNA“.....	75
2.1. Metallblech.....	76
2.1.1. Auswahl des Metalls für die Neuanfertigung.....	76
2.1.2. Herstellung des Blechs und Wölbung.....	76
2.1.3. Vergleich mit der vorherigen Realisierung des Konzepts.....	77
2.2. Beschichtung.....	77
2.2.1. Auswahl des Beschichtungsmaterials.....	77
2.2.2. Beschichtungstechnik.....	79
2.2.3. Vergleich mit der vorherigen Realisierung des Konzepts.....	79

C Schlussbetrachtung und Ausblick

Erklärung.....	84
Literaturverzeichnis.....	85
Verzeichnis der verwendeten Internetseiten.....	98
Mündliche Mitteilungen.....	99
Abbildungsverzeichnis.....	101
Tabellenverzeichnis.....	103
Skizzenverzeichnis.....	104
Abbildungsnachweis.....	105

D Anhang

1. Reiner Ruthenbeck

1.1. Biographische Daten	107
1.2. Kunstpreise und Auszeichnungen	107
1.3. Einzelaustellungen (Auswahl).....	107
1.4. Gruppenausstellungen (Auswahl).....	108
1.5. Zertifikatvorlage.....	109

2. Interviews

2.1. E-Mail-Interview mit Reiner Ruthenbeck.....	110
2.2. Persönliches Interview mit Reiner Ruthenbeck.....	118
2.3. Gespräch mit Christine und Dieter Müller-Roth, Galerie mueller-roth, Stuttgart.....	158

3. Untersuchungen

3.1. Ergebnisse der REM-Analyse.....	169
3.2. Ergebnisse der IR-Spektroskopie.....	174
3.3. Glanzmessung.....	178
3.4. Ergebnisse der Glanzmessung.....	180
3.5. Farbmessung.....	181
3.6. Ergebnisse der Farbmessung.....	183

4. Datenblätter	
4.1. Aluminium AlMg3.....	184
4.2. Grundierung der Neuanfertigungen.....	185
4.3. Lack der matten Neuanfertigung.....	189
4.4. Lack der seidenmatten Neuanfertigung.....	191
4.5. Probeplatte Alkydharzlack der Firma Obi Classic	195
4.6. Probeplatte 2-Komponenten-Alkydharzlack der Firma Clouth.....	198
4.7 Firma Clouth/ farbloser Decklack.....	200
4.8 Probeplatte Alkydharzlack der Firma einzA.....	202
5. Verzeichnisse Anhang	
5.1. Literaturverzeichnis.....	204
5.2. Abbildungsverzeichnis.....	205
5.3. Skizzenverzeichnis.....	207
5.4. Tabellenverzeichnis.....	207
5.5. Abbildungsnachweis.....	208

„Artists have finally been accepted as idea men and not merely as craftsmen with poetic thoughts.“

SETH SIEGELAUB, 1969¹

¹ ALEXANDER ALBERRO *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge 2003, S. 152

Einleitung

Die Erhaltung und Restaurierung von modernen und zeitgenössischen Kunstwerken ist ein vergleichsweise junger Zweig der Restaurierungswissenschaft; erste Publikationen zu diesem Thema wurden u. a. 1977 von HEINZ ALTHÖFER² oder 1979 von ERICH GANTZERT-CASTRILLO³ gemacht. ALTHÖFER⁴ stellte 1985 auch neue Aufgabenbereiche und Probleme vor: die Techniken der Künstler stützen sich meist nicht mehr auf überlieferte, profunde Handwerkskenntnisse, die verwendeten Materialien sind unzureichend erforscht und können äußerst komplexe Inhaltsstoffe und Degradationsmechanismen besitzen. Zudem kann den Materialien eine besondere symbolische Bedeutung innewohnen, so dass die genaue Kenntnis der künstlerischen Intention die Grundlage jeder restauratorischen Maßnahme ist. Die Anforderungen an die Erhaltung moderner und zeitgenössischer Kunst intensivierten sich mit den immer schneller wachsenden Problemen und der Notwendigkeit, selbst sehr junge Kunstwerke konservatorisch und restauratorisch zu betreuen.⁵ Neue Dokumentations-techniken, Vermessungstechniken, restauratorische Herangehensweisen sowie Materialien werden benötigt, um die sich stellenden Aufgaben zu meistern.

Diese Diplomarbeit möchte eine unter restauratorischen Aspekten ungenügend erfasste Form von Kunst untersuchen, nämlich auf Konzepte basierende Kunst, die ohne Wertverlust nach dem künstlerischen Konzept neu angefertigt werden kann. Durch die Untersuchung und Auseinandersetzung mit diesem Thema soll eine Annäherung an diese komplexe und aus restauratorischer Sicht oft kritische Maßnahme unternommen werden.

Die Relevanz des Themas zeigt sich durch eine Reihe von aktuellen Projekten wie der Tagung *Art, Conservation, and Authenticities – Material, Concept, Context*, die im September 2007 in Glasgow statt finden wird und dem laufenden *Tate's Sculpture Replica Project*, das unter anderem Fallstudien zu Replik und Rekonstruktion in der Kunst des 20. Jahrhunderts umfasst.

Den Ausgangspunkt der Diplomarbeit bildet die Frage nach der restauratorischen Behandlung des „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ von REINER RUTHENBECK aus der Sammlung der Hamburger Kunsthalle.

² ALTHÖFER 1977 *Restaurierung moderner Kunst – Das Düsseldorfer Symposium 1977*

³ GANTZERT-CASTRILLO 1979 *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*

⁴ ALTHÖFER 1985, S. 11f

⁵ SCHINZEL 1977, S. 11

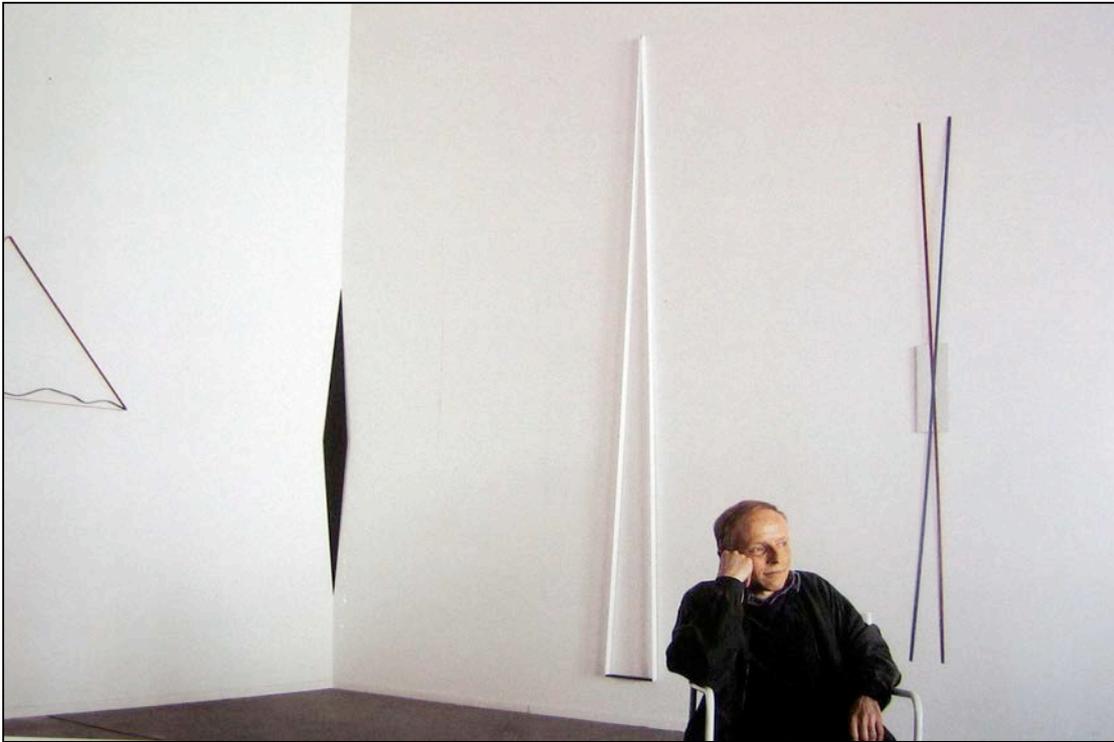


Abb. 1
Reiner Ruthenbeck in seinem Atelier

REINER RUTHENBECK arbeitet seit Ende der 60er Jahre als freier Bildhauer im Rheinland. Er untersucht in seinem komplexen Werk in immer wieder verwendeten Formen und Grundideen verschiedene elementare Prinzipien:

"Mich interessiert eigentlich weniger die Polarität, sondern die Einheit als ihre Grundlage - ich möchte Polarität und Einheit gleichzeitig zeigen, Gegensätze, die zu einer formalen Einheit zusammengefasst werden."⁶

Er verwendet dabei einfache, alltägliche Materialien, mit denen er Gegensätze darstellt und den labilen Punkt ihres Gleichgewichts herausarbeitet.⁷

Das Kunstwerk „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ ist ein 1m² großes, leicht gewölbtes Aluminiumblech mit einer monochrom schwarz und seidenmatt lackierten Oberfläche. Der Plattenbogen gehört in eine Untersuchungsreihe von schwarz beschichteten Aluminiumplatten, bei der REINER RUTHENBECK besonders die Position des Objekts im Raum interessierte.

⁶ BEE 1996, S. 18

⁷ RUTHENBECK in DRATHEN (1989), S. 308f



Abb. 2
Präsentation der Neuanfertigung des „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“, 1991 in der Ausstellung *Das schwarze Quadrat – Hommage an Malewitsch* in der Hamburger Kunsthalle vom 23.03. – 10.06.2007
Foto: Kristina Holl, München

„Ich habe mit Metallplatten gearbeitet und habe dann angefangen, einen leichten Bogen einzuarbeiten, um sie in den Raum hinein zu biegen. Dazu habe ich mehrere Variationen gemacht.“⁸

Bei einem Unfall entstanden glänzende Kratzer und Rückstände von Gips sowie Wischspuren auf der Oberfläche des Plattenbogens. Eine derartige Verletzung bei **monochromen** Oberflächen wird durch die Gleichmäßigkeit und Perfektion der Farbfläche sehr viel störender empfunden als bei Arbeiten mit gegenständlichem Inhalt oder bei polychromen Darstellungen.⁹ Da bei REINER RUTHENBECKS Arbeiten eine makellose

⁸ RUTHENBECK im Interview am 16.12.2006, Anhang, S. 127

⁹ ALTHÖFER 1977, S. 11: „Die Störung, die durch eine Fehlstelle, Schramme, Delle etc. entsteht, wird wegen des Fehlens eines gegenständlichen Inhalts ungleich stärker empfunden. Bei monochromen Bildern ist eine Beschädigung in dieser Art geradezu unerträglich. (...) In jedem Fall aber ist die Fehlstelle etwas, was der Konzeption des Bildes entgegensteht; insofern verändert die zufällig hinzukommende Form die Aussage des Bildes. Zugleich bekommt die Fehlstelle aber auch eine Aufwertung, die sie bei alter Kunst niemals haben könnte, denn dort ist sie immer als Beschädigung empfunden worden, jetzt aber, wo nur noch Formen

Oberfläche Voraussetzung für das Verständnis des Werkes ist¹⁰, sollte der Kontakt mit dem Künstler hergestellt werden, um sich dem Konzept des Kunstwerks anzunähern und die Möglichkeit einer Neuanfertigung zu diskutieren.

Durch die Auseinandersetzung mit der Aufgabe einer Neuanfertigung sollte geklärt werden, ob eine erneute Anfertigung technisch möglich und restaurierungsethisch vertretbar ist. Zudem sollte die Frage nach dem Status des neu angefertigten Objektes geklärt werden. Handelt es sich hierbei um eine Kopie, Rekonstruktion oder um ein Original?

innerhalb eines Bildganzen eine Rolle spielen, wird die Fehlstelle zur Form selbst, d. h. die Grenze zwischen bewusster und akzidenteller Form verschwimmt. Die Aussage des Bildes ist nicht nur durch die Fehlstelle als Störelement, sondern durch die Fehlstelle als Bereicherungselement veränderbar.“

¹⁰ RUTHENBECK *Grundsätzliches zur Restaurierung oder Erneuerung meiner Plastiken und Skulpturen*, Anhang S. 111: „Makellosigkeit der Oberfläche (...) Patina ist unerwünscht, da sie malerische Effekte erzeugt - Ich bin Bildhauer, kein Maler!";
RUTHENBECK im Interview am 16.12.2006, Anhang S. 121: „Es geht gegen mein Verständnis. Es [das Kunstwerk] muss perfekt sein.“

A Grundlagen zu konzeptbasierender Kunst und zu Neuanfertigungen

1. Konzeptbasierende Kunst und die Austauschbarkeit des Materials

1.1. Definition von konzeptbasierender Kunst

Bei konzeptbasierenden Arbeiten ist das Wesentliche des Kunstwerks das künstlerische Konzept. Die Materialien, die für die Realisierung des Konzepts verwendet werden, sind dem Konzept untergeordnet. Sie sind Mittel zum Zweck, um das Konzept sinnlich wahrnehmbar zu machen. Falls das dafür verwendete Material das Konzept nicht mehr repräsentieren kann und keine der Intention des Künstlers entsprechende Restaurierung möglich ist, kann das Konzept neu ausgeführt und das Werk neu angefertigt werden. Dabei verliert das Werk weder an künstlerische Bedeutung noch an ökonomischen Wert.

1.2. Grundlagen der konzeptbasierenden Kunst

Die künstlerische Verwendung von Konzepten wurde erstmals in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts in die Bildenden Künste eingeführt.¹¹ Die Künstler, die diese Technik bekannt gemacht haben, werden unter dem Begriff Konzeptuelle Künstler oder Konzept-Künstler zusammengefasst. Die Konzeptuelle Kunst der 60er Jahre war sehr theoriebetont und hatte als Ziel, die Kunst, ihre Bedingungen und den Kunstbetrieb einer analytisch-kritischen Revision zu unterziehen.¹²

In den 60er Jahren wurden insgesamt in der Bildenden Kunst der Status des Originals, des Autors und der Unikatcharakter in der Kunst hinterfragt.¹³ Strategien wurden entwickelt, um das Objekt von der direkten Beeinflussung durch den Künstler zu befreien und die Anonymität der Herstellung ohne jegliche „künstlerisch-kreative“ Komponente zu ermöglichen. Der Status des Originals als Unikat wurde u.a. durch Multiples¹⁴, Appropriation Art¹⁵ und eben durch immaterielle Konzeptuelle Kunst¹⁶ hinterfragt und der Originalbegriff erweitert. Die Frage nach dem Original wird von METZGER sogar als „das Problem der Kunst in den sechziger Jahren schlechthin“¹⁷ gewertet. Auch die Analyse und Erweiterung der traditionellen Vorstellungen von Bild, Abbild, visueller Wahrheit und Originalität wird von EIBLMAYR und FLECK als eine der wesentlichen Leistungen der Kunst des 20. Jahrhunderts angesehen.¹⁸

¹¹ MARZONA/GROSENICK 2005, S. 6f

¹² MARZONA/GROSENICK 2005, S. 24f

¹³ METZGER 1995, S. 8f

¹⁴ siehe zu Multiples Wallraff-Richartz-Museum Köln 1968; Neues Museum Weserburg Bremen 1997

¹⁵ Vgl. RÖMER 1998, RÖMER 1999a, RÖMER 2001

¹⁶ Vgl. MARZONA/GROSENICK 2004, MARZONA/GROSENICK 2005

¹⁷ METZGER 1995, S. 8

¹⁸ EIBLMAYR/ FLECK im Vorwort zu Salzburger Kunstverein 1995

Durch die Konzeptuelle Kunst wird die Trennung von Konzept und materieller Realisierung erreicht. Das Konzept ist dabei bereits das Kunstwerk selbst¹⁹, unabhängig davon, ob es unrealisiert bleibt oder als Grundlage für die folgende materielle Realisierung verwendet wird. Dementsprechend hat 1968 LAWRENCE WEINER in seiner *Declaration of Intent* festgelegt:

„1. Der Künstler kann die Arbeit herstellen. / 2. Die Arbeit kann angefertigt werden. / 3. Die Arbeit braucht nicht ausgeführt zu werden. / Jede Möglichkeit ist gleichwertig und entspricht der Absicht des Künstlers, die Entscheidung über die Ausführung liegt beim Empfänger zum Zeitpunkt des Empfangs.“²⁰

Mit dem Hinweis auf die Gleichwertigkeit möchte WEINER zeigen, dass es nicht auf eine materielle Realisierung ankommt, wie nach dem bisherigen Kunstverständnis, sondern dass das materiell unrealisierte Konzept die gleiche Bedeutung und den gleichen Wert hat wie das materiell realisierte Konzept. Aus dieser Betonung der Irrelevanz der materiellen Realisierung lässt sich folgern, dass bei konzeptbasierender Kunst nicht die materielle Realisierung das Wesentliche des Kunstwerks ist, sondern das dahinter stehende Konzept. Daher handelt es sich nach der theoretischen Idee WEINERS um immaterielle Kunst.

Auch SOL LEWITT geht davon aus, dass das Wesentliche seiner Kunstwerke das Konzept ist. Im Gegensatz zu LAWRENCE WEINER hält er jedoch an der materiellen Realisierung seiner Konzepte fest. Sie gilt ihm als notwendig, um die Qualität des Werkes wie auch der Werkidee beurteilen zu können.²¹ Auch REINER RUTHENBECK vertritt bei vielen seiner Werke diese Einstellung:

„Das Material interessiert mich aber schon, ich möchte Materie nehmen. Um ganz aus dem Stofflichen herauszugehen, bin ich zu sinnlich. Aber die Grundidee, dass man Materie nicht unbedingt benutzen muss, um Kunst zu machen, ist für mich sehr wichtig.“²²

Das Konzept kann dabei explizit schriftlich, zeichnerisch o.ä. fixiert sein. Gleichfalls kann es aber auch „nur“ in impliziter Form vorliegen, indem die materielle Realisierung des Kunstwerks die Informationen des Konzepts trägt.²³

¹⁹ Sie [BARRY, WEINER und HUEBLER] beziehen sich allesamt auf eine wenngleich nicht immer den Sinnen zugängliche Wirklichkeit und verzichten zugunsten des Einsatzes von Sprache auf die Präsentation von Objekten, deren Qualitäten sich der sinnlichen Wahrnehmung unmittelbar erschließen. Damit verneinen sie das Diktum Greenbergs, die Kunsterfahrung sei notwendigerweise visuell.“ MARZONA/GROSENICK 2005, S. 18

²⁰ MARZONA/GROSENICK 2005, S. 92

²¹ MARZONA/GROSENICK 2005, S. 76

²² DRATHEN 1988, S. 15

²³ MARZONA/GROSENICK 2004, S. 21

Durch die Erweiterung des Originalbegriffs und die Hinterfragung des Status des Künstlers wurden auch neue Herstellungsmöglichkeiten entwickelt. So fertigt oft nicht mehr der Künstler die Kunstwerke an, sondern eine andere Person führt nach dessen Vorgaben die Konzepte aus. Der Prozess der Herstellung ist von ihm losgelöst.²⁴

JAN SCHONHOOVEN: „I am the architect, the assistant is the engineer.“²⁵

Das hat zur Konsequenz, dass das Material an Bedeutung verliert, da es nicht mehr die „genialen“ Spuren der Gestaltung des Künstlers aufweist, sondern ein Konzept visualisiert. Die zugrunde liegende Idee wird zum Erkennungszeichen des Künstlers. Dadurch wird die Austauschbarkeit des Materials möglich. Nicht nur REINER RUTHENBECK arbeitet mit der Methode der Austauschbarkeit, der sich immer wieder wiederholenden Neuanfertigung nach einem festgelegten Konzept, sondern auch Künstler wie DONALD JUDD, LAWRENCE WEINER oder SOL LEWITT. Und bei vielen Werken der zeitgenössischen Kunst handelt es sich nicht mehr um Unikatmaterial, sondern um die Idee eines Objekts.²⁶

Beispielsweise hat JOSEPH BEUYS bei seiner Arbeit „Capribatterie“ nicht eine unersetzbare Zitrone verwendet, sondern arbeitet mit der Idee „Zitrone“ oder dem Konzept „Zitrone“. Das jeweilige Objekt ist dabei ein temporärer „Platzhalter“ mit der Funktion, die Eigenschaften und Assoziationen zu übermitteln, die mit dem Objekt verknüpft sind.



Abb. 3
Joseph Beuys „Capribatterie“, 1985

²⁴ RUTHENBECK im Interview am 16.12.2006, Anhang S. 135, auf die Frage, ob man bei der Ausstellung die Werke so bezeichnen sollte, dass der Betrachter weiß, dass sie nicht von ihm hergestellt wurden: „Es ist ja nie von mir gemacht worden. Alles andere wird zu kompliziert. Es ist wichtig, wann die Idee aufkam. Normalerweise macht man es so, dass das Ausführungsjahr bezeichnet wird, obwohl es besser wäre, wenn das Jahr, in der das Konzept aufkam, benannt würde.“

²⁵ Aussage von JAN SCHONHOOVEN in SCHEIDEMANN 1999, S. 243

²⁶ Auf der Grundlage der Bedeutung der Idee und nicht des Unikatmaterials wurde auch in der Installation der Relikte von der Video-Liveaktion „Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin“, 1975 von ULRIKE ROSENBACH die degradierten Plastikpfeile durch neue Pfeile der gleichen Herstellungsserie ersetzt, durchgeführt am Restaurierungszentrum Düsseldorf, Mitteilung über das Kunstwerk und den Austausch durch CORNELIA WEYER

Entscheidend bei der Einordnung zu konzeptbasierender Kunst oder zu Kunst, die Unikatmaterial verwendet, ist die individuelle Intention des Künstlers. Nur weil ein Kunstwerk leicht reproduzierbar ist, gilt es keinesfalls als konzeptbasierende, erneuerbare Kunst. Gerade auch bei Kunstrichtungen wie Konzeptueller Kunst und Minimal Art, bei denen oft die anonyme Herstellungsweise und Reproduzierbarkeit betont wird,²⁷ sollte sehr vorsichtig geurteilt werden. Hier werden häufig die Künstlerintentionen vereinheitlicht und den Kunstwerken unterstellt, dass sie im Schadensfall problemlos reproduzierbar wären. Bei manchen Künstlern trifft die Reproduzierbarkeit zu, so nennt der Künstler DONALD JUDD ausdrücklich die Möglichkeit einer Neuanfertigung:

„I hereby grant G.P., his successors and assigns the right to reconstruct the work if it is ever dismantled, destroyed, stolen or lost, provided that this is done by reference to, and in strict and exact compliance with, the document and all of the details and instructions set forth (...).“²⁸

CARL ANDRÉ, der auch mit sehr reduzierten, leicht reproduzierbaren Formen arbeitet, distanzierte sich dahingegen von einem seiner Kunstwerke, als er erfuhr, dass es sich um eine Reproduktion handelt.²⁹



Abb. 4
Donald Judd „Untitled“, 1966



Abb. 5
Beispiel für eine leicht reproduzierbare Arbeit von Carl André, „Magnesium-Zinc-Plain“, 1969
Slg. Museum of Contemporary Art San Diego
Foto: Philipp Scholz Rittermann

²⁷ MARZONA/GROSENICK 2004, S. 27

²⁸ Auszug aus dem Zertifikat des Kunstwerks „Untitled“, 1970 von DONALD JUDD in Besitz von G. PANZA, ausgestellt im Guggenheim Museum. In: SCHEIDEMANN 1999, S. 244

²⁹ SCHEIDEMANN 1999, S. 242

1.3. Einzigartigkeit von Unikaten und individuell gestalteten Kunstwerken als Gegenstück zur Austauschbarkeit von konzeptbasierenden Kunstwerken

Die individuelle Gestaltung eines Kunstwerks wird durch den Duktus, die Handschrift oder eine beliebig andere Gestaltungsform eines Individuums geschaffen. Auch kann die Verwendung von Materialien mit Unikatstatus ein Kunstwerk individualisieren. Zeichen für einen Unikatstatus sind beispielsweise die Signatur des Künstlers oder die Nummerierung einer Auflage auf dem Objekt selbst. Auch ein industriell hergestelltes Objekt wird durch die Signatur oder Nummerierung auf dem Material individualisiert.

Ein Kunstwerk, das den Status eines Unikats hat oder auf individueller Gestaltung basiert, ist kein erneuerbares Kunstwerk. Es wird als singuläres Werk geschaffen, was seinen Verfall und seine Vergänglichkeit impliziert. Eine erneute Anfertigung solch eines Kunstwerks entspricht meist auch nicht dem Willen des Künstlers, zudem kann das neu angefertigte Werk ein individualisiertes Kunstwerk oder das Unikat nicht adäquat ersetzen. Technisch gesehen ist die individuelle Gestaltung zwar in den meisten Fällen reproduzierbar,³⁰ jedoch sind Original und reproduziertes Objekt ästhetisch nicht gleichwertig.³¹ Dies folgt daraus, dass ästhetische Unterschiede bei dem Original und der Reproduktion vorhanden sein können, auch wenn sie auf dem ersten Blick nicht erkennbar sind. Trotzdem besteht die Möglichkeit, dass durch bessere visuelle Bedingungen und/ oder Erfahrung des Betrachters Unterschiede wahrgenommen werden können. Da selbst kleinste Unterschiede für ein Kunstwerk wesentlich sein können, muss eine identisch wirkende Reproduktion nicht als ästhetisch gleichwertig angesehen werden.³² Dadurch zählen alle Arbeiten in der Regel nicht zu konzeptbasierender Kunst, deren Ausdruck auf individueller Gestaltung basiert.

1.4. Die Anwendung „Allographischer Kunst“ nach Metzger auf konzeptbasierende Kunst - Unterschiede zwischen Notation und Konzept

Basierend auf der Arbeit *Sprachen der Kunst* von NELSON GOODMAN nennt RAINER METZGER Kunst allographisch, wenn sie ohne Verlust an Bedeutung wiederholbar ist.³³ Dies ist der Fall, wenn es kein einmaliges Original gibt, sondern eine Notation für die (nachfolgende) Realisierung,³⁴ wie in der Musik oder im Theater. Diese Notation sorgt für die Erkennbarkeit des Autors und die Unverwechselbarkeit des Werkes, obwohl bei der Aufführung der

³⁰ Der amerikanische Pop-Art-Künstler ROBERT RAUSCHENBERG stellte mit seinem Werk „Factum I and II“ von 1957 den nicht kopierbaren Duktus, die individuelle Handschrift des Künstlers in Frage. Dies erreichte er, indem er eine fast exakte Verdoppelung eines mit gestischen Pinselspuren bearbeiteten Siebdrucks herstellte; RÖMER 2001, S. 72

³¹ GOODMAN 1998, S. 101

³² Ausführliche Erläuterung in GOODMAN 1998, S. 101ff

³³ METZGER 1995, S. 13 mit Bezug auf GOODMAN 1998, S. 112ff

³⁴ METZGER 1995, S. 13

Notation orts-, zeit- oder kulturbedingte Unterschiede existieren können.³⁵ Durch die Notation verliert die Materie des Kunstwerks an Bedeutung, da seine Bedeutung in der Idee oder dem Konzept liegt. Hier verweist METZGER auch auf SOL LEWITTS Äußerung in den *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967:

„The idea becomes a machine that makes the art.“

METZGER wendet den Begriff der allographischen Kunst auch auf Werke der bildenden Kunst an.

Dabei setzt METZGER die Begriffe Konzept und Notation gleich.³⁶ Dies trifft jedoch nicht zu, da zwischen einem Konzept und einer Notation wesentliche Unterschiede bestehen: Eine Notation zeichnet sich vor allem durch Eindeutigkeit aus.³⁷ Die Funktion einer Notation besteht in der „definitiven Identifikation eines Werkes von Aufführung zu Aufführung“.³⁸ Deshalb muss eine Notation so eindeutig sein, dass sie – falls nicht mehr vorhanden - wieder hergestellt werden kann, wenn die Aufführung bzw. das Kunstwerk zur Verfügung steht.³⁹ Daraus folgend müsste ein Kunstwerk die wesentlichen Kriterien des Konzepts definitiv und zweifelsfrei übermitteln, ohne dass weitere Informationen über den Künstler und den Kontext notwendig wären. Dies ist jedoch oft nicht der Fall.⁴⁰ Künstler schaffen konzeptbasierende Kunstwerke, ohne dass es eine allgemeingültige „Übersetzung“ oder ein allgemeingültiges „Verständnis“ des Konzepts gibt. Im Gegenteil: die wesentlichen Kriterien des Konzepts müssen aus einer großen Anzahl von Eigenschaften des verwendeten Materials und durch Informationen über den künstlerischen Kontext ermittelt werden. Gäbe es, wie METZGER angibt, eine Notation in der Bildenden Kunst, so gäbe es keine Probleme bei der Erhaltung von konzeptbasierender Kunst, da alle wesentlichen Merkmale des Werkes eindeutig definiert wären.

³⁵ METZGER 1995, S. 13

³⁶ METZGER 1995, S. 13f durch die Bezeichnung von MEL BOCHNERS Arbeit „Twelve Photographs and Four Diagrams“ als Notation

³⁷ GOODMAN 1998, S. 150f

³⁸ GOODMAN 1998, S. 125

³⁹ GOODMAN 1998, S. 127

⁴⁰ GOODMAN 1998, S. 187: „Aber wir können kein Notationssystem entwickeln, das für derartige Werke Definitionen liefert, die sowohl real (mit der vorgängigen Praxis übereinstimmend) als auch unabhängig von der Entstehungsgeschichte sind.“

1.5. Die Erhaltung von konzeptbasierender Kunst mittels Neuanfertigung

Die Schwierigkeit bei der Erhaltung von konzeptbasierenden Kunstwerken durch eine Neuanfertigung liegt darin, dass eine Neuanfertigung in der Regel nur möglich ist, wenn das Konzept klar und eindeutig definiert ist oder im Nachhinein glaubwürdig definiert werden kann.

Es gibt jedoch in den wenigsten Fällen ein eindeutiges, schriftlich o.ä. fixiertes Konzept, meistens sind nur materielle Realisierungen des Konzepts vorhanden. Nach Einstellung vieler Künstler, die mit Konzepten arbeiten, „wird das realisierte Werk als Information verstanden, welche die innewohnende Idee veranschaulicht.“⁴¹ Bei solchen Kunstwerken müssen aus der Untersuchung des Materials und der Herstellungstechnik und durch Informationen über den Künstler und sein Werk die wesentlichen Kriterien des Werkes hergeleitet und so das Konzept ermittelt werden.

„Conservators...must enter into the critical spirit of the works themselves, if they are to save and transmit not merely decontextualized fragments but their essence to the future.“⁴²

Die realisierten Kunstwerke sind jedoch genauso wie andere Kunstwerke auch von Unfällen, Alterung und Verfall betroffen, wodurch sich das Aussehen und damit auch die Aussage verändern können. Dies kann Rückschlüsse auf das Konzept erheblich erschweren.

Meist sind umfassende Recherchen erforderlich, um zu klären, welche der zahlreichen Charakteristika eines Kunstwerkes wesentlich sind und das Konzept ausdrücken. Besonders wichtig ist dabei das Wissen um die künstlerische Intention zur Entstehungszeit des Werkes, da es oft Rückschlüsse auf die Aussage des Werkes, auf wesentliche Merkmale und auf die Bedeutung von Materialien ermöglicht. Wird bei der Recherche auf Aussagen des Künstlers verwiesen, ist es wichtig, diese kritisch zu betrachten, da sie naturgegeben subjektiv sind. Es ist zu prüfen, inwiefern die Aussagen abhängig vom zeitlichen Abstand zum Kunstwerk, von der sich ändernden Bedeutung des Werkes für den Künstler und für den Kunstbetrieb oder ob sie eventuell willkürlich geäußert wurden. Die Entscheidung, ob die Herstellung einer Neuanfertigung gerechtfertigt ist, sollte daher nicht allein von den Aussagen des Künstlers abhängen. Auch die oft genannte Unmöglichkeit einer Neuanfertigung nach dem Tod des Künstlers ist inkonsequent, da ein Künstler auch bei Lebzeiten nicht kontaktierbar sein kann oder seine Meinung über seine Werke grundlegend verändert haben kann. Wichtigstes Kriterium sollte daher der Informationsstand über die ursprüngliche künstlerische Intention sein.

⁴¹ MARZONA/GROSENICK 2004, S. 21

⁴² REESE 1999, S. 25

Auch wenn der Künstler nicht kontaktierbar oder bereits verstorben ist, kann es aufgrund der Recherche trotzdem zu einem ausreichenden Wissens- bzw. Informationsstand kommen, der eine Neuanfertigung rechtfertigt.

1.6. Der Begriff des Epochenstils nach Rosalind Krauss und seine Bedeutung für die Austauschbarkeit von Kunstwerken

Ein Problem bei der erneuten Ausführung des Konzepts liegt in der Auswechslung der Materie, da dem neuen Werk alle Kennzeichen der Entstehungszeit fehlen können. Darauf basierend wird oft die Legitimität einer erneuten Ausführung eines Konzepts angezweifelt, da wesentliche Aspekte des Kunstwerks verloren gehen würden. Im Folgenden soll die Relevanz dieser „Spuren“ einer spezifischen Zeit anhand des Epochenstils von ROSALIND KRAUSS für konzeptbasierende Kunst untersucht werden:

„Ein Epochenstil ist eine bestimmte Form der Kohärenz, die nicht betrügerisch hintergangen werden kann. Die im Begriff des Stils implizierte Authentizität ergibt sich aus der Art und Weise, wie man sich die Entstehung eines Stils vorstellt: nämlich kollektiv und unbewusst. Das heißt, dass ein Individuum einen Stil per definitionem nicht bewusst anstreben kann. Spätere Kopien können gerade deshalb aufgedeckt werden, weil sie nicht der entsprechenden Epoche angehören; es ist genau diese bestimmte Veränderung in der Sensibilität, die das Chiaroscuro falsch werden lässt, die Umrisse zu schroff oder zu verschwommen macht, die alten Muster der Kohärenz zerreißt (...). Es kümmert uns nicht, ob die urheberrechtlichen Unterlagen alle in Ordnung sind, denn was auf dem Spiel steht, sind die ästhetischen Rechte des Stils, die auf einer Kultur des Originals basieren.“⁴³

Erfüllt jedoch ein Kunstwerk alle Charakteristika von konzeptbasierender Kunst, so kann es keine Kriterien ausbilden, die für den von KRAUSS definierten Epochenstil relevant sind:

Bei einem konzeptbasierenden Kunstwerk gibt es keine Individualisierung, so dass sich auch kein Stil im Werk ausdrücken kann, der durch die Künstler einer Epoche unbewusst entsteht. Damit sind auch Beschreibungen wie eine „bestimmte Veränderung in der Sensibilität, die das Chiaroscuro falsch werden lässt, die Umrisse zu schroff oder zu verschwommen macht“ ohne Relevanz.

Bei konzeptbasierenden Kunstwerken kann die Alterung und die damit verbundene Patina keine Bedeutung erlangen, da das Wesentliche des Kunstwerks, das Konzept, immateriell

⁴³ KRAUSS (AUTORIN)/ WOLF (HRSG.) 2000, S. 204f

ist.⁴⁴ Es altern nur die temporären materiellen Realisierungen des Konzepts, die nach dem Willen des Künstlers austauschbar sind.

Sind alle physischen Voraussetzungen für die Neuanfertigung vorhanden, wie Material und Technik, so kann sich die erneute Verwirklichung des Konzepts visuell nicht von der vorherigen unterscheiden. Eine Veränderung tritt nur durch den Verlust von Schäden und Alterungserscheinungen auf, die jedoch für konzeptbasierende Kunst nicht relevant sein können.

Aus diesen Überlegungen leitet sich ab, dass der Epochenstil nach ROSALIND KRAUSS eventuell auf individuell gestaltete Kunst anwendbar ist, jedoch nicht auf konzeptbasierende Kunst.

1.7. Der Begriff „Original“ und seine Bedeutung in der konzeptbasierenden Kunst

1.7.1. Der traditionelle Originalbegriff und seine Entstehung

Der Begriff Original stammt vom Lateinischen *origo* ab, was Ursprung, Quelle, Stamm⁴⁵, aber auch Urbild oder Urfassung bedeutet⁴⁶. Das Adjektiv original wird mit echt, eigen, urschriftlich und ursprünglich übersetzt⁴⁷ sowie mit einmalig⁴⁸. Der Begriff Originalität steht folglich für Ursprünglichkeit, jedoch auch für Einmaligkeit, Besonderheit⁴⁹ und Eigentümlichkeit⁵⁰.

Der traditionelle Originalbegriff (Eigenhändigkeit durch den Künstler, Einmaligkeit des Werkes)⁵¹ war lange Zeit bedeutungslos. Bis zur Renaissance wurde nicht die kreative Neuschaffung von Motiven angestrebt, sondern die Übereinstimmung mit einem Thema oder einer vorherigen Ausführung, so dass Einmaligkeit der Darstellung in den meisten Fällen unerwünscht war. Die Ähnlichkeit der Darstellungen wurde durch die Ikonografie bestimmt, wobei das Verständnis des Betrachters auf der Erkennbarkeit der Personen und des Kontexts basierte. Ikonen erhielten ihre Bedeutung gerade durch die größtmögliche Ähnlichkeit mit dem Vorbild.

Während des Mittelalters war die künstlerische Tätigkeit, die überwiegend als Handwerk angesehen wurde, grundsätzlich eine Gemeinschaftsarbeit: die Tafel wurde vom Tafelmacher gerichtet, die Grundierung vom Grundierer ausgeführt, der Goldgrund vom

⁴⁴ Ausgenommen sind Konzepte, die mit Alterung und Vergänglichkeit arbeiten. Aber auch dabei kommt es nicht auf die Alterung eines Unikatobjektes an, sondern auf die immer wieder auftretende Vergänglichkeit der verschiedenen Verwirklichungen des Konzepts.

⁴⁵ JANIS 2005, S. 131

⁴⁶ Meyers Großes Taschenlexikon, S. 216

⁴⁷ ZEIT-Lexikon, 15, Meyers Großes Taschenlexikon, S. 216

⁴⁸ dtv-Lexikon 1990, Bd. 13

⁴⁹ Meyers Großes Taschenlexikon, S. 216

⁵⁰ ZEIT-Lexikon, S. 15

⁵¹ HAMANN 1980, S. 36

Vergolder hergestellt und dekoriert, anschließend führten Gehilfen oft große Teile der Malerei aus. Als Letztes erfolgte die finale Überarbeitung durch den Meister selbst, eventuell auch nur durch das Signieren des Werkes.⁵² Auch Schülerarbeiten wurden als Zeichen der Billigung durch den Meister signiert.⁵³ Bei einer derartigen Auffassung von Kunst und Urheberschaft ist der Begriff des Originals bedeutungslos.

Ein erster Ausdruck eines künstlerischen Selbstbewusstseins zeigte sich in der Signatur des Werkes, beispielsweise bei Albrecht Dürer.⁵⁴ Mit der Unterschrift zeichnete der Künstler sein Werk als Original aus und unterschied es so von Kopien und Fälschungen.

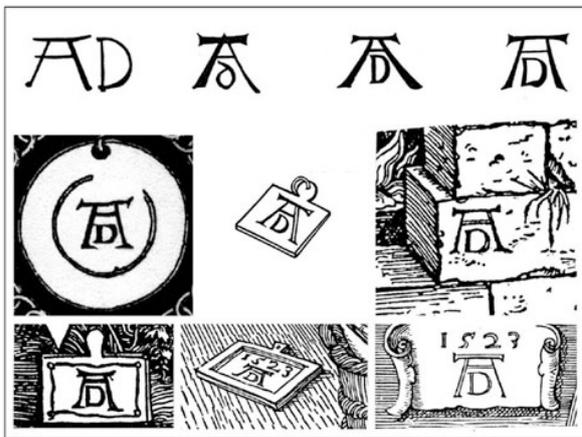


Abb. 6
Verschiedene Versionen des Dürer-Monogramms



Abb. 7
Albert Dürer „Junger Feldhase“, 1503
Monogramm auf einem Aquarell

Der Originalbegriff entsteht erst Anfang des 19. Jahrhunderts, nach MELOT zwischen 1839 und 1862.⁵⁵ In die 30er Jahren des 19. Jahrhunderts fällt auch die Entdeckung der Fotografie.⁵⁶ Erst in diesem Kontext kann der Originalbegriff entstehen, da er seine Bedeutung durch Abgrenzung zur Reproduktion erhält.

Erst wenn die Persönlichkeit, die Kreativität und die individuelle Handschrift des Künstlers in den Vordergrund tritt, wird auch die Frage nach der Originalität der Werke relevant:⁵⁷

⁵² DEECKE 1999, S. 13

⁵³ LOCHER 1970, S. 176

⁵⁴ DEECKE 1999, S. 13

⁵⁵ MELOT *Les frontières de l'originalité et les problèmes de l'estampe contemporaine* in: *Revue de l'art* Nr. 21/1973, S. 108ff nach HAMANN 1980, S. 7

⁵⁶ LOCHER 2001, Kapitel 3, S. 2

⁵⁷ HUTTER 1980, S. 3

Seit dem Beginn der Moderne also steht der Künstler, sein Genius, seine Bilderfindung, sein Malduktus, seine individuelle Stilbildung, das Konzept seines Handelns im Zentrum der Kunstbetrachtung und der Analyse seiner Wirkungsgeschichte. Dadurch wurde die Frage nach dem Original, als dem durch die Persönlichkeit bestimmten Echten, dem Wahren, dem Unverwechselbaren stärker in das Zentrum der künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Diskussion gerückt.⁵⁸

Der Jurist WOLFRAM HAMANN analysiert 1980 den Originalbegriff in Bezug auf das Urheberrecht. Er bezieht sich dabei zuerst auf eine Definition von 1970 von MÖHRING/NICOLINI, die das Original als Eigenleistung des Schöpfers mit bestimmter schöpferischer Gestaltung in erstmaliger Ausführung definieren.⁵⁹

Daraus ergeben sich drei Merkmale des Originals:

- 1.) Vorliegen eines Werkes der bildenden Kunst⁶⁰
- 2.) Eigenhändigkeit der Erstellung durch den Künstler
- 3.) Erstmaligkeit der Verkörperung⁶¹

HAMANN fasst den Originalbegriff folgendermaßen zusammen:

Grundsätzlich ist jedes Werk der bildenden Kunst, welches erstmalig durch einen Künstler derartig verkörpert wird, dass dieser als Urheber anzusehen ist, ein Original.⁶²

⁵⁸ DEECKE 1999, S. 13

⁵⁹ MÖHRING/NICOLINI, Kommentar zum Urheberrechtsgesetz, Berlin 1970 nach HAMANN 1980, S. 36

⁶⁰ Ein Werk der bildenden Kunst wird durch drei Wesenselemente charakterisiert: es muss ein geistiger Gehalt vorhanden sein, das Konzept muss einen materiellen Niederschlag erfahren und die Urheberindividualität muss erkennbar sein.

Der geistige Gehalt kann mit künstlerische Idee und Intention beschrieben werden (HAMANN 1980, S. 38). „Niederschlag“ wird dadurch definiert, dass das Kunstwerk in einer vom Auge wahrnehmbaren Form vorhanden ist. Sie muss jedoch nicht dauerhaft sein. HAMANN zieht daraus den Schluss, dass „dem künstlerischen Konzept ein körperliches Produkt folgen muss.“ (HAMANN 1980, S. 38). Die Definition von körperlichem Produkt wird in der Arbeit jedoch unterlassen, deshalb ist unklar, ob es sich um die materielle Ausführung des Konzepts handeln muss oder ob auch ein Zertifikat dieses Kriterium erfüllt. Meinungsunklarheit findet sich bei der Erläuterung von Urheberindividualität. Nach herkömmlicher Meinung muss die Individualität des Urhebers in dem Werk erkennbar sein, gemessen an der Empfindung des künstlerischen Laien. KARSTEN SCHMIDT ersetzt den Begriff der Urheberindividualität mit dem Merkmal einer Individualität der Gestaltung (HAMANN 1980, S. 39). So liegt der Schwerpunkt der Definition nicht mehr auf der Person des Urhebers, sondern auf dem Werk mit seiner ihm eigenen, individuellen Materialisierung.

⁶¹ Der urheberrechtliche Werkbegriff erfordert bereits einen körperlichen Niederschlag des künstlerischen Konzepts. Nach dem dritten Kriterium für den Originalbegriff nach HAMANN muss dies mit der Erstmaligkeit der Anfertigung verbunden sein (HAMANN 1980, S. 45f).

⁶² HAMANN 1980, S. 212

Jedoch ist auch diese Definition unbefriedigend, da beispielsweise Multiples nach dieser Definition keine Originale wären. Multiples werden als „Originale in Serie“ beschrieben, daher gibt es keine Erstmaligkeit der Verkörperung der Werkidee, sondern zahlreiche, aufeinander folgende Verkörperungen:

Hundert „Originale in Serie“ sind nicht hundert Originale, sondern ein Original in hundert Ausprägungen. Das heißt, jedem Werk liegt eine Idee zugrunde, die in hundert Versionen realisiert wird.⁶³

Seit den 60er Jahren wird der Originalbegriff durch verschiedene Kunstformen wie Pop Art, Appropriation Art und Konzeptuelle Kunst einer Revision und Erweiterung unterzogen.⁶⁴

Genauso wenig, wie es eine endgültige Definition von „Die Kunst“ gibt, so wenig gibt es eine ewig gültige Definition des Originals.⁶⁵

Trotz der Versuche, den traditionellen Originalbegriff zu erweitern bzw. abzuschaffen, behält er zumindest in Bezug auf das einmalige Vorhandensein der Ausführung seine Bedeutung.⁶⁶ Die Preisbildung auf dem Kunstmarkt basiert nämlich überwiegend auf dem Unikatstatus oder der Limitierung einer Auflage.⁶⁷

1.7.2. Die Originalität des Konzepts

In der Definition nach HAMANN werden grundlegende Eigenschaften von konzeptbasierender Kunst nicht erfasst. Eine Gleichwertigkeit von Konzept und realisiertem Kunstwerk ist durch die Vorgabe der unbedingten Verkörperung ausgeschlossen.⁶⁸ Deshalb erweiterte RUDOLF MAYER bereits 1984 den Originalbegriff:

Original ist immer die Gestalt, in der sich eine Idee verwirklicht, ein unmittelbares Ergebnis des Schaffensprozesses. Bestimmend sind damit der Inhalt dieser Idee, die Konzeption ihrer Verwirklichung und die Bedingungen des notwendigen materiellen Weges.⁶⁹

Hinzu kommt nach MAYER die Unabhängigkeit von der Eigenhändigkeit in den Fällen, in denen der Künstler die Anfertigung an andere Personen überträgt. Auch unterstreicht er die Möglichkeit der gleichwertig nebeneinander stehenden, mehrfachen Originale einer Edition oder von Multiples. MAYER schließt auch die Unabhängigkeit von der Materialität in seine

⁶³ KARL GERSTNER in VATSELLA 1997b, S. 51

⁶⁴ Vgl. Salzburger Kunstverein 1995, RÖMER 1999a

⁶⁵ DEECKE 1999, S. 11

⁶⁶ WENZKE 2000, S. 45

⁶⁷ WENZKE 2000, S. 45

⁶⁸ HAMANN 1980, S. 140

⁶⁹ MAYER 1984, S. 46 nach: JÖHNK 1999, S. 14

Definition von Original ein, ohne die der benennbare zeitliche Kontext des Werkes für Authentizität bürgt.⁷⁰ In diesem Kontext verändert sich auch die Rolle des Künstlers:

An Stelle eines Werkes tritt eine Idee. Der Künstler tauscht die gesellschaftliche Rolle des „Genies“ mit der des Erfinders, die des genialen „Schöpfers“ mit der des Denkers.⁷¹

Damit erhält der Originalbegriff auch für immaterielle Konzepte Gültigkeit. Bei konzeptbasierenden Kunstwerken hat das Konzept Originalstatus; die Realisierung des Konzepts hat nur noch dann am Originalstatus des Konzepts teil, wenn sie intentionsgemäß vorgenommen wird und durch den Künstler autorisiert ist.

1.8. Erläuterung zu Authentizität

Etymologisch betrachtet stammt Authentizität von dem griechischen Wort *authentikòs* (*autòs*, das Selbst) und ist verwandt mit dem lateinischen *auctor* (Begründer, Erzeuger, Ahne, der Autor von einer Information, verbürgend für Echtheit, Autorität).⁷² *Auctor* stammt wiederum von *augeo* (wachsen, gedeihen) ab, das mit *auctoritas* verwandt ist und Originalität, Verantwortung, Kraft und Autorität bedeutet.⁷³ Authentizität steht für Glaubwürdigkeit,⁷⁴ Originalität im Gegensatz zu Kopie, für etwas Echtes im Gegensatz zu Vorgetäuschem und für etwas Aufrichtiges im Gegensatz zum Gefälschten.

In den französischen Sprachgebrauch wurde Authentizität im 13. Jahrhundert im Sinne von Originalität und Eigenheit, Besonderheit übernommen, im englischen Sprachgebrauch erscheint der Begriff erst im 14. Jahrhundert. Das heutige Verständnis von Authentizität entstand in seiner mehrfachen Bedeutung als Glaubwürdigkeit, Echtheit und Eigenheit im 18. Jahrhundert.⁷⁵

Bei der Einschätzung der Bedeutung eines Kunstdenkmals wird als Hilfestellung der „Test of Authenticity“ der World Heritage Convention angewendet. Dabei wird das Objekt nach der Authentizität seiner einzelnen Aspekte wie „design, material, workmanship or setting“ untersucht.⁷⁶

⁷⁰ JÖHNK 1999, S. 13f

⁷¹ BLOCK 1999, S. 46

⁷² JOKILEHTO 1995, S. 18

⁷³ JOKILEHTO 1995, S. 18

⁷⁴ Duden 1998, S. 50

⁷⁵ JOKILEHTO 1995, S. 19

⁷⁶ PETZET 1995, S. 145

Diese Kriterien wurden im Zuge der Nara Conference on Authenticity, 1994, erweitert und präzisiert:⁷⁷

- Authentizität der Form
Hierzu wird nicht nur die endgültige Form gezählt, sondern auch der Entwurf, der zur Form geführt hat
- Authentizität des Materials
Dies umfasst das gesamte verwendete Material mit seinen Eigenschaften
- Authentizität der Technik
Dies beinhaltet alle Merkmale der Bearbeitung des Materials und der Konstruktionsweise. Dazu zählt sowohl die handwerkliche Ausführung als auch die Herstellung mit industriellen Techniken
- Authentizität der Funktion
Die Funktion des Objektes beinhaltet, ob es noch seiner ursprünglichen Bestimmung dient
- Authentizität des Ortes
Hierzu zählt der ursprüngliche oder momentane Standort des Kulturdenkmals genauso wie die Umgebung und der Kontext

Der „Test auf Authentizität“ ist eine Möglichkeit, die kulturelle und künstlerische Bedeutung einzuschätzen, wenn eine Aussage über die „Glaubwürdigkeit der Botschaft“ des gesamten Objektes zu komplex erscheint. Dabei sollten Veränderungen und Abweichungen von dem ursprünglichen Zustand nicht zwangsläufig als negatives Merkmal betrachtet werden. Veränderungen können auch als Verbesserung der Lesbarkeit gewertet werden und auf eine vorhandene Aktualität des Objekts hindeuten.⁷⁸ Weiterhin sollte beachtet werden, dass Authentizität einem sehr subjektiven, durch den zeitlichen und kulturellen Kontext geprägten Verständnis unterliegt.⁷⁹

⁷⁷ CLEERE 1995, S. 60; PETZET 1995, S. 145f

⁷⁸ DOLORES PENNA DE ALMEIDA CUNHA 1995, S. 262f

⁷⁹ BUMBARU 1995, S. 281

Sowohl in der Restaurierung als auch in der Denkmalpflege ist Authentizität ein Schlüsselwort. In der Einleitung der Charta von Venedig steht: „Die Denkmäler der Gegenwart [sind] eine geistige Botschaft der Vergangenheit, die „im ganzen Reichtum ihrer Authentizität weiterzugeben [sind].“⁸⁰ Dabei bestimmt der kulturelle Kontext, welche Kriterien des Werkes wesentlich für die Authentizität des Kulturobjekts sind.⁸¹

1.9. Erläuterung zu „Aura“

„Nicht nur die künstlerische Bedeutung macht ein Kunstwerk berühmt, sondern der irrationale, also nicht leicht begründbare Glaube an seine Bedeutung, seine Geschichte, seine Aura und Schönheit.“⁸²

„Aura“ beschreibt eine ideelle, durch das Material, die Präsentation, den Kontext oder die Vorstellungen des Betrachters gebildete Wertschätzung. Übersetzt wird der Begriff mit „lichtartiger Schein“⁸³ oder (Luft-) Hauch.⁸⁴ Diese ideelle Vorstellung wird/ wurde jedoch auch als etwas physisch sehr Präzises angesehen: Im 19. Jahrhundert wurde jedem Menschen eine eigene „Aura“ zugeschrieben und Gelehrte versuchten, die „Aura“ wissenschaftlich zu analysieren und sie beispielsweise durch Fotografie zu objektivieren.⁸⁵

Eine der wohl bekanntesten Verwendungen des Begriffs „Aura“ findet sich in WALTER BENJAMINS Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Er beschreibt die Bedeutung des Originals, und nur diesem ist, laut BENJAMIN, eine „Aura“ eigen, durch seine Einmaligkeit im Dasein, seinem „Hier und Jetzt“.⁸⁶

⁸⁰ DRV-Grundlagen, S. 7 *Internationale Charta über die Erhaltung und Restaurierung von Kunstdenkmälern und Denkmalgebieten (Charta von Venedig)*, Venedig 1964

⁸¹ INABA 1995, S. 330ff: „In the sense of cultural diversity, in other words, the specific characteristics of each object must decide the best conservation method to be used. (...) Because of deterioration due to Japan's humid, high-temperature climate, wooden buildings have traditionally required frequent maintenance repair work (...) it is part of the ritual practice of the Shinto religion; the act of reconstruction is a type of ceremonial custom, known as Shikinen-Zotai (...) the only shrine which has continued the tradition of Shikinen-Zotai in its pure form is the Ise Shrine, reconstructed on a regular twenty-year circle.“

⁸² DEECKE 1999, S. 37

⁸³ Brockhaus 2003, S. 61

⁸⁴ Duden 1998, S. 49

⁸⁵ ERNST 2000, S. 51 „(...) im 19. Jh. versucht der Psychiater HIPPOLYTE BARADUC, die dem bloßen Auge unsichtbare Aura von Personen durch fotografische Aufnahmen zu objektivieren (...)“

⁸⁶ BENJAMIN 1977, S. 12

Ein Problem der Verwendung des Begriffs „Aura“ ist jedoch die fehlende Eindeutigkeit, was auch MARKUS BRÜDERLIN an den Aussagen BENJAMINS aufzeigt:

„Benjamin [spricht] einmal von Aura als Aspekt der Realität des Kunstwerks, ein andermal von einem Phänomen der Wahrnehmung durch den Betrachter, also von der Beziehung zwischen Werk und Betrachter.“⁸⁷

BENJAMINS Theorie des Verlusts der Aura durch die vielzahlige Reproduktion des Kunstwerkes, wurde vielfach widersprochen. So sah THEODOR ADORNO eine „Aura“ nicht nur im Hier und Jetzt eines Kunstwerks, „sondern, was immer daran über seine Gegebenheiten hinausweist: sein Gehalt.“⁸⁸

Die Diskussion über das Vorhandensein und die mögliche Reduktion oder Steigerung von „Aura“ durch Reproduktion wird auch in den 90er Jahren weitergeführt. Dabei werden mitunter auch gänzliche Absagen an die Existenz von „Aura“ in der modernen und zeitgenössischen Kunst gegeben, wie beispielsweise von NORBERT BOLZ:

„Wir haben das Glück, in einer Zeit zu leben, die konfrontiert ist mit der Einsicht, dass es so etwas wie auratische Kunst nicht mehr gibt. Es gibt auch keinen Weg zurück in dieses Paradies der Unmittelbarkeit und das Paradies des Primären.“⁸⁹

1.9.1. Ursachen für „Aura“ und deren Relevanz für die Austauschbarkeit von Kunstwerken

Auch in der Restaurierung wird „Aura“, genauso wie bei BENJAMIN, sowohl für einen realen Aspekt des Kunstwerks verwendet als auch für die Wertschätzung, die auf dem Wissen und der Vorstellung des Betrachters basiert.⁹⁰

In diesem Kapitel sollen verschiedene Ursachen für die Entstehung einer „Aura“ erläutert werden und auf ihre Relevanz für eine Neuanfertigung untersucht werden. Dabei soll gezeigt werden, ob und in welchen Fällen eine Auswechslung des Materials als Konsequenz den Verlust einer „Aura“ mit sich führt.

1.9.1.1. Materialbedingte Ursachen

Eine „Aura“ kann durch das Material und seine Eigenschaften entstehen oder durch die mit dem Material verbundenen Assoziationen. Die „Aura“ kann sowohl durch ideelle Ursachen,

⁸⁷ BRÜDERLIN 1994, S. 54

⁸⁸ ADORNO 1986 zitiert nach BRÜDERLIN 1994, 56; weiterführende Literatur: Boris Groys *Das leidende Bild in: Das Bild nach dem letzten Bild*, Wien 1992; Theodor W. Adorno *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1986; Georg Steiner *Von realer Gegenwart – Hat unser Sprechen Inhalt?*, München 1990

⁸⁹ BAECKER ET AL. 1994, S. 78

⁹⁰ BRÜDERLIN 1994, S. 54

wie eine durch den Künstler gegebene Symbolik des Materials verursacht werden als auch durch optische, physikalische oder chemische Materialeigenschaften.

„Aura“ durch Ästhetik

Jedes Kunstwerk besitzt eine eigene Ästhetik. Die „Aura“, die durch diese Ästhetik, beispielsweise einer besonderen Ausdruckskraft der Farben oder Formen, geschaffen wird, ist rein subjektiv und ist für jeden Betrachter verschieden. Zudem ist die äußere Erscheinungsform sehr wandelbar und kann sich durch Alterung, zugefügte oder materialimmanente Schäden oder durch veränderte Sichtweisen der das Kunstwerk betrachtenden Gesellschaft entscheidend verändern.

Eine erneute Ausführung des künstlerischen Konzepts muss die wesentlichen Kriterien übernehmen, um intentionsgerecht zu sein. Daher wird das Aussehen der Neuanfertigung in den meisten Fällen sehr ähnlich bis identisch in Bezug zum vorherigen Werk sein, so dass ein Verlust von „Aura“ durch Ästhetik in den meisten Fällen ausgeschlossen werden kann.

„Aura“ durch Alterung bzw. Patina

Die Alterung eines jeden Kunstwerks beginnt direkt nach seiner Fertigstellung: Pigmente und Bindemittel verbräunen oder bleichen aus, ein Alterscraquelé entsteht, Materialien verspröden oder lösen sich auf. Die Alterung ist materialspezifisch und charakteristisch für die Entstehungszeit. Deshalb sind die Veränderungen des Materials ein wesentliches Merkmal der meisten Kunstwerke und ein wichtiges historisches Dokument (Alterswert nach ALOIS RIEGL).⁹¹

Bei der erneuten Ausführung des Konzeptes gehen alle Alterungserscheinungen, die sinnlich wahrnehmbare Patina des Kunstwerks, verloren. Dies ist jedoch kein Ausschlusskriterium für eine Neuanfertigung, da sie intentionsgemäß nur bei konzeptbasierenden Kunstwerken möglich ist.

Natürlich können auch konzeptbasierende Kunstwerke mit dem Thema des Verfalls und/oder der Vergänglichkeit arbeiten. Hierbei ist aber das alternde Objekt wiederum nicht als Unikat gedacht, sondern wird ausgewechselt, wenn es ein vorgegebenes Verfallstadium überschritten hat. Danach beginnt der Prozess des Verfalls in der Neuanfertigung von Neuem:

⁹¹ RIEGL 1929, S. 144ff

Andy Goldsworthy: „If that [Andy Goldsworthy’s „earthen spiral sculpture“, 1997, Getty Research Institute, Los Angeles] was damaged, if someone came and damaged it or it went beyond the point where I felt it was no longer strong as a piece of work, the solution would not be to start fiddling around with it; I’d remake it. It has to start again.“⁹²

Jedoch gehen auch bei der intentionsgerechten Auswechslung des Materials wichtige materialgeschichtliche Informationen und das Wissen um die Eigenschaften des Materials einer bestimmten Zeit verloren. Diese Informationen können für eine Zuschreibung oder für die Materialforschung bedeutsam sein. Aus diesen Gründen sollte das ausgetauschte Objekt nicht vernichtet, sondern stets archiviert werden, auch wenn es keine Bedeutung mehr als Kunstwerk besitzt.

„Aura“ durch Materialqualitäten

Eine Bedeutung bekommt das Material durch seine Eigenschaften und Merkmale, durch die Intention des Künstlers⁹³ sowie durch Materialikonographie und Farbikonographie.⁹⁴ So kann beispielsweise mit Kohle Energie assoziiert werden, da sie verbrannt werden kann; Licht und Feuer können für Wärme und die Farbe Blau für Kälte stehen.

Bei der erneuten Ausführung eines Konzepts kann die „Aura“ der Materialsymbolik durch Materialeigenschaften erhalten bleiben, wenn das gleiche Material verwendet wird oder eine klare Aussage zu den gewünschten Materialqualitäten durch den Künstler existiert.

1.9.1.2. Subjektbezogene Ursachen: „Aura“ durch Bekanntheit

Die werkexternen Ursachen basieren nicht auf dem Material eines Kunstwerks, sondern sie entstehen durch das Wissen, die Wertschätzung oder durch Vorstellungen des Betrachters.

Ein Werk kann auf verschiedene Weise eine „Aura“ durch Bekanntheit erhalten. Bekanntheit kann beispielsweise direkt durch die Berühmtheit des Künstlers entstehen, durch bedeutende Ausstellungen und Aktionen oder durch den kunsthistorischen Kontext. Im Gegensatz zu BENJAMINS These des Verlusts der „Aura“ durch Reproduktionen,⁹⁵ verursacht gerade die massenhafte Abbildung bestimmter Kunstwerke ihren besonders hohen Bekanntheitsgrad.⁹⁶

Jegliche Form von einer „Aura“, die nur durch das Bewusstsein des Betrachters ausgelöst wird, übernimmt eine Neuanfertigung vollständig. Eine erneute Ausführung des künstler-

⁹² REESE 1999, S. 34

⁹³ Vgl. Materialsymbolik bei JOSEPH BEUYS: STACHELHAUS 1998

⁹⁴ Vgl. BRUNS 2001

⁹⁵ BENJAMIN 1977, S. 19

⁹⁶ RÖMER 2001, S. 70

ischen Konzepts muss die wesentlichen Kriterien übernehmen, um intentionsgerecht zu sein. Als Konsequenz wird die Neuanfertigung auch als die Ausführung eines speziellen Konzepts erkannt werden. Daraus folgt, dass die mit dem Kunstwerk assoziierte „Aura“ auch bei der Neuanfertigung wahrgenommen werden kann.⁹⁷

1.9.1.3. Material- und Subjektbezogene Ursache: „Aura“ durch Werkhistorie

Während seiner Existenz können einem Werk unterschiedliche Begebenheiten widerfahren, die ihm als Kunstwerk eine zusätzliche Bedeutung als geschichtliches Dokument verleihen.⁹⁸ Dies kann beispielsweise durch seine Bedeutung für die Kunstgeschichte geschehen, durch den direkten Kontakt mit einer wichtigen Person oder durch die Teilnahme an geschichtlich bedeutenden Vorgängen.

Auch die geschichtliche Entwicklung selbst, etwa der technische Fortschritt, kann eine solche Begebenheit sein. Ein Beispiel hierfür sind die frühen Kunststoffe, die bei profanen Alltagsgegenständen verwendet wurden. Ihr Wert hängt heute überwiegend nicht von ihrer Form und Gestaltung ab, sondern von dem verwendeten Material und seiner geschichtlichen Bedeutung als Werkstoff, der den Übergang zum industriellen Zeitalter prägt. Problematisch ist eine Neuanfertigung eines Kunstwerks mit Werkhistorie deshalb, da die daraus resultierende „Aura“ bei der Materialauswechslung verloren geht. Eine Neuanfertigung scheidet daher aus, wenn die Werkhistorie wichtiger als die künstlerische Intention geworden ist. In diesem Fall wird das beschädigte, nicht mehr der Intention des Künstlers entsprechende Objekt erhalten und existiert als Denkmal der Werkhistorie weiter. Da das Objekt aber nicht mehr der künstlerischen Intention entspricht, könnte der Künstler in Bezug auf sein Urheberrecht die Präsentation des Werkes unter seinem Namen untersagen.⁹⁹ In allen anderen Fällen kann die vorherige Ausführung als Denkmal erhalten bleiben, gilt jedoch nicht mehr als Kunstwerk. Die Neuanfertigung des Konzepts ohne Werkhistorie existiert dann neben dem Denkmal, das kein Kunstwert besitzt.

⁹⁷ Die Übertragung von Assoziationen ist nicht nur auf eine intentionsgerechte Neuanfertigung beschränkt, sie kann auch durch Fälschungen verursacht werden. Andernfalls könnten Fälschungen gar nicht funktionieren.

⁹⁸ HUMMELEN 1999, S. 172 „(...) the original trailblazing, revolutionary, or radical power of many artworks is undermined by approaching them as historical documents.“

⁹⁹ Der Urheber hat das Recht, gegen die sog. Werkentstellung gem. § 14 UrhG vorzugehen. www.bildkunst.de (04/07)

2. Die Neuanfertigung - Konstitutive Merkmale

Der Begriff Neuanfertigung soll für eine Maßnahme verwendet werden, bei der ein Kunstwerk dem künstlerischen Konzept gemäß erneut angefertigt wird. Auch das dabei entstehende Objekt kann als Neuanfertigung bezeichnet werden, um es von dem vorherigen Objekt abzugrenzen.

Der Begriff Neuanfertigung ist geeignet, weil er sich in seiner Bedeutung nur auf den Prozess der Neuerschaffung einer Sache beschränkt und keine weiteren Assoziationen auslöst.¹⁰⁰

Eine Neuanfertigung hat folgende konstitutive Merkmale:

(1) Konzepterfüllung

Eine Neuanfertigung muss alle wesentlichen Kriterien des künstlerischen Konzepts erfüllen. Dadurch erhält sie Authentizität.

(2) Ersatzfunktion

Eine Neuanfertigung ersetzt ein vorhandenes, aber nicht mehr das Konzept repräsentierendes Objekt.

(3) Originalstatus

Eine Neuanfertigung nach dem künstlerischen Konzept gilt als Original.

3. Bedingungen einer Neuanfertigung

Das Wesentliche des konzeptbasierenden Kunstwerks, das künstlerische Konzept, ist immateriell, daher kann es weder altern noch zerstört werden. Nur die temporären Verwirklichungen, die Präsentationsweisen des Konzepts altern, verändern sich und können ausgetauscht werden, wenn sie das Konzept nicht mehr repräsentieren. Daraus ergibt sich, dass es keinen physischen „Tod“ für konzeptbasierende Kunst gibt. Ihr einzig möglicher „Tod“ ist

- Der Verlust an Bedeutung und daraus folgend das „Vergessenwerden“¹⁰¹
- Das Fehlen der technischen Voraussetzungen oder Materialien für die erneute Ausführung
- Das Fehlen von wesentlichen Informationen über das Konzept.

¹⁰⁰ Der Begriff Neuanfertigung wird in keinem der folgenden Lexika erklärt, so dass angenommen wird, dass Neuanfertigung keine weitere Bedeutung hat, als die in ihm zusammengeführten Wörter haben; Zeit-Lexikon 2005, Brockhaus Enzyklopädie 2006, Meyers Großes Taschenlexikon 2001

¹⁰¹ Vgl. Vortrag *Das falsche Original. Aufbau und Abbau von Aura* von DR. PETER GEIMER während des Symposiums *Wann stirbt ein Kunstwerk? Zur Konservierung und Metamorphose des Originalen in der Gegenwartskunst*, 01.02 – 03.02.2007

Daraus ergeben sich verschiedene Bedingungen, die von einer Neuanfertigung erfüllt werden sollten bzw. müssen.

3.1. Vorhandene Technik

In der Regel werden für die erneute Ausführung eines Konzepts die gleichen Techniken benötigt, die bei der/den vorherigen Konzeptrealisierungen verwendet wurden. Dies beruht entweder darauf, dass diese Technik durch die Intention des Künstlers vorgegeben ist oder dass sie das Aussehen des Kunstwerks entscheidend beeinflusst. Ohne die entsprechende Technik ist in diesen Fällen eine Neuanfertigung in der Regel nicht mehr möglich, da das Aussehen bei der überwiegenden Zahl von Kunstwerken ein wesentliches Kriterium ist. Falls die Technik jedoch nicht explizit erforderlich ist und nur das Erscheinungsbild wichtig ist, so könnten die Werkspuren beispielsweise durch andere Verfahren imitiert werden.

3.2. Vorhandenes Material

Um eine Neuanfertigung auszuführen, wird geeignetes Material benötigt. Ein Ausschlusskriterium für eine Neuanfertigung kann die Tatsache sein, dass das spezielle Material nicht mehr zur Verfügung steht. Jedoch werden in den meisten Fällen eher Eigenschaften wie Aussehen, Handhabbarkeit oder Verarbeitbarkeit das Kunstwerk charakterisieren und nicht das spezielle Material selbst. Sobald aber ein Material verwendet wurde, das eine besondere Bedeutung oder Eigenschaft besitzt und äquivalentes Material nicht beschaffbar ist, entfällt in der Regel die Möglichkeit einer Neuanfertigung.

3.3. Ausreichendes Wissen über das Konzept

Damit ein Konzept authentisch repräsentiert werden kann, muss die Neuanfertigung die wesentlichen Kriterien des Konzepts erfüllen. Daher ist die Grundlage jeder Neuanfertigung das Wissen um das Konzept. Falls nicht genügend Informationen existieren oder wenn sich unauflösbare Widersprüche auftun, ist eine Neuanfertigung nicht möglich. Bei Entscheidungen auf hypothetischer Basis würde es sich folglich um eine Rekonstruktion handeln und nicht um eine Neuanfertigung.

3.4. Erhaltung der „Aura“

Den meisten Kunstwerken wird eine „Aura“ zugesprochen, eine besondere Ausstrahlung oder Bedeutung. Sollte eine „Aura“ bei einer Neuanfertigung zerstört werden, die essentiell für das Kunstwerk ist, so kann in den meisten Fällen diese Maßnahme nicht ausgeführt werden.

Jedoch ist der Begriff der „Aura“ mehrdeutig und nicht klar definiert. Außerdem gibt es verschiedene Ursachen für die Entstehung einer „Aura“. Manche Formen sind dabei für bestimmte Kunstwerke mehr oder weniger bedeutend. Deshalb sollte die Ursache der Bedeutung des Kunstwerks geklärt werden.

4. Begrifflich-systematische Abgrenzung

Um den Begriff möglichst umfassend darzustellen, soll Neuanfertigung im folgenden Kapitel von anderen Objektbezeichnungen abgegrenzt werden, die sich entweder auf ein Konzept oder auf ein bereits vorhandenes Kunstwerk beziehen.

4.1. Die Edition/ Die Auflage

Editionen und Auflagen werden besonders im Bereich der Druckgraphik und der Bronzegießerei verwendet, wobei von einer Vorlage eine meistens vorher festgelegte Anzahl von Abzügen oder von Abgüssen hergestellt wird. Ziel von Editionen und Auflagen ist die Reduzierung des Preises und so die größere Verbreitung eines Kunstwerkes, was sowohl eine höhere Bekanntheit des Künstlers ermöglicht als auch eine „Demokratisierung“ der Kunst.¹⁰² Die Werke können nämlich für einen geringeren Geldbetrag verkauft werden und sind nicht nur im Besitz eines einzelnen Museums oder einer einzelnen Person.

Die Idee einer größeren Anzahl gleicher Objekte existiert schon sehr früh in der Münzprägung, in den sich ähnelnden Klosterarbeiten oder in den in Modellen hergestellten Wachs-, Ton- und Papiermaché-Reliefs.¹⁰³

Eine Edition oder Auflage ist von Beginn an auf eine größere Anzahl von Originalen angelegt. Dabei gilt jedes Objekt als autonomes Original. Seine Stellung als Unikat wird auch durch die in der Regel vorhandene Nummerierung betont. Wenn ein Kunstwerk einer Edition oder Auflage sich so stark verändert hat, dass es nicht mehr die ihm zugrunde liegende Idee vermitteln kann, so ist es ein Totalschaden. Es gibt unter den einzelnen Objekten einer Edition oder Auflage keine Ersatzfunktion. Sollten weitere Abzüge oder Abgüsse hergestellt werden, so handelt es sich um die Weiterführung der Auflage, aber nicht um die Neuanfertigung und Auswechslung eines einzelnen, beschädigten Abzugs oder Abgusses.

4.2. Das Multiple

Bei Multiples handelt es sich nicht um eine Anzahl von Arbeiten eines ursprünglich singulären Kunstwerkes, sondern um einen auf eine größere Stückzahl angelegten Schaffensprozess. Dabei werden Multiples meist nach einem Prototyp oder Modell angefertigt.¹⁰⁴ Dazu GERT VON DER OSTEN, Kurator der Ausstellung „ars multiplicata“, 1968 im Kölner Wallraf-Richartz-Museum:

„Multiplizierte Kunst ist in Auflage technisch (fabrikatorisch) als Ganzes oder aus Einzelteilen hergestellt; die einzelnen Stücke der Auflage unterscheiden sich

¹⁰² SCHRAENEN 1997, S. 74

¹⁰³ Vgl. WILHELM 2004 *Reliefs in Serie – Technologische Untersuchungen und Rekonstruktion der*

Vervielfältigungstechniken einer ausgewählten Serie von Ton- und Papiermachéreliefs des 15. Jahrhunderts

¹⁰⁴ VATSELLA 1997b, S. 55: „Dem Multiple der Edition MAT liegen eindeutige Kriterien zugrunde: Es ist nach einem Prototyp gemacht, aus den gleichen Materialien, in der gleichen Größe.“

nicht durch „reizvolle Abweichungen“, sondern sind verwechselbar einander möglichst gleich. Und die Vorlage für das multiplizierte Objekt hat nicht die Art des künstlerischen Entwurfs, sondern die Sachlichkeit einer Unterlage für mechanische Produktion. Wenn wir aber *ars multiplicata* sagen, so liegt das Multiple, Multiplikative in der Form (und im Inhalt), nämlich: die gewählten Formen und Inhalte eignen sich zur Multiplikation.“¹⁰⁵

Unter Multiple versteht man auch eine Anzahl im Aussehen unterschiedlicher Werke, die jedoch der gleichen Idee zugrunde liegen. Dabei handelt es sich um ein Original in mehrfacher Ausführung.¹⁰⁶ Die Stücke haben den gleichen Status und trotz eventueller physischer Unterschiede gilt keines „als ästhetisch besser als die anderen.“¹⁰⁷

Oft wird bei der Definition von Multiples auch die industrielle oder zumindest handwerkliche Komponente bei der Anfertigung von Multiples erwähnt¹⁰⁸ und die Möglichkeit, dass sie durch eine andere Person als den Künstler hergestellt werden können.¹⁰⁹

Im Gegensatz zu Editionen und Auflagen, die überwiegend im Kontext der Druckgraphik und des Metallgusses angewendet werden, bezieht sich der Begriff Multiple auf Werke der modernen und zeitgenössischen Kunst, die aus unterschiedlichsten Materialien und Techniken hergestellt werden.¹¹⁰ Meistens handelt es sich um dreidimensionale Objekte, was jedoch keine Vorgabe ist. Die Herstellung von Multiples basiert zumeist nicht auf traditionellen Reproduktionstechniken, sondern auf einer individuellen Anfertigung eines jeden Stückes.¹¹¹

Der Unterschied zwischen der Maßnahme einer erneuten Ausführung des künstlerischen Konzepts und der Anfertigung von Multiples liegt in dem ursprünglichen Konzept: bei Multiples wird von Beginn an eine ganze Serie von Kunstwerken geplant, bei konzeptbasierender Kunst gibt es in der Regel nur eine Ausführung zur gleichen Zeit.¹¹²

¹⁰⁵ Wallraf-Richartz-Museum 1968, S. 16

¹⁰⁶ DANIEL SPOERRI in VATSELLA 1997a, S. 47: „Also der Arman hat zwar immer einen Schuh halbiert, aber es war immer ein anderer Schuh. Also gab es nicht zweimal genau dasselbe Objekt.“ (Die Aussage bezieht sich auf das Werk „Schuhe“, 1965 von ARMAN)

¹⁰⁷ TIETJEN 1999, S. 83

¹⁰⁸ ZECH 1997, S. 76

¹⁰⁹ VATSELLA 1997c, S. 57 „Da sie [die Objekte der MAT Edition] „ohne persönliche Handschrift“ konzipiert waren, konnten sie auch von jemand anderem – in diesem Fall dem Verleger Spoerri oder einem Handwerker – als dem Künstler selbst gefertigt werden. Durch seine Signatur auf dem Multiplikat oder auf einem Etikett autorisierte dann der Urheber das Objekt und bestätigte es als sein geistiges Produkt.“, Vgl. auch ebd. „Persönliche Handschrift erlaubt nur Reproduktion, aber keine Multiplikation.“

¹¹⁰ KARL GERSTNER in VATSELLA 1997b, S. 55: „Der Sprachgebrauch ist unpräzise und nicht mehr zu ändern. Heute ist jede objekthafte Vervielfältigung ein Multiple.“

¹¹¹ VATSELLA 1997c, S. 57

¹¹² Beispiel REINER RUTHENBECK: „Es ist festgelegt, wie oft es sie geben darf und diese hier gibt es nur einmal. Und auch wenn man sie 50 mal herstellt, damit man immer Reserven hat, es ist nur ein Exemplar autorisiert, nicht mehr.“ (Aussage während des Interviews am 16.12.2006, Anhang S. 133)

Zudem besitzen Multiples keine Ersatzfunktion, sondern jedes Stück einer Serie ist zumeist als einmaliges Kunstwerk gedacht. Dies wird auch durch die häufig vorhandene Signatur oder Nummerierung unterstrichen.

4.3. Die Replik

Replik (lat. *replico* = Gegenantwort, Erwiderung)¹¹³ nennt man die vom Künstler selbst geschaffene Wiederholung eines eigenen Werkes¹¹⁴, im Unterschied zur Kopie, die von anderer Hand stammt. Das Original und die Replik sind Werke des gleichen Künstlers, jedoch wird die Erstauführung eines Bildsujets aufgrund ihrer Innovation höher gewertet. Bei einer Replik müssen alle wesentlichen Kriterien des Vorbildes übernommen werden, da es sich ansonsten um eine Variation des Bildsujets handelt. Die Aufgabe der Replik ist die Vervielfältigung eines hoch geschätzten Kunstwerks, um es auch anderen Interessierten zugänglich zu machen. Als Werkstattrepliken bezeichnet man diejenigen Wiederholungen, für die sich der Künstler verantwortlich zeigt, aber die mit Hilfe von Lehrlingen oder Gehilfen in seiner Werkstatt ausgeführt wurden.¹¹⁵ Dabei kommt es auch oft zu der Situation, dass der Großteil der Arbeit von anderen Personen ausgeführt wird und nur die letzten Feinheiten vom Künstler stammen unter dessen Namen das Kunstwerk anschließend präsentiert wird. WAETZOLDT erläutert, dass bis ins 16. Jahrhundert Repliken und Werkstattrepliken durchaus als ebenbürtig neben dem Original angesehen wurden und auf dem Kunstmarkt auch ähnlich gehandelt wurden.¹¹⁶

Eine Replik existiert zusätzlich zu dem originalen Kunstwerk, das sie wiederholt. Also hat eine Replik keine Ersatzfunktion. Eine Replik muss auch per definitionem authentisch sein, da sie die wesentlichen Kriterien übernehmen muss um nicht als Variation oder Fassung zu gelten.

4.4. Die Kopie

Unter Kopie (franz. *copie* = Abschrift; abgeleitet von lat. *copia* = Menge, Vorrat, Anzahl) versteht man die Wiederholung eines Kunstwerks durch eine andere Hand.¹¹⁷ Ihr Zweck ist die Vervielfältigung eines geschätzten Kunstwerks. Die Kopie kann in Material und Technik sowie in den Maßen vom Original abweichen. Im Allgemeinen bleibt die Kopie qualitativ hinter dem Original zurück, da der Kopist in seiner Ausführung gehemmt ist. Er muss sich

¹¹³ Langenscheidts Taschenwörterbuch Latein 1994, S. 453

¹¹⁴ Lexikon der Kunst 1977, S. 104

¹¹⁵ Staatsgalerie Stuttgart 1971, S. 12ff

¹¹⁶ WAETZOLDT/SCHMID 1979, S. 23

¹¹⁷ Staatsgalerie Stuttgart 1971, S. 7;

Langenscheidts Taschenwörterbuch Latein 1994, S. 136

nämlich auf die Vorlage beziehen und so fehlt der spontane Schaffensprozess mit einem freien, zügigen und fließenden Duktus.¹¹⁸ Zu der meistens fehlenden Spontaneität einer Kopie kommt noch die Ästhetik und Sehschulung des Kopisten eigener Zeit hinzu, die den Stil beeinflusst.¹¹⁹ Anders ausgedrückt, eine Kopie wird nicht nach dem Vorbild ausgeführt, sondern wie die Epoche des Kopisten dieses Vorbild sieht.¹²⁰ Im Folgenden werden verschiedene Formen von Kopien vorgestellt, da der Zweck ihrer Herstellung sehr verschieden ist:

Die akademische Kopie

Kopien werden in Kunsthochschulen als Übung durch Nachahmung anderer Kunstwerke ausgeführt. Hier sollen Komposition, Farbempfinden und Proportionen durch die Wiederholung eines Werkes verinnerlicht werden. Die künstlerische Ausbildung durch Kopieren hat eine sehr lange Tradition, üblicherweise kopierten junge Künstler während ihrer Lehrzeit die Werke ihrer Lehrmeister.¹²¹

Die maltechnische Kopie

Bei der restauratorischen Ausbildung werden maltechnische Kopien angefertigt, um dem Studenten die Komposition, den maltechnischen Aufbau, die verwendeten Materialien und Techniken nachvollziehen und verstehen zu lassen. Dadurch soll der Student sowohl seine Sehfähigkeit als auch ein künstlerisches Gespür und Handfertigkeit entwickeln.¹²² Bei maltechnischen Kopien wird besonderer Wert auf den Aufbau des Werkes und die Materialwahl gelegt, was bei akademischen Kopien von geringerer Bedeutung ist.

Die künstlerische Kopie

Eine andere Form von Kopien ist die schöpferische Auseinandersetzung mit dem Werk eines anderen Künstlers. So sind viele Werke bekannt, die eher als Auseinandersetzung denn als Kopie angesehen werden. So schreibt beispielsweise VINCENT VAN GOGH:

„Ich habe jetzt sieben Kopien nach den Feldarbeitern Millets... Ich will Dir sagen, was ich darin suche und warum es mir gut scheint, sie zu kopieren: ich setze das Weiß oder Schwarz Delacroix's oder Millets hinein, oder stelle mir ihre Arbeiten als Modelle vor Augen. Und dann improvisiere ich darüber Farben, aber wohlverstanden, ich bin dabei nicht vollständig ich, sondern versuch meine Erinnerungen an ihre Bilder zu geben.“¹²³

¹¹⁸ WAETZOLDT/SCHMID 1979, S. 21; Vgl. auch Vorarlberger Landesmuseum 2001, S. 16ff; MULLER 1985, S. 143, STRITTMATTER 1998, S. 21ff

¹¹⁹ FRIEDLÄNDER 1929, S. 15

¹²⁰ Vortrag *Das falsche Original. Aufbau und Abbau von Aura* von DR. PETER GEIMER im Rahmen des Symposiums *Wann stirbt ein Kunstwerk? Zur Konservierung und Metamorphose des Originalen in der Gegenwartskunst*, 01.02. – 03.02.2007, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart

¹²¹ Kunstverein Hannover 1979, S. 217, Vgl. auch STRITTMATTER 1998

¹²² MOHRMANN 2006, S. 5

¹²³ WAETZOLDT/SCHMID 1979, S. 20

Daraus ergibt sich als Ziel keine absolute Abbildungsgenauigkeit. Es handelt sich vielmehr um die Vorgabe eines Bildthemas und der Komposition durch einen anderen Künstlers, welche verarbeitet und interpretiert wird.

Anwendbarkeit des Begriffs Kopie

Alle Kopien haben gemeinsam, dass sie zusätzlich zum Original existieren und dieses keinesfalls ersetzen sollen. Zudem gelten sie als Originalwerk des Künstlers, der die Kopie geschaffen hat. Auch die Übereinstimmung mit dem Original in den wesentlichen Kriterien ist nicht zwingend notwendig, da Abweichungen oder künstlerische Auseinandersetzung und Interpretation nicht ausgeschlossen sind.

4.5. Die Ausstellungskopie/ Die Ausstellungsreplik

Ausstellungskopien oder –repliken haben einen grundsätzlich anderen Zweck als die bisher genannten Kopien und Repliken, die auf Vervielfältigung, Aneignung von Können oder auf die Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk abzielen.

Ausstellungskopien und –repliken dienen als Stellvertreter eines Kunstwerks und ersetzen es auf Ausstellungen, wodurch das Originalwerk vor Schäden durch den Ausstellungsverkehr geschützt ist. Ausstellungskopien und –repliken werden bei sehr fragilen und gefährdeten Originalen benutzt oder wenn keine optimalen Ausstellungsbedingungen geschaffen werden können. Zudem werden sie aus didaktischen Gründen in einer stärker rekonstruierten und dadurch besser verständlichen Ausführung alleine oder ergänzend neben dem fragmentarischen Original präsentiert¹²⁴.

Mitunter ist die Unterscheidung zwischen Original und Ausstellungsreplik nur durch ihre Funktion zu treffen, da Autorenschaft, Material und Technik identisch sein können. So stellt der amerikanische Künstler BRUCE NAUMAN viele seiner Werke in doppelter Ausführung her: Die Ausstellungsreplik behält der Künstler und schickt sie zu den jeweiligen Ausstellungen, so dass das zum Original erklärte Werk bei seinem Besitzer bleiben kann und vor Schäden geschützt ist.¹²⁵ Auch MARIO MERZ hat für die Sammlung Goetz, München, ein durch die Maltechnik bedingt sehr fragiles Werk erneut angefertigt, so dass die Replik ausgeliehen werden kann und das Original im Museum sicher gelagert wird.¹²⁶

Wie der Begriff schon andeutet, ist die Ausstellungskopie/ -replik ein Objekt, das zusätzlich zum originalen Kunstwerk existiert und nur als Stellvertreter bei Ausstellungen dient. Es hat also keinen Originalstatus. Es hat somit auch keine generelle Ersatzfunktion, sondern eine

¹²⁴ Hier ist als Beispiel unter vielen die neu angefertigte und rekonstruierte Ausstellungskopie eines Flugapparates von OTTO LILLIENTHAL zu nennen, die sich im Besitz des Deutschen Museum, München befindet. Mündliche Mitteilung von KRISTINA HOLL, 01/2007

¹²⁵ Mündliche Mitteilung von HEIDE SKOWRANEK, 12/2006

¹²⁶ Mündliche Mitteilung von MARIANNE PARSCH, 05/2007

temporäre. Um als Stellvertreter überzeugen zu können, muss es jedoch in seinen wesentlichen Kriterien mit dem Originalwerk übereinstimmen, also authentisch sein.

4.6. Die Variante/ Die Variation

Varianten (von lat. *variantia* = Verschiedenheit, Abweichung)¹²⁷ entstehen, wenn sich für den Künstler bei einer Komposition verschiedene Möglichkeiten ergeben, die Komposition zu vollenden und wenn diese Möglichkeiten in mehreren Ausführungen des Kunstwerkes durchgespielt werden. Die Varianten weichen, anders als die Fassungen, nur geringfügig voneinander ab. Erfolgt die Abwandlung nach bestimmten Regeln, so entstehen Variationen (lat. *variatio* = Veränderung, von *variare* = verändern).¹²⁸

Varianten und Variationen können nur von dem Künstler hergestellt werden, der das Original geschaffen hat. Fertigt eine andere Person Varianten und Variationen eines Bildthemas an und bezieht sich dabei auf ein Werk eines anderen Künstlers, so gilt dies nicht als Variante oder Variation, sondern als künstlerische Kopie.

Grundlage der Definition einer Variante oder Variationen ist die Veränderung der Komposition oder allgemein des Bildinhalts, also handelt es sich um eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Vorbild. Das impliziert, dass es Abweichungen vom Ausgangskunstwerk geben muss, so dass die wesentlichen Kriterien der Vorlage nicht übernommen werden können.

Zudem hat eine Variante oder Variation keine Ersatzfunktion, sondern existiert zusätzlich zu dem Original, das als Vorlage gedient hat.

4.7. Die Fassung/ Die Version

Fassung oder Version nennt man die Neuformulierung eines bereits behandelten Bildsujets durch denselben Künstler.¹²⁹ Die Motive sowie ihr inhaltlicher und formaler Zusammenhang bleiben gewahrt, aber das Ergebnis kommt einer Neuschöpfung gleich. Handelt es sich nur um Abweichungen im Detail, so spricht man von einer Variante.

Genauso wie Variante und Variation bezeichnen die Begriffe Fassung und Version eine künstlerische Auseinandersetzung mit einem Bildinhalt. Deshalb ist es möglich, dass wesentliche Kriterien des Kunstwerks nicht übernommen werden. Zudem existieren Fassungen und Versionen zusätzlich zu dem Kunstwerk, das als Vorlage dient und haben daher keine Ersatzfunktion.

¹²⁷ Staatsgalerie Stuttgart 1971, S. 16;
Langenscheidts Taschenwörterbuch Latein 1994, S. 547

¹²⁸ Staatsgalerie Stuttgart 1971, S. 16

¹²⁹ Hartmann Kunstlexikon „Fassung“

4.8. Die Reproduktion

Reproduktion kommt aus dem Lateinischen von *re-produco* = erneut herstellen, erzeugen¹³⁰ und beschreibt die Nachbildung oder die Wiedergabe von Vorlagen (Bildern oder Text) mit Hilfe von Fotografie oder einer anderen Reproduktionstechnik wie Holzschnitt, Kupferstich, Lithographie, Offsetdruck, Film etc. Eine Reproduktion soll an ein Kunstwerk erinnern und ihm ähneln. Dabei muss sie dem Original weder in der Größe noch im Material entsprechen.¹³¹ Jedoch wird bei der Reproduktion das Kunstwerk in ein anderes Medium transformiert, wobei sowohl Aussehen als auch andere werkspezifische Qualitäten in das neue Medium übersetzt und dadurch verändert werden können.¹³²

Der Zweck der Reproduktion liegt vor allem in der Verbreitung von künstlerischen Arbeiten und Texten.¹³³ Eine wichtige Bedeutung hat die Reproduktion durch ihre Funktion als Wissensspeicher, der die Erhaltung des Wissens auch nach dem Tod oder der Zerstörung des anderen Wissensträgers garantiert.¹³⁴

Im Lexikon der Kunst wird explizit darauf hingewiesen, dass die Reproduktion nicht die Stelle des Originals einnehmen kann, sondern nur Kunstkenntnis und –genuss vermittelt.¹³⁵ Auch WAETZOLD definiert die Reproduktion als Wiedergabe, die keinen Anspruch auf selbständige Existenz als Kunstwerk hat,¹³⁶ also keinen Originalstatus besitzt. Zudem wird das Kunstwerk durch die von LOCHER beschriebene Transformation in ein anderes Medium verändert, so dass keine Übernahme der wesentlichen Kriterien stattfinden kann. Die Reproduktion hat auch keine Ersatzfunktion, sie dient der Abbildung und Erinnerung an ein bestimmtes Kunstwerk, tritt jedoch keinesfalls an die Stelle dieses Werkes.¹³⁷

4.9. Das Replikat/ Die Refaktur

Die Begriffe Replikat und Refaktur werden überwiegend im Bereich des Kunsthandels verwendet. Sie variieren bekannte Bezeichnungen, um den Hörer zu gewünschten Assoziationen zu verleiten: so ähnelt Replikat sehr der Replik, die definitionsgemäß von der Hand des Künstlers stammt. Das Wort *Re-faktur* erinnert im Gegensatz zu *Re-produktion* (*produco* = erzeugen¹³⁸) an das lateinische Wort *facere* = machen, tun und suggeriert so einen handwerklichen Herstellungsprozess.¹³⁹

¹³⁰ Langenscheidt 1994, S. 422

¹³¹ WAETZOLDT/SCHMID 1979, S. 23

¹³² LOCHER 2006, S. 10

¹³³ Lexikon der Kunst 1977, S. 104

¹³⁴ LOCHER 2006, S. 1

¹³⁵ Lexikon der Kunst 1977, S. 104

¹³⁶ WAETZOLDT/SCHMID 1979, S. 23

¹³⁷ LOCHER 2006, S. 8f: „Weder Wölfflin noch Berenson hätten jedoch jemals behaupten wollen, dass eine Reproduktion das Original ersetzen könnte. Vielmehr ist dem Stilhistoriker ebenso wie dem Kenner das Original einzig wesentlicher Gegenstand (...).“

¹³⁸ Langenscheidts Taschenwörterbuch Lateinisch-Deutsch 1994, S. 422

¹³⁹ Vgl. WAETZOLDT/SCHMID 1979, S. 24

Beide Begriffe beschreiben die massenhafte Anfertigung eines Kunstwerks zum Zweck des Verkaufs und der Verbreitung. Dadurch ähneln Replikate und Refakturen in ihrer Funktion einer Reproduktion, nur dass mit Replikat und Refaktur auch ein handwerklich hergestelltes Objekt bezeichnet werden kann. Außerdem werden diese Begriffe eher für dreidimensionale Kunsterzeugnisse verwendet. Das Replikat oder die Refaktur werden aber genauso wie Reproduktionen nicht als eigenständiges Kunstwerk oder Original angesehen und sollen auch nicht das nachgebildete Kunstwerk ersetzen. Zudem ist die identische Wahl der Technik und/ oder des Materials nicht durch die Definition vorgegeben, so dass auch wesentliche Kriterien des Originals nicht zwingend wiedergegeben werden müssen.

4.10. Die Rekonstruktion

Die Rekonstruktion bezeichnet den Vorgang des Wiederherstellens und Nachbildens oder das Nachgebildete selbst.¹⁴⁰

Das Lexikon der Kunst¹⁴¹ beschreibt die Rekonstruktion, vom lateinischen *re-constructio* = Wiederausammenfügung kommend, als „tatsächliche oder auch nur zeichnerische Wiederherstellung eines verloren gegangenen ursprünglichen Zustandes von Werken der bildenden Kunst.“ Die Bezeichnungen „verloren gegangen“ betont ein Charakteristikum der Rekonstruktion, nämlich das Fehlen von Informationen. Dies belegt auch die weitere Beschreibung der Definition im selben Lexikon:

Grundlage jeder Rekonstruktion ist die exakte Untersuchung, die Erfassung noch vorhandener originaler Einzelteile sowie schriftliche, zeichnerische und anderer Bilddokumentation und – beim Fehlen einer ausreichenden Dokumentation - der Formvergleich mit verwandten Bauten. Je weniger exakte Unterlagen vorliegen, umso hypothetischer ist der Charakter und umso geringer der wissenschaftliche Wert einer Rekonstruktion.¹⁴²

Dies zeigt, dass auch eine Maßnahme als Rekonstruktion bezeichnet werden kann, die auf ungewissen Informationen basiert, also hypothetisch ist.

Der Begriff Rekonstruktion beschreibt die Anfertigung eines Kunstwerks, das an die Stelle eines Originals tritt. Daher hat die Rekonstruktion Ersatzfunktion. Zudem kann sie auch als Original angesehen werden, wenn ein großer Teil der ursprünglichen Substanz noch vorhanden ist. Jedoch kann eine Rekonstruktion auf hypothetischen Überlegungen und Annahmen basieren, so dass sie nicht in allen wesentlichen Kriterien mit dem vorherigen Kunstwerk übereinstimmen muss.

¹⁴⁰ Der Duden, Fremdwörterbuch 1998, S. 356

¹⁴¹ Lexikon der Kunst 1977, S. 83f

¹⁴² Lexikon der Kunst 1977, S. 83f

4.11. Das Pasticcio

Der Begriff Pasticcio kommt aus dem Italienischen und bedeutet "Pastete", "Gemisch" oder „Mischmasch“.¹⁴³ In der Bildenden Kunst ist es seit dem 17. Jahrhundert ein gebräuchlicher Ausdruck für ein Kunstwerk, das in der Manier oder mit den Motiven anderer Künstler angefertigt wurde. Pasticci wurden oft in betrügerischer Absicht nur in der Manier und/ oder mit den Motiven eines einzelnen Künstlers angefertigt, um ein angeblich neues, noch nicht bekanntes Werk dieses Künstlers vorzutäuschen.¹⁴⁴

Ein Pasticcio wird dadurch definiert, dass es eine Zusammensetzung aus verschiedenen Werken oder Motiven ist, folglich kann es die wesentlichen Kriterien eines einzelnen Kunstwerkes nicht wiedergeben.

4.12. Die Fälschung

Unter Fälschung wird die in betrügerischer Absicht ausgeführte Nachbildung oder Änderung eines Kunstwerks oder die bewusste falsche Angabe zu Alter, Künstler oder Herkunft eines Werkes verstanden.¹⁴⁵ Der gefälschte Gegenstand wird Fälschung oder Falsifikat genannt.¹⁴⁶ Eine Fälschung „täuscht in der Sprache der Konventionen ihre Echtheit vor, indem sie der Vorstellung eines schönen, originalen Kunstwerkes entspricht.“¹⁴⁷

Ein Objekt darf nur als Fälschung bezeichnet werden, wenn es mit der Absicht der Täuschung verbunden ist. Deshalb sind Kunstwerke keine Fälschungen, wenn sie nur irrtümlicherweise falsch zugeschrieben wurden.¹⁴⁸

Eine Fälschung muss authentisch sein, da ansonsten die Täuschung nicht funktionieren würde. Zudem besteht die Möglichkeit, dass sie an die Stelle eines nicht präsenten Originals tritt und als dieses Kunstwerk angesehen wird: eine Fälschung kann – auf Basis einer Verwechslung - Ersatzfunktion besitzen. Im Unterschied zu einer Neuanfertigung muss eine Fälschung jedoch in betrügerischer Absicht entstehen. Eine Neuanfertigung kann keine Fälschung sein, da sie durch den Künstler, durch Zertifikate oder seine künstlerische Intention autorisiert sein muss.

4.13. Die Reduplikation/ Die Aneignung (Appropriation)

Der vom lateinischen abgeleitete Begriff Reduplikation bedeutet Verdopplung oder Wiederholung.¹⁴⁹ Sprachwissenschaftlich wird unter Reduplikation die teilweise oder vollständige Wiederholung der Wortwurzel oder des gesamten Wortes verstanden.¹⁵⁰ Im

¹⁴³ Meyers Lexikon „Pasticcio“

¹⁴⁴ Hartmann Kunstlexikon „Pasticcio“

¹⁴⁵ Meyers Großes Taschenlexikon 2001, S. 260f; ZEIT-Lexikon 2005, S. 432

¹⁴⁶ Brockhaus Enzyklopädie 2006, S. 735ff

¹⁴⁷ RÖMER 2001, S. 63

¹⁴⁸ Brockhaus Enzyklopädie 2006, S. 737

¹⁴⁹ Meyers Großes Taschenlexikon 2001, S. 192

¹⁵⁰ Brockhaus Enzyklopädie 2006, S. 650

Kontext der Bildenden Kunst werden Werke als Reduplikationen oder Aneignungen bezeichnet, wenn sie eine identische Wiederholung eines bereits existierenden Kunstwerkes sind. Im Gegensatz zur Fälschung gelten diese Werke jedoch als Original des die Reduplikation/ Aneignung ausführenden Künstlers.

Zweck dieser Kunstform ist die Auseinandersetzung mit dem Originalbegriff und der Autorenschaft in der Bildenden Kunst.¹⁵¹ Im Gegensatz zu Plagiaten, der Übernahme fremden geistigen Eigentums ohne Angabe des Autors, wird bei Reduplikationen daher der Bezug auf das Vorbild nicht verschwiegen, sondern ausdrücklich betont.¹⁵²

Als eine der wichtigsten Vertreterinnen der Appropriation Art gilt die New Yorkerin ELAINE STURTEVANT, die u.a. seit 1965 exakte Wiederholungen von ANDY WARHOLS Flowers ausführt, dessen originale Siebdruckanlage sie auch zu diesem Zweck verwendet.¹⁵³

Eine weitere, wichtige Protagonistin der Appropriation Art ist SHERRIE LEVINE. Sie erzeugte Anfang der 80er Jahre ein Skandal, indem sie in ihrer Ausstellung „After Walker Evans“ in der New Yorker Galerie Metro Pictures (1981) unveränderte Fotografien von WALKER EVANS ausstellte.¹⁵⁴ Sie fotografierte die Fotos von Reproduktionen dieser Kunstwerke exakt ab, vergrößerte sie und präsentierte sie unter ihrem Namen, aber mit Bezug auf WALKER EVANS.

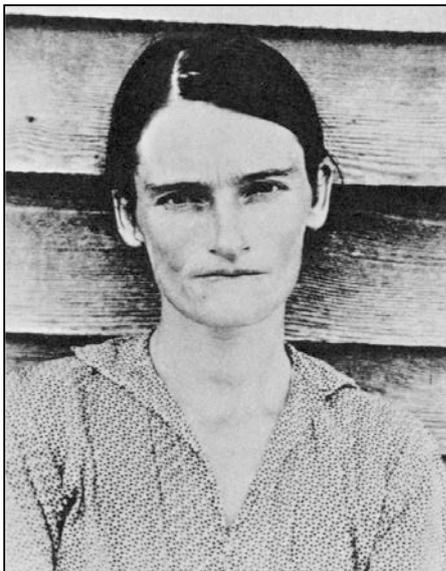


Abb. 8
Sherrie Levine „Untitled. After Walker Evans“, 1981

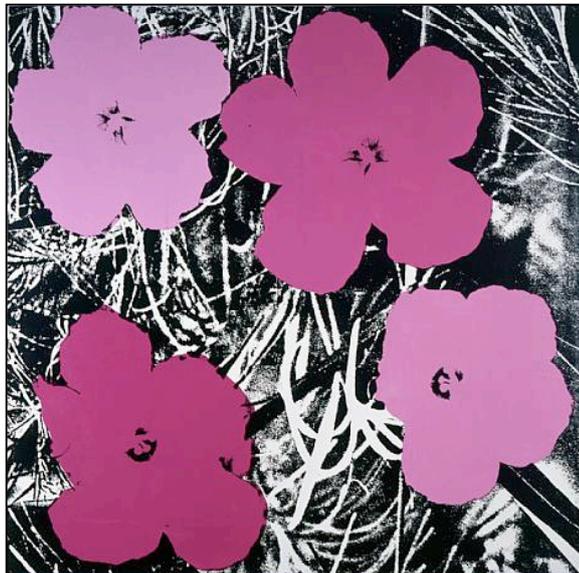


Abb. 9
Elaine Sturtevant „Warhol Flowers“, 1990

Neuanfertigung

¹⁵¹ STURTEVANT 1993, S. 130ff, Vgl. auch RÖMER 1998, Kapitel 3.1.2. *Levines falsche Originale*

¹⁵² HAFNER 2005, S. 354ff

¹⁵³ RÖMER 2001, S. 109f

¹⁵⁴ RÖMER 1998, Kapitel 3.1. *After Walker Evans: Sherrie Levine*

Reduplikationen und Aneignungen übernehmen laut Definition alle wesentlichen Kriterien des als Vorbild fungierenden Kunstwerkes. Deshalb können sie als authentisch angesehen werden, da sie ähnlich einer Fälschung für ein Original des nachgeahmten Künstlers gelten können. Davon unterscheiden sich Reduplikationen und Aneignungen jedoch durch das Fehlen einer betrügerischen Absicht. Reduplikationen und Aneignungen müssen gerade als Werk des aneignenden Künstlers angesehen werden, um so eine kritische Auseinandersetzung mit den Begriffen der Originalität und der Autorenschaft zu ermöglichen.

5. Zuständigkeit bei der Ausführung einer Neuanfertigung

In der momentanen Praxis stellt meist diejenige Person die Neuanfertigung her, die das Werk und den Künstler besonders gut kennt. Dabei wird weniger auf andere Vorkenntnisse geachtet, sondern hauptsächlich auf die persönliche oder berufliche Beziehung zum Künstler. Folglich führen in den meisten Fällen momentane oder frühere Assistenten des Künstlers Neuanfertigungen aus.¹⁵⁵

Es ist eine auf dem ersten Blick nachvollziehbare Entscheidung, dass die mit dem Werk vertrauten Personen die Aufgabe der Neuanfertigung übernehmen, da die aufwendige Beschäftigung und Erschließung der Intention des Künstlers minimiert wird oder entfällt. Jedoch ist das Wissen um die künstlerische Intention nicht die einzige notwendige Fähigkeit bei einer Neuanfertigung: es werden auch Kenntnisse über Materialien und Analysemethoden benötigt, über die Herangehensweise an eine Untersuchung und die Interpretation der Ergebnisse, Erfahrung in der Zusammenarbeit mit Experten aus den unterschiedlichsten Fachrichtungen und eine ausgeprägte Sensibilität, um kleine Details zu erkennen, die wichtige Informationen über die künstlerische Intention beinhalten können. Außerdem ist bei der Entscheidungsfindung eine ethische Auseinandersetzung in Bezug auf die Erhaltung von Kulturgut sehr wünschenswert.

Gerade diese als Beispiel genannten Fähigkeiten sind jedoch nur durch großen Zeitaufwand, Erfahrung und Anleitung erlernbar. Die Einarbeitung in das Werk und die Intention eines Künstlers ist zwar aufwendig, jedoch in Hinblick auf die anderen benötigten Fähigkeiten einfacher ausführbar. Persönliche Details über den Künstler und das Werk können auch durch Interviews mit Bekannten oder Kollegen des Künstlers erfahren werden.

Deshalb ist die Entscheidung über die Zuständigkeit bei Neuanfertigungen, die nur auf dem Wissen um die künstlerische Intention basiert, sehr in Frage zu stellen. Denn gerade im Fall

¹⁵⁵ Als Beispiel sei PETER BALLANTINE als früherer Assistent von DONALD JUDD genannt, der von 1994 - 2000 das Erbe von DONALD JUDD betreut und mehrere Neuanfertigungen ausgeführt hat (Vortrag *Restoring Judd: Radical Art, Radical Solutions* von PETER BALLANTINE während des Symposiums *Wann stirbt ein Kunstwerk? Zur Konservierung und Metamorphose des Originalen in der Gegenwartskunst*, Schloss Solitude, Stuttgart vom 01.02. – 03.02.2007). Die Wandarbeiten von SOL LEWITT werden von einer großen Anzahl von Assistenten nach seinen genauen Vorgaben ausgeführt (Dia Art Foundation 2006)

einer Auswechslung der gesamten Materie eines Kunstwerkes besteht die Gefahr der Verfälschung durch eine Entscheidung aufgrund nicht ausreichender Informationen. Der umfassenden Recherche und der kritischen Interpretation der Informationen sollte daher eine sehr große Bedeutung zukommen.

Restauratoren sind durch ihre mehrere Fachbereiche umfassende Ausbildung besonders gut auf die Recherche zu den Themen Intention, Material und Technik vorbereitet. Trotzdem sollte und muss in der Praxis von Fall zu Fall entschieden werden, welche Person für die Betreuung einer Neuanfertigung am Besten geeignet ist. Ideal ist eine Kombination von Verantwortlichen aus unterschiedlichen Fachbereichen, um eine möglichst umfassende Entscheidungskompetenz zu bilden; eine Vorgabe, die schon in den 70er Jahren von HERMANN KÜHN vertreten wurde¹⁵⁶ und auch in den „Code of Ethics“ Eingang gefunden hat.¹⁵⁷

Auch eine Neuanfertigung durch den Künstler selbst sollte in Erwägung gezogen werden. Dabei besteht jedoch die Gefahr der Veränderung oder Neuinterpretation des Werkes, da der Künstler keine ausreichende Distanz zu seinem Werk haben könnte. Aber auch hier hat ein Zitat von GOTTFRIED BOEHM über die Restaurierung durch Künstler Gültigkeit:

„Es gibt Künstler, die ganz phantastisch ihre Werke restaurieren und welche, die sie komplett verderben. Es ist die Aufgabe, herauszufinden, um welche es sich handelt.“¹⁵⁸

¹⁵⁶ KÜHN 1977, S. 61: „Auch den „Universal-Kunsthistoriker“ oder den „Universal-Restaurator“, der sich in allen Sparten gleich gut auskennt, gibt es heute nicht mehr.(...) Im Zeitalter des Spezialistentums gibt es nicht einmal mehr den Allround-Naturwissenschaftler (...)“, Vgl. auch PREUSSER 1977

¹⁵⁷ DRV Grundlagen: *Code of Ethics, Guidance for Practice*, erstellt vom IIC-CG

¹⁵⁸ zitiert aus dem Festvortrag *Im Zeichen des Originals. Bedingungen eines denkwürdigen Konzeptes* von GOTTFRIED BOEHM zur Eröffnung des Symposiums *Wann stirbt ein Kunstwerk? Zur Konservierung und Metamorphose des originalen in der Gegenwartskunst* im Schloss Solitude, Stuttgart, vom 01.02. – 03.02.2007

B Die Neuanfertigung des „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ von Reiner Ruthenbeck

1. Ermittlung des Konzepts

Bei der Neuanfertigung des „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ liegt kein schriftliches oder in anderer Form fixiertes Konzept vor. Es gibt ein Zertifikat (Zertifikatvorlage siehe Anhang, 109), das kurz den Titel, die Maße, das Material und technische Daten angibt und einen Brief, der Grundsätzliches zur Restaurierung und Neuanfertigung von REINER RUTHENBECKS Werken behandelt (Anhang, S. 111). Die wesentlichen Kriterien für die Neuanfertigung müssen daher primär durch eine Objektuntersuchung des Plattenbogens und sekundär aus dem Kontext - Künstler, Werksgeschichte, Umfeld des Künstlers, Fachliteratur und Vergleichswerke - ermittelt werden.

Die durch die Recherche gewonnenen Informationen zum Konzept werden in drei Sinnbereiche unterteilt:

- Informationen zur technischen Realisierung: dieser Punkt beinhaltet alle Fakten zum Material, zur Technik und zur Herstellungsweise
- Informationen zur künstlerischen Intention: hierzu gehören alle Aussagen über die Einstellung des Künstlers bezüglich einer Neuanfertigung und über die Bedeutung von Materialien im Werk des Künstlers
- Informationen über die Präsentationsweise: hierbei soll geklärt werden, auf welche Weise und in welchem Kontext der Künstler sich die Präsentation seines Kunstwerks vorstellt und wie die bisherige Präsentationsweise ausgesehen hat. Die Präsentationsweise ist von Bedeutung, da ein Kunstwerk durch eine falsche Installation seine Aussage und/ oder seine Authentizität verlieren kann.¹⁵⁹ Jedes Kunstwerk wird durch den inhaltlichen Kontext der Ausstellung interpretiert und bezieht sich zudem auf seine räumliche Umgebung, beides kann die Aussage der künstlerischen Intention grundlegend verändern.¹⁶⁰

¹⁵⁹ DANIEL BUREN erklärte seine Werke, die ohne sein Wissen bei der Ausstellung *Bilderstreit*, 1989 in Köln gezeigt wurden, zu temporären Fälschungen, da sie aus dem Kontext gerissen wurden und als Solitäre wie traditionelle Gemälde ausgestellt wurden und nicht nach seiner Intention als kontextbezogene Zeichen einer An- bzw. Abwesenheit von Kunst. Aussage des Künstlers in DEECKE 1999, S. 25

¹⁶⁰ SAGER 1997, S. 30: Der Direktor der Hamburger Kunsthalle, PROF. DR. UWE SCHNEEDE, über die Wirkung von Objekt und Raum: „Einige Werke, die ihm bisher sehr interessant erschienen, zeigen plötzlich in diesen Räumen gewisse Schwächen. Eine große Tuch und Neonarbeit von Mario Merz zum Beispiel, hier habe sie einfach nicht funktioniert.“; „Kürzlich war Baselitz noch einmal zur Hängung hier. Da haben wir um dreieinhalb Zenitmeter in der Höhe gestritten, und das war sehr essentiell bei Bildern, die viereinhalb Meter lang und fast

1.1. Primärerkenntnisse: Untersuchung des Plattenbogens

Zu den Primärerkenntnissen werden alle Aussagen und Informationen gezählt, die direkt am Objekt gewonnen werden.¹⁶¹ Dazu gehören Materialanalysen und die Klärung der verwendeten Technik, des Aufbaus und des Zustandes.

Durch die Klärung der Technik und des Aufbaus wird eine erneute Ausführung des Konzeptes oft erst möglich. Denn bei einer Neuanfertigung müssen die wesentlichen Materialeigenschaften und Herstellungsverfahren der materiellen Realisierung erfasst werden, um sie von den für das Konzept unwesentlichen Kriterien unterscheiden zu können. Aus wissenschaftlichen Gründen ist die Kenntnis der verwendeten Materialien notwendig, da das ausgetauschte Material seinen dokumentarischen Wert behält, auch wenn es seinen Status als Kunstwerk verliert. Vielleicht wird das Wissen um dieses spezielle Material in Zukunft von Bedeutung sein, sei es aus materialgeschichtlicher Perspektive oder bei Fragen der Zuschreibung.

Auch Schadensbeschreibung gehört zur Recherche im Vorfeld einer Neuanfertigung, da hierbei eine besondere Fragilität oder sonstige Eigenheiten der Materialien erkannt werden können. Wichtig ist solch eine Erkenntnis beispielsweise bei Reaktionen verwendeter Materialien miteinander, die zu Veränderungen des Objektes führen oder bei besonderer Fragilität. Ist die Ursache der Schäden bekannt, so kann das Material – soweit es die künstlerische Intention erlaubt – durch besser geeignetes ersetzt werden und so weitere Veränderungen und dadurch notwendige Neuanfertigungen verhindert werden.

drei Meter hoch sind. Und als wir das um dreieinhalb Zentimeter verändert hatten, saß das Bild besser auf der Wand. Kein Besucher wird das bemerken, diese paar Zentimeter. Aber man wird ein unterschiedliches Gefühl dafür entwickeln, ob ein Raum stimmt oder nicht.“

¹⁶¹ JANIS (2005), S. 149

1.1.1. Primärerkenntnisse zur technischen Realisierung

Der „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ besteht aus einem gewölbten Metallblech und einer Beschichtung, diese wiederum aus einer Grundierung und einem Decklack.



Abb. 10 (konvexe Seite)
Gesamtaufnahme im Streiflicht
Foto: Budde, Stuttgart

Maße und Form des Metallblechs

Der Plattenbogen ist ein 1m^2 großes, in horizontaler Richtung gewölbtes Aluminiumblech mit einer Stärke von 3mm. Die Maße sowie die Wölbung des Metallblechs werden auch im Titel der Arbeit genannt: **100cm** x **100cm** mit einer maximalen Wölbung von **3cm**. **SNA** bedeutet „Senkrecht, nach Außen“, was die vertikale Richtung der Befestigungslöcher vorgibt. Die Wölbung misst an der einen Außenkante 3cm, an der anderen Kante 2,5cm. Daraus kann gefolgert werden, dass die Maßeinheit der Wölbung den maximalen Wert oder einen Ideal-

wert angibt, eine geringfügige Abweichung in diesem Fall jedoch akzeptiert wurde.

Von der konvexen Seite aus gesehen wurden auf der rechten Seite zwei Löcher gebohrt und jeweils versenkt (Abb. 11). Bei der Befestigung mit zwei Senkkopfschrauben schließt dadurch die Oberkante der Schraubenköpfe mit der Oberfläche der Metallplatte ab, so dass eine plane Fläche entsteht. Die Maße und Position der Löcher sind auf Abb. 11 dargestellt.

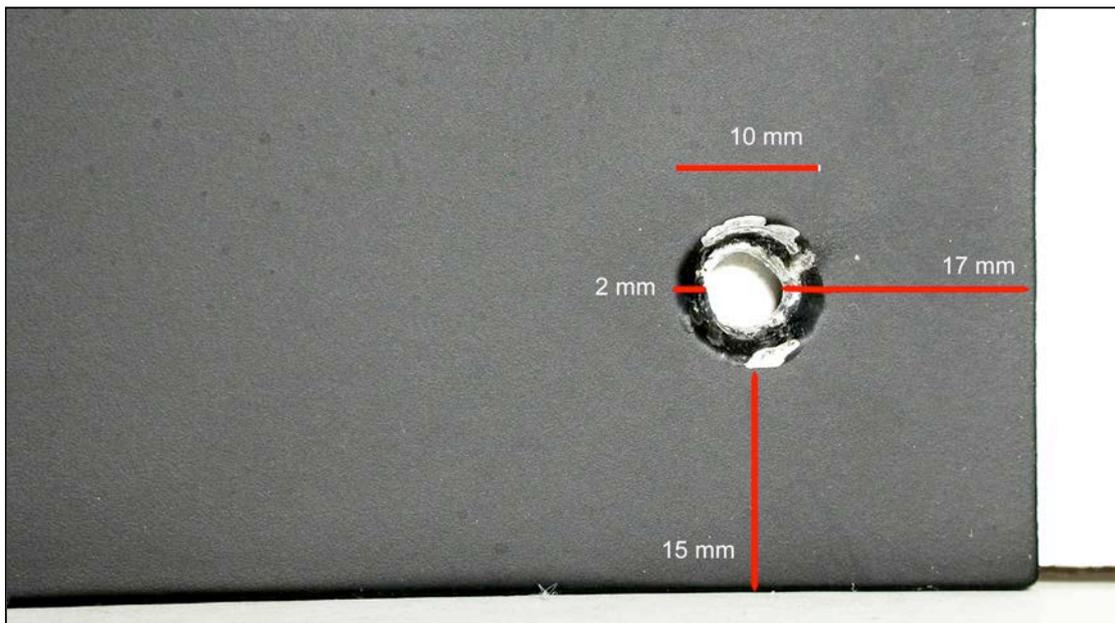


Abb. 11 (konvexe Seite, rechte untere Ecke)
Positionierung der Löcher vom Rand; oberes Loch ist in den Maßen identisch.
Foto: Budde, Stuttgart

Technische Ausführung des Plattenbogens

Bei der Herstellung des Plattenbogens wurden zuerst die Befestigungslöcher gebohrt und danach die Beschichtung ausgeführt. Die Farbschichten bedecken die Versenkung der Befestigungslöcher (Abb. 13).

Die helle Grundierung (Abb. 12) ist sehr dünn auf der gesamten Platte bis einschließlich in die Befestigungslöcher aufgetragen. Die schwarze Farbschicht ist ebenfalls dünn und gleichmäßig. Die Sprühstruktur ist erkennbar (Abb. 13).

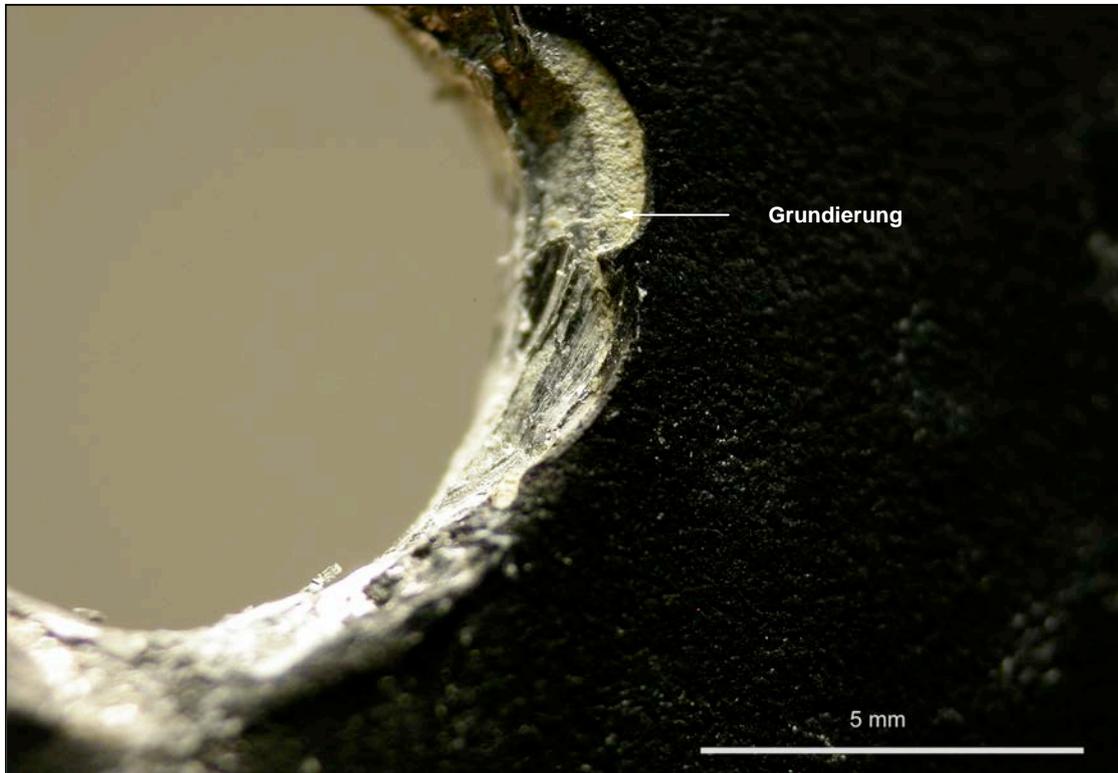


Abb. 12 (konkave Seite)

In den Fehlstellen der Farbschicht sind die Spuren des Schraubengewindes und die helle Grundierung sichtbar geworden.

Foto: Budde, Stuttgart

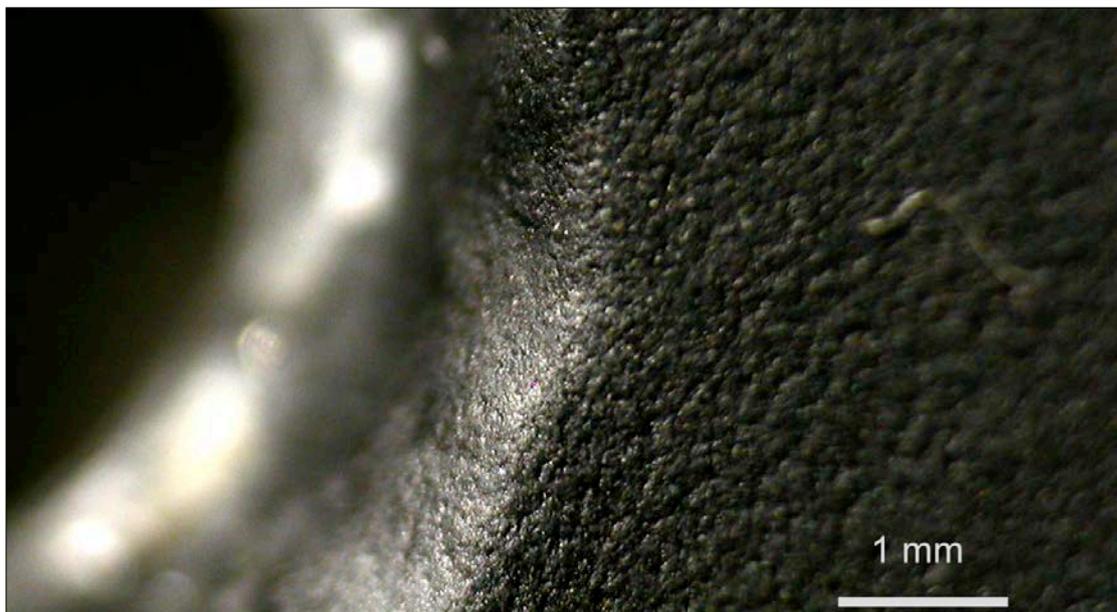


Abb. 13 (konvexe Seite)

Die Grundierung und die Farbschicht bedecken die Versenkung der Befestigungslöcher.

Foto: Budde, Stuttgart

Materialien¹⁶²

Metallblech

Bei dem Plattenbogen wurde eine Aluminium-Standardlegierung mit Magnesium (2,06%) verwendet.¹⁶³ Bei der Analyse wurde zudem eine ungewöhnlich hohe Menge Silber (0,45%) und Titan (1,06) gefunden.¹⁶⁴ Silber wird bei Aluminium-Legierungen nicht benutzt,¹⁶⁵ Titan in nur sehr geringen Beimengungen bis max. 0,2%.¹⁶⁶

Der Anteil an Silber kann als Verunreinigung gewertet werden, die entweder bei der Legierung oder – wahrscheinlicher – bei der Analysedurchführung aufgetreten ist. Das analysierte Titan stammt wahrscheinlich aus der Titanweiß (TiO₂) enthaltenden Grundierung.

Grundierung

Als Pigmente wurden Zinkweiß (ZnO) und Titanweiß (TiO₂) analysiert, als Füllstoff Bariumsulfat (BaSO₄, Schwerspat) und ein wasserhaltiges Magnesiumsilikat (Mg₆(OH)₄[Si₈O₂₀], Talkum¹⁶⁷). Ein hoher Phosphorgehalt lässt auf eine Korrosionsschutzlackierung schließen.¹⁶⁸

Als Bindemittel wurde ein Bindemittelgemisch von Epoxidharz und Polyurethan analysiert.¹⁶⁹ Dabei handelt es sich aber wahrscheinlich nicht um eine Mischung von diesen zwei Bindemitteln, sondern um eine Migration von Anteilen des Härters auf Isocyanatbasis aus der oberen schwarzen Schicht in die helle Grundierungsschicht, die auf Epoxidharzbasis gebunden ist.¹⁷⁰ Dadurch erklärt sich auch die schwache Ausprägung der Polyurethanbanden (siehe Anhang, S. 173 Ergebnisse der IR-Spektroskopie).

Epoxidharze sind typische Bindemittel für Korrosionsschutzgrundierungen. Da sie nur eine mangelhafte Lichtbeständigkeit aufweisen, werden sie normalerweise mit einem deckenden

¹⁶² Tabellen der Analyseergebnisse befinden sich im Anhang, S. 169ff

Die Proben wurde am unteren Bohrloch (von der konvexen Seite aus gesehen) entnommen und – wenn nicht anders angegeben - mit einem Rasterelektronenmikroskop durch Herrn PROF. DR. CHRISTOPH KREKEL an der SABK Stuttgart analysiert.

Firma: Zeiss, Modell: Evo 60; die Probe wurde für die Analyse nicht vorbehandelt, November 2006

¹⁶³ Tabellen der REM-Analyse im Anhang S. 169

¹⁶⁴ Mündliche Mitteilung von WOLFGANG HEYDRICH, Gesamtverband der Aluminiumindustrie e.V., Düsseldorf am 12.12.2006; Vgl. GDA E.V. W1

Definition von Legierung: Eine Legierung ist eine Mischung eines Grundmetalls mit einem oder mehreren Legierungselementen zum Zweck der Verbesserung der Eigenschaften des Grundmetalls. Legierungen werden nach dem Element benannt, das darin den größten Anteil ausmacht, darauf folgen dann die andern Legierungselemente in der Reihenfolge ihres Anteils. Definition auf: <http://www.alu-scout.com/?SESID=4393590jzxcv480533> (03/07)

¹⁶⁵ Typische Zusätze für Legierungen sind Silizium, Eisen, Kupfer, Mangan, Magnesium und Zink in: <http://www.alu-scout.com/?SESID=4393765jzxcv202810>

¹⁶⁶ Tabelle „Zusammensetzung von nichtaushärtbaren Legierungen nach DIN EN 573-3 in: GDA E.V. W2, 17ff

¹⁶⁷ KÜHN ET AL. 1988, S. 45

¹⁶⁸ Mündliche Mitteilung von ROLF OEHME, Sachverständiger für Farben und Lacke a. D., Marquardtstr. 41, 70186 Stuttgart, 11/ 2006

¹⁶⁹ Infrarotspektrometer: Spectrum One, Perkin Elmer, analysiert durch M. KEUERLEBER und DR. B. JOOS-MÜLLER, Forschungsinstitut für Pigmente und Lacke e.V., Stuttgart

¹⁷⁰ Mündliche Mitteilung von M. KEUERLEBER, Vgl. Ergebnisse der IR-Spetroskopie, Anhang S. 174ff

Polyurethanlack überzogen. Dies trifft auch auf den „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ zu.

Decklack

Den schwarzen Farbton erzeugt ein Pigment auf Kohlenstoffbasis, als Füllstoff wurde ein wasserhaltiges Magnesiumsilikat ($Mg_6(OH)_4[Si_8O_{20}]$, Talkum) identifiziert. Zudem gibt es Hinweise auf Bariumsulfat ($BaSO_4$, Schwerspat).

Als Bindemittel wurde ein urethanvernetztes Poly(styrol)acrylat analysiert.¹⁷¹ Polyurethanlacke werden sehr häufig als Decklacke in der Autoindustrie verwendet.

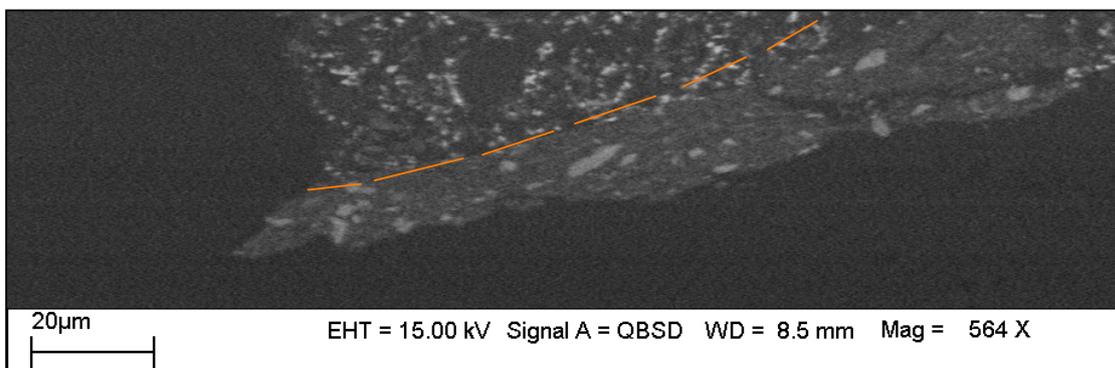


Abb. 14 (REM-Aufnahme)

Der hellere Bereich unterhalb der gestrichelten Linie zeigt die Grundierung, oberhalb beginnt der schwarze Decklack.

Foto: Prof. Dr. Krekel, Stuttgart

Um eine Vergleichbarkeit des für die künstlerische Intention wichtigen Glanzgrades und Farbtons zu erhalten wurde der Decklack des Plattenbogens spektrometrisch und reflektometrisch vermessen.¹⁷² Durch die Messergebnisse können in Zukunft neu angefertigte Metallarbeiten REINER RUTHENBECKS mit dem heutigen Zustand des Plattenbogens verglichen werden, auch wenn sich der Plattenbogen durch Alterung weiter verändert.

¹⁷¹ Infrarotspektrometer: Spectrum One, Perkin Elmer, analysiert durch M. KEUERLEBER und Dr. B. JOOS-MÜLLER, Forschungsinstitut für Pigmente und Lacke e.V., Stuttgart

¹⁷² Zur Glanzgradmessung wurde das Reflektometer micro-TRI-gloss der Firma BYK-Gardner verwendet. Nähere Angaben zum Gerät sowie der Messmethode siehe Anhang S. 178ff
Zur Farbtonmessung wurde das Spektrometer 2600d von Konica Minolta verwendet. Nähere Angaben zum Gerät sowie der Messmethode siehe Anhang S. 181ff

Glanzgrad des Plattenbogens	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	0.0	0.0
60°	1.3	0.1
85°	7.6	0.4

Tabelle 1
Ergebnisse der Glanzgradmessung der vorherigen Ausführung des „Plattenbogens für eine Wandöffnung 100/3/SNA“, 1991

Farbton des Plattenbogens	SCI (Mittelwert von 25 Messungen)	SCE (Mittelwert von 25 Messungen)
L*	25.0	22.9
a*	0.03	0.04
b*	0.64	0.6

Tabelle 2
Ergebnisse der Farbtonmessung der vorherigen Ausführung des „Plattenbogens für eine Wandöffnung 100/3/SNA“, 1991

Schadensbeschreibung

Der Plattenbogen wurde im Januar 2001 in den Ausstellungsräumen der Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle bei einem Unfall beschädigt. Dabei entstand ein unterbrochener 15cm langer Kratzer mit weißen Gipsrückständen (Abb. 15). Zudem sind weiße Wischspuren auf der seidenmatten schwarzen Oberfläche vorhanden (Abb. 16).



Abb. 15 (konvexe Seite)
Durch einen Unfall entstand ein Kratzer mit weißen Rückständen.
Foto: Budde, Stuttgart



Abb. 16 (konkave Seite)
Bei starkem Streiflicht sind weiße Wischspuren auf der Oberfläche sichtbar.
Foto: Budde, Stuttgart

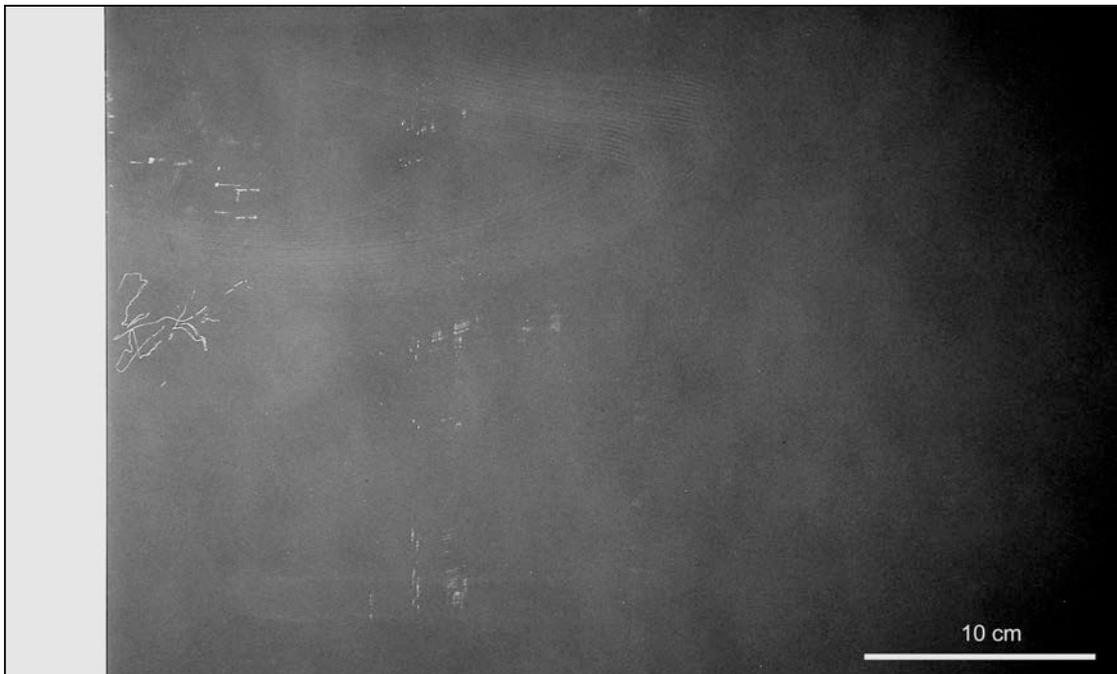


Abb. 17 (konkave Seite)
Weitere kleine Kratzer und Aufrieb, entstanden durch die Befestigung an der Wand, sind bei der Präsentation für den Betrachter jedoch nicht sichtbar.
Foto: Budde, Stuttgart

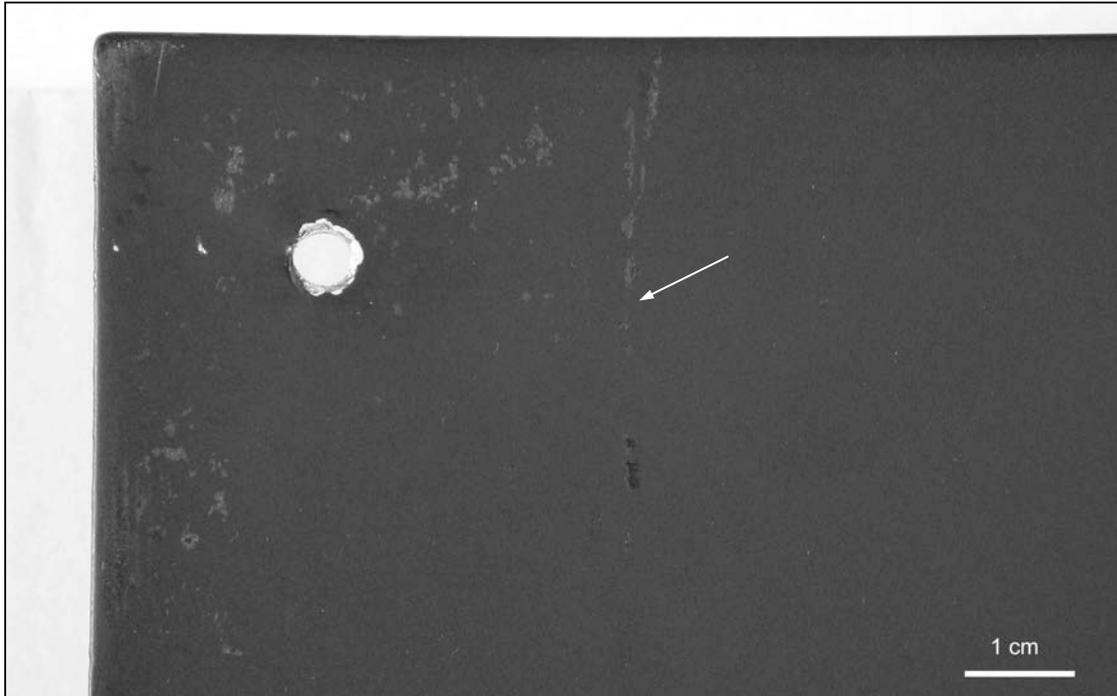


Abb.18 (konkave Seite)

Durch den Kontakt mit der Wand entstanden glänzende Kratzer, die rechte vertikale Linie bezeichnet den Wandabschluss (Pfeil).

Foto: Budde, Stuttgart

Die Befestigung an der Wand verursachte zudem auf der konkaven Seite Glanzspuren und weiße Rückstände vom Wandputz (Abb. 17 und Abb. 18).

Auch durch die „normale“ Handhabung während des Transports, des Abstellens auf den Kanten und der Installation an der Wand sind Schäden entstanden. Entlang aller vier Kanten ist die Beschichtung glänzender als in anderen Bereichen.

Bei den versenkten Befestigungslöchern kam es durch den Druck der Schrauben beim Festdrehen und der Sprödigkeit des Lacks zu Fehlstellen in der Farbschicht und der Grundierung. Dabei haben die Schrauben auch das weiche Aluminium eingedrückt, so dass sich das Gewinde abgezeichnet hat (beides Abb. 19).

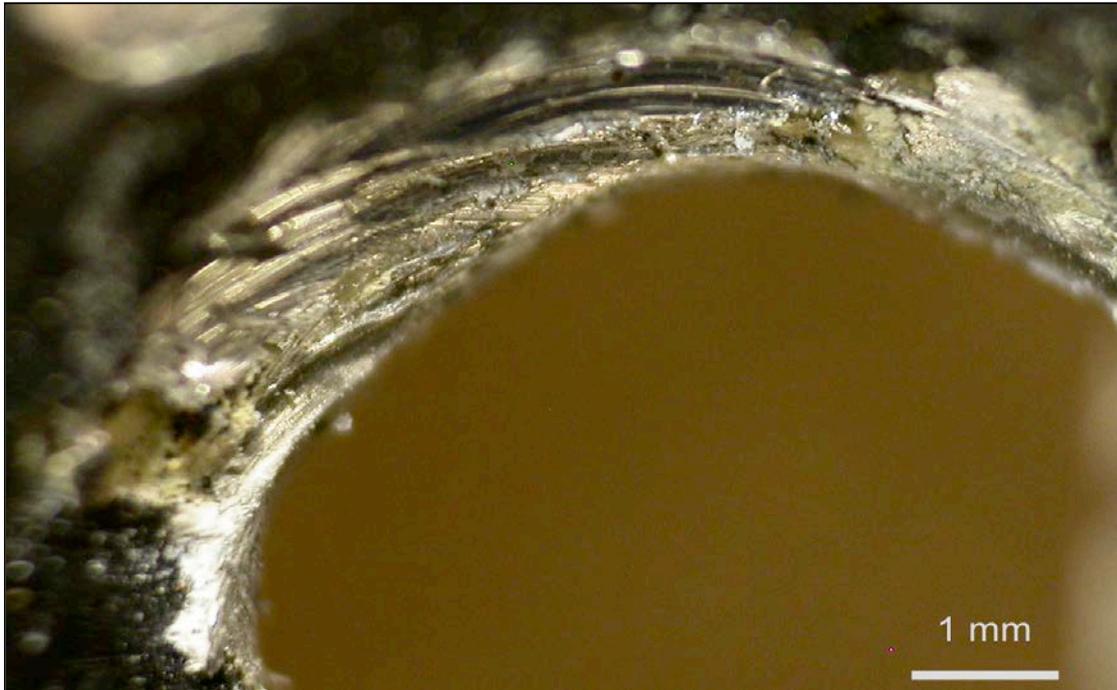


Abb. 19 (konvexe Seite)

In den Fehlstellen an den Befestigungslöchern sind Abdrücke des Schraubengewindes im weichen Aluminium erkennbar.

Foto: Budde, Stuttgart

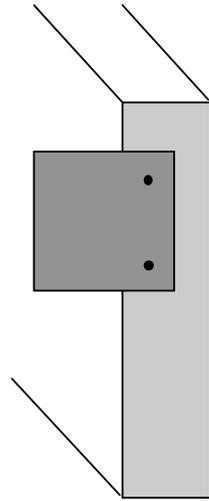
1.1.2. Primärerkenntnisse zur künstlerischen Intention

Der „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ ist nicht signiert oder auf eine andere Weise als Werk von REINER RUTHENBECK kenntlich gemacht. Die Herstellungsweise zeigt keinerlei Spuren einer individuellen Gestaltung.

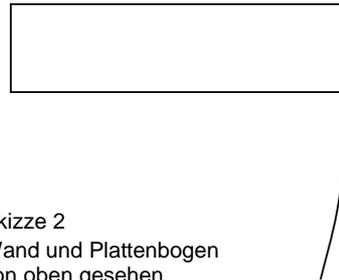
Zu dem Kunstwerk gehört deshalb ein Zertifikat, das dem Werk seine Authentizität als Werk von REINER RUTHENBECK verleiht. In diesem Zertifikat werden der Titel und das Entstehungsjahr, das Material, die Maße, technische Daten sowie Hinweise zur Montage gegeben (Zertifikatvorlage, Anhang S. 107)

1.1.3. Primärerkenntnisse zur Präsentationsweise

Der „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ kann dem Titel entsprechend nur in einer Wandöffnung, sei es die Stirnseite einer Wand oder eine große Türöffnung o.ä., befestigt werden. Auch aus den Versenkungen der Befestigungslöcher erschließt sich die Montage an der Wand. Sie befinden sich auf der konvexen, nach außen gewölbten Seite. Bei dem Versuch, den Plattenbogen an einer flachen Wand zu montieren, würde die Wölbung des Plattenbogens eine Befestigung verhindern.



Skizze 1
Wand und Plattenbogen
von der Stirnseite
aus gesehen



Skizze 2
Wand und Plattenbogen
von oben gesehen

1.2. Sekundärerkenntnisse

Unter Sekundärerkenntnissen werden alle Informationen verstanden, die nicht direkt durch das Objekt gewonnen werden, sondern durch gedruckte Bibliographien oder Publikationen.¹⁷³ Hierzu zählen auch selbst gewonnene Informationen durch Interviews und Gespräche mit dem Künstler oder Personen, die für das Werk relevant sind, wie beispielsweise Galeristen oder Assistenten.

1.2.1. Erkenntnisse durch den Künstler

Ziel jeder restauratorischen Behandlung ist die Erhaltung des Kunstwerks in seiner ganzen Authentizität.¹⁷⁴ Gerade bei konzeptbasierender Kunst ist dies nur durch die Kenntnis der künstlerischen Intention möglich.¹⁷⁵

Daher ist der Künstler eine sehr wichtige Informationsquelle. Bei zeitgenössischer Kunst besteht auch meist der große Vorteil, dass der Künstler lebt und direkt befragt werden kann. Dabei sollte jedoch beachtet werden, dass die Aussagen des Künstlers subjektiv sind und keine endgültige Richtlinie darstellen können.¹⁷⁶ Daher sollte überprüft werden, ob die Arbeit eventuell aus einer früheren Schaffensperiode stammt: der Künstler könnte sich selbst und seine Auffassung von Kunst geändert haben.

¹⁷³ JANIS 2005, S. 149

¹⁷⁴ Internationale Charta über die Erhaltung und Restaurierung von Kunstdenkmälern und Denkmalgebieten, Venedig 1964, Einleitung: „Sie [die Menschheit] hat die Verpflichtung, die Denkmäler in der reichen Fülle ihrer Authentizität an diese Generationen weiterzugeben.“

¹⁷⁵ BIERMANN 1977, S. 54

¹⁷⁶ SCHINZEL 1985, S. 20

Bei Entscheidungen hat der Künstler möglicherweise keine ausreichende Distanz zu dem von ihm geschaffenen Kunstwerk. Bei Restaurierungen von Kunstwerken, die vom Künstler durchgeführt wurden, entstanden in manchen Fällen vollständig neue Kunstwerke, die oft nur entfernt an das frühere Werk erinnern.¹⁷⁷ Aus der Position des Künstlers kann auch der finanzielle oder personelle Aufwand einer restauratorischen Maßnahme nicht nachvollziehbar sein, da er eventuell den selbst verwendeten Materialien nicht die gleiche Bedeutung zugesteht wie eine am Schaffensprozess unbeteiligte Person. Daher würden manche Künstler Materialien schneller auswechseln oder überstreichen als es im Interesse des Restaurators oder des Besitzers ist.¹⁷⁸

1.2.1.1. Erkenntnisse durch den Künstler zur technischen Realisierung¹⁷⁹

Die Maße sowie die Form müssen beibehalten werden. Die Verarbeitung der Metallplatte muss perfekt ausgeführt werden und die Beschichtung makellos sein. Auch die Schmalseiten müssen mitlackiert werden.

Als Farbe soll ein neutrales Schwarz gewählt werden mit einem seidenmatten Glanzgrad. Der Farbauftrag kann gerollt oder gespritzt erfolgen, dabei dürfen keine malerischen Effekte oder darf keine Textur entstehen. Das Blech darf durch die Beschichtung weder seinen metallischen Charakter verlieren noch darf die Beschichtung zu stumpf wirken. Die Lackierung soll zudem so matt sein, dass kein starker Glanz oder eine Spiegelung entsteht, die malerische Lichtreflexe verursacht.

Das Konzept der Plattenbögen kann nur verstanden werden, wenn die Metallplatte perfekt gearbeitet ist und eine makellose Oberfläche besitzt. Jegliche Beschädigungen werden die Abstraktion zerstören, die durch die Gleichmäßigkeit der Oberfläche entsteht.

Oberste Priorität hat die Perfektion: kleine Unregelmäßigkeiten oder Staubflusen sind nur tolerierbar, wenn sie bei einer Präsentationshöhe von 190cm, gemessen an der unteren Kante, nicht sichtbar sind.

Die Materialien, besonders die Beschichtung, sollen die größtmögliche Widerstandsfähigkeit besitzen.

¹⁷⁷ SCHINZEL 1985, S. 20, Vgl. auch STIGTER 2004 *Living artist, living artwork? Ethical problems in the conservation of colour photographs in the work of Ger van Elk*

Email-Kontakt vom 15.11.2006 mit REINER RUTHENBECK, Anhang S. 110. Auch REINER RUTHENBECK sah keinen Sinn in der Archivierung der Erstrealisierung als Materialdokument, sondern hat ausschließlich aus Zeit- und Geldspargründen eine Abnahme der Lackierung vorgeschlagen mit anschließender Neulackierung

¹⁷⁹ Siehe Persönliches Interview. Vollständige Abschrift im Anhang S. 118

Die Verwendung des gleichen Materials ist für die Neuanfertigung keine Voraussetzung, es kommt nur auf ein möglichst ähnliches Aussehen zur früheren materiellen Realisierung an.

Welche Personen den Plattenbogen anfertigen, hat keine Bedeutung. Die Realisierung des Konzepts ist anonym und vom Künstler losgelöst.

Ein beschädigtes Objekt muss nicht zwingend vollständig neu angefertigt werden, es kann auch nur die Beschichtung oder der beschädigte Teil erneuert werden.

Während des Interviews beurteilte REINER RUTHENBECK verschiedene Lacke¹⁸⁰ auf ihren Glanzgrad an vorbereiteten Probeplatten, ob sie bei einer Neuanfertigung akzeptabel wären.¹⁸¹ Ein PU-Alkydharzlack, Marke Cloucryl, der Firma Clouth wurde von REINER RUTHENBECK als zu glänzend eingestuft, ein Kunstschmiedelack auf Alkydharzbasis der Firma einzA als zu stumpf. Auch die hochempfindliche Oberfläche ist für ihn ein zu großer Nachteil, als dass er diesen Lack verwenden würde. Jegliche Mattierung der Oberfläche erzeugte einen grauen Farbton, der nicht akzeptabel ist. Der Nitro-Alkydharz-Lack „Buntlack“ der Firma Obi Classic war sowohl vom Farbton als auch vom Glanzgrad her geeignet, eine Neuanfertigung könnte mit Materialien mit diesen optischen Eigenschaften hergestellt werden.

Von der Farbigkeit waren sowohl der PU-Alkydharzlack (Cloucryl) als auch der Nitro-Alkydharzlack (Obi Classic) akzeptabel, der Kunstschmiedelack (einzA) hatte einen zu graubraunen Farbton.

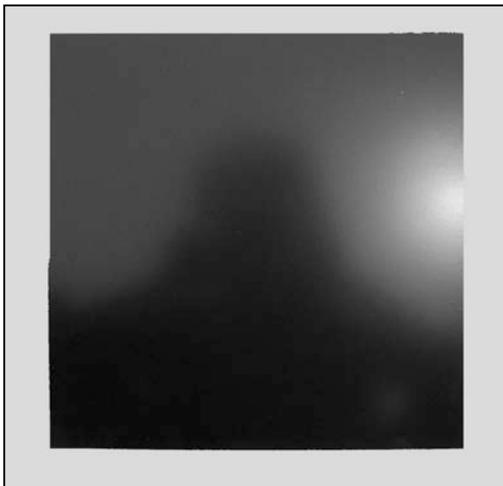


Abb. 20
2-Komponenten-PU-Alkydharz
Firma: Clouth
Foto: Budde, Stuttgart

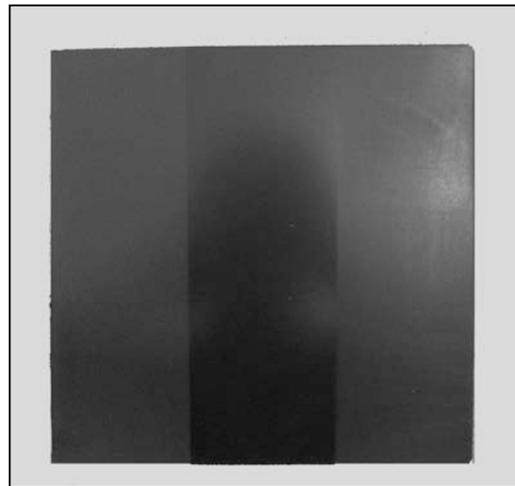


Abb. 21
wie Abb. 20, jedoch mattiert: linke Seite sandgestrahlt, rechte Seite mit Stahlwolle (Feinheit 000) behandelt
Foto: Budde, Stuttgart

¹⁸⁰ Datenblätter im Anhang ab S. 184

¹⁸¹ Um einen Vergleich des Glanzgrades auch auf der Fotografie zu ermöglichen, wurden alle Probeplatten bei den gleichen Beleuchtungsbedingungen fotografiert, bei denen sich der Fotograf in der Platte spiegelt.



Abb. 22
Kunstschmiedelack auf Nitroalkydharzbasis,
Firma: EinzA
Foto: Budde, Stuttgart



Abb. 23
Nitroalkydharz, seidenmatt,
Firma: Obi Classic
Foto: Budde, Stuttgart

1.2.1.2. Erkenntnisse durch den Künstler zur Konzepterfüllung¹⁸²

Bei dem Plattenbogen ist das Konzept, die Idee, wichtiger als die materielle Realisierung.¹⁸³

Die bei der Bezeichnung in der Ausstellung verwendete Jahreszahl sollte sich auf die Entstehung des Konzepts beziehen. Bei der Nennung der Jahreszahl der Neuanfertigung ist der zeitliche Bezug für den Betrachter verwirrend, da sie eine Beschäftigung des Künstlers mit dieser Thematik zur angegebenen Zeit suggeriert, die gar nicht stattgefunden hat.

Jedes Konzept der verschiedenen Variationen der Plattenbögen existiert nur ein einziges Mal, ist daher ein Unikat. Das Konzept ist mit einem Zertifikat autorisiert.

Es können beliebig viele „Ersatz-Realisierungen“ von jedem Konzept angefertigt werden, aber nur ein Plattenbogen ist durch das Zertifikat als Werk von REINER RUTHENBECK autorisiert und darf ausgestellt werden.

Im Material oder in der Farbigkeit sieht REINER RUTHENBECK keine Bedeutung, es geht ihm allein um Abstraktion:

„Wenn man eine Platte schwarz lackiert, bekommt sie eine größere Tiefe, genauer genommen eine Abstraktheit. Es geht mehr um das Abstrakte, dass es kein Material ist. Mich interessiert nicht das Metall. Die dunkle Farbe macht es

¹⁸² Siehe E-Mail-Interview, Anhang S. 110 sowie Persönliches Interview Anhang S. 118

¹⁸³ REINER RUTHENBECK, Anhang S. 135: „Dies [der Plattenbogen] ist Konzeptarbeit. Das Konzept ist die Hauptarbeit. Die Platte ist die Ausführung des Konzeptes.“

neutral. Es ist eigentlich Nichts, es ist keine Farbfläche. Es interessiert mich nicht als Farbe, sondern als Zustand.“

Der Plattenbogen kann nicht mit dem herkömmlichen Verständnis von Originalität erfasst werden. Die Bewertung als Original bezieht sich auf das Konzept nicht auf die Materie:

BS: „Sind alle ursprünglichen Plattenbögen im Original erhalten?“

RR: „Das weiß ich nicht. Aber es ist auch egal.“

REINER RUTHENBECK ist bei den Plattenbögen und anderen Konzeptarbeiten nicht an dem Alter des Materials interessiert. Es gibt für seine Konzeptarbeiten keine „Aura“, die durch Alterung entsteht, da er weder Patina noch andere Alterungserscheinungen akzeptiert.

“Patina ist unerwünscht, da sie malerische Effekte erzeugt - Ich bin Bildhauer kein Maler!”

“Der Plattenbogen zum Beispiel ist ein abstraktes, ein Konzeptstück. Da darf es keine Patina geben. Die Plattenbögen sind so abstrakt, so straight gedacht.“

Die Verantwortung über Entscheidungen bezüglich der wesentlichen Kriterien bei Neuanfertigungen und dem Umgang sowie Verständnis seiner Werke möchte REINER RUTHENBECK solange wie möglich selbst tragen. Andernfalls hofft er auf die Sensibilität und das Einfühlungsvermögen der Personen, die sein Werk betreuen, so dass es seiner Intention gerecht erhalten bleibt. REINER RUTHENBECK hat keine Assistenten, die von ihm für die Weiterführung seiner Grundsätze ausgebildet werden.

Die Frühwerke sind größtenteils individuell gestaltete Unikate, bei denen eine Neuanfertigung ausgeschlossen ist.

Alle konzeptbasierenden Arbeiten können neu angefertigt werden, wenn die Notwendigkeit dazu besteht. Jedoch verweist REINER RUTHENBECK auf die Problematik, dass „kleine Veränderungen sich bemerkbar machen und das Werk verfälschen“ können. Zudem hat sich bei der Neuanfertigung des Plattenbogens gezeigt, dass auf dem ersten Blick klare Vorgaben nicht ausreichen können, wie beispielsweise die Bezeichnung „seidenmatt“ für den Glanzgrad. Dadurch kann es kompliziert werden, die Toleranzgrenzen der wesentlichen Kriterien für eine erneute Konzeptrealisierung von Werken REINER RUTHENBECKS zu ermitteln.

REINER RUTHENBECK bewertet die Aufgabe als äußerst schwierig, ein Kunstwerk über längere Zeit authentisch zu bewahren. Er akzeptiert gezwungenermaßen Veränderungen, solange der Künstler als groben Maßstab sein eigenes Werk noch wiedererkennen kann.

1.2.1.3. Erkenntnisse durch den Künstler zur Präsentationsweise

Die Wände der Ausstellungsräume sollen weiß, sauber, strukturlos und nicht glänzend sein.

Die Arbeiten REINER RUTHENBECKS sollen in der Regel über Augenhöhe angebracht werden, damit die Objekte keinen Gemäldecharakter bekommen. Der Plattenbogen soll beispielsweise auf einer Höhe von 190cm installiert werden, gemessen an der unteren Kante.

Der Ausschnitt bei Fotografien für Kataloge oder Publikationen soll den umgebenden Raum großzügig mit einschließen, um den unerwünschten Gemäldecharakter zu vermeiden.

Um die Aussage der Arbeiten nicht zu verfälschen, sollten die Objekte im entsprechenden Kontext präsentiert werden. Hierbei nannte REINER RUTHENBECK als Beispiel die Präsentation einer schwarzen Metallarbeit in Bezug auf „Farbflächen“. Dies entspricht nicht seiner Intention, Abstraktheit durch schwarze Farbe herzustellen.

Die Arbeiten sollten **mit** viel Raum zwischen den einzelnen Objekten präsentiert werden.

1.2.2. Erkenntnisse aus dem Umfeld des Künstlers

Falls der Künstler nicht kontaktierbar ist, bekommen die Assistenten oder andere mit dem Künstler bekannte Personen, wie langjährig den Künstler begleitende Galeristen, eine große Bedeutung als Informationsquelle. Oft realisieren gerade Assistenten viele der Werke des Künstlers und kennen sich daher sehr gut mit der Intention und den Materialien und Techniken aus.

Alle Angaben sind, wie auch die Künstleraussagen, subjektiv. Hinzu kommt noch eine mögliche Voreingenommenheit durch eigene Interessen. Zudem ist die direkte Aussage des Künstlers durch eine weitere Person interpretiert, so dass die Aussage unter einem größeren Vorbehalt gewertet werden sollte als die direkte Information durch den Künstler.

REINER RUTHENBECK arbeitet nicht mit Assistenten zusammen und hat auch keine Galerie, die ihn ständig vertritt, da er in verschiedenen Galerien ausstellt (u.a. Jablonka Galerie, Köln, Galerie T. Grunert, Köln, Galerie Anselm Dreher, Berlin, Galerie Klein, Bonn).

Folgende Aussagen sind eine Zusammenfassung eines Interviews mit den Galeristen CHRISTINE und DIETER MÜLLER-ROTH, Galerie mueller-roth, Stuttgart (Abschrift des gesamten Interviews siehe Anhang, 158). Die Galerie mueller-roth zeigte vom 12.09. – 18.10.1986 eine Ausstellung von REINER RUTHENBECK.¹⁸⁴

REINER RUTHENBECKS Haltung entspricht der Konzeptkunst, deshalb kann eine Neuanfertigung ausgeführt werden. Das Konzept ist das Entscheidende an dem Kunstwerk und nicht die materielle Realisierung.

Beschädigte oder sichtbar gealterte konzeptbasierende Werke von REINER RUTHENBECK können ohne Intensionsverlust nicht ausgestellt werden.

Sobald individuelle Gestaltung vorhanden ist, kann nur eine Rekonstruktion angefertigt werden.

Neuanfertigungen von konzeptbasierenden Arbeiten verlieren weder an ökonomischen Wert noch an künstlerischer Bedeutung. Dies gilt jedoch nur für Werke ohne Handschrift und individuelle Gestaltung, besonders aber für Arbeiten, die aus industriellen Fertigprodukten hergestellt sind.

Konzeptbasierende Kunstwerke, die aufgrund ihrer Materialität und Anfertigungstechnik jederzeit wiederhol- bzw. kopierbar sind, benötigen ein Zertifikat.

Bei konzeptbasierenden Arbeiten kann weder ein Geschichtswert noch "Aura" durch Alterung entstehen.

1.2.3 Erkenntnisse durch die Werkgeschichte

Eine weitere Möglichkeit, Erkenntnisse über ein Werk und seine künstlerische Intention zu erhalten, ist die Befragung der vorherigen oder momentanen Besitzer und die Ermittlung der Provenienz des Kunstwerks.

In den meisten Fällen haben sich die Besitzer oder die Mitarbeiter im Museum mit dem Werk intensiv auseinandergesetzt und sind oft mit dem Künstler persönlich bekannt. Falls der Besitzer zudem über längere Zeit den Künstler kennt, besteht die Möglichkeit, wichtige Informationen über Veränderungen seiner Einstellungen zu erhalten. Darüber hinaus sind die Besitzer natürlicherweise an der Erhaltung der Kunstwerke interessiert, so dass sie bereits mit dem Künstler über die Restaurierung ihrer Werke gesprochen haben könnten.

¹⁸⁴ Der Ausstellungskatalog ist unter dem Titel *Reiner Ruthenbeck* erschienen und enthält einen Aufsatz von BERNHARD HOLECZEK sowie Abbildungen der in Stuttgart gezeigten Objekte.

1.2.3.1. Zur Provenienz des „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“

Der „Plattenbogen 100/3/R“ wurde im Mai 1995 durch den Direktor der Hamburger Kunsthalle, PROF. DR. UWE SCHNEEDE, für die Galerie der Gegenwart von der Jablonka Galerie, Köln angekauft.¹⁸⁵ Die Ausstellungssituation in einem Raum mit einer Wandöffnung war für den „Plattenbogen 100/3/R“ ungeeignet, da dieser nur an einer geschlossenen Wand installiert werden kann. Nach Absprache mit dem Künstler fand im Oktober 1996 der Umtausch des „Plattenbogens 100/3/R“ statt, wobei das neue Objekt, der „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“, direkt aus dem Atelier von REINER RUTHENBECK nach Hamburg geschickt wurde.¹⁸⁶ Das Kunstwerk hatte dementsprechend keine vorherigen Besitzer.

Der „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ wurde seit der Eröffnungsfeier der Galerie der Gegenwart über mehrere Jahre in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt. Die Ausstellungssituation wurde zusammen mit REINER RUTHENBECK erarbeitet und der Platz des Plattenbogens an der Stirnseite einer Wand in einer Höhe von 2m ausgesucht (Abb. 24). Nach der Erstpräsentation des Werkes und der beim Abbau entstandenen Beschädigung wurde der Plattenbogen im Depot verwahrt, so dass bisher keine Erfahrungen mit dem Werk vorliegen.

¹⁸⁵ Archiv der Galerie der Gegenwart: *Material- und Technischer Befund vom 13.05.1995 für die Inv.-Nr. 19995/5c*

¹⁸⁶ Fax vom 31.10.1996 von REINER RUTHENBECK bezüglich des geplanten Umtausches: Archiv der Hamburger Kunsthalle

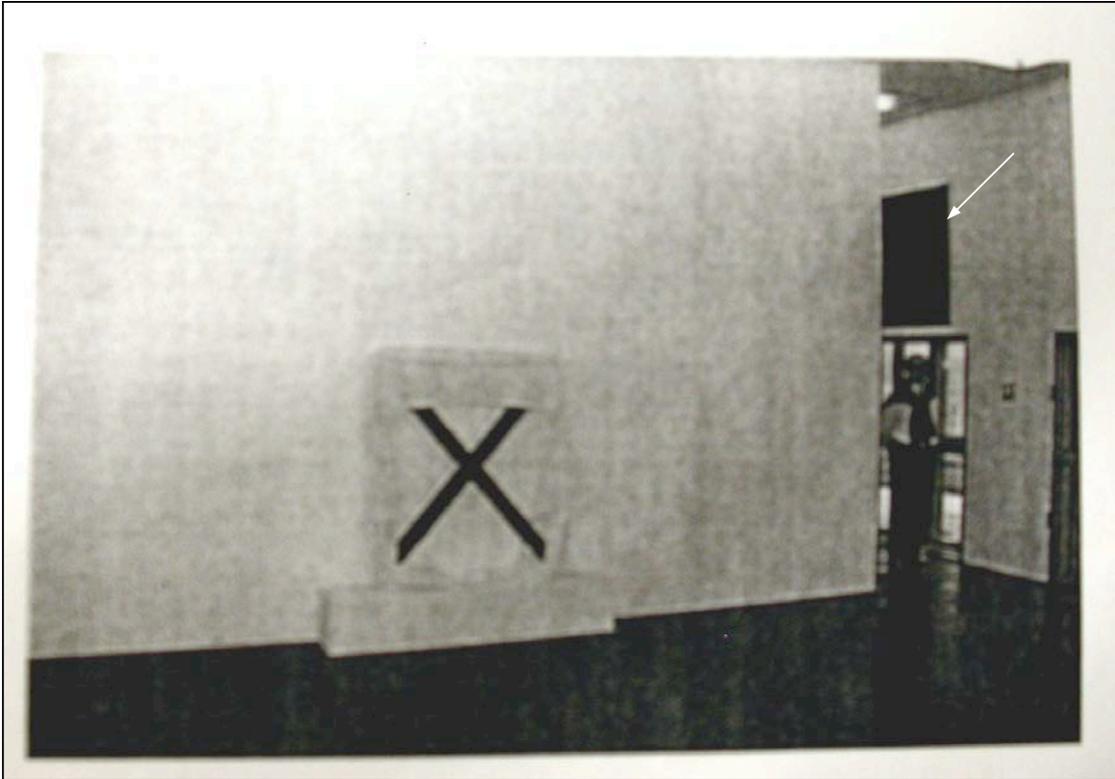


Abb. 24
Präsentation in der Galerie der Gegenwart bei der Einweihung des Museums 1997. Fotografie aus einem Brief von DR. SYAMKEN, damaliger Leiter der Skulpturensammlung, an REINER RUTHENBECK vom 18.12.1996

1.2.4. Erkenntnisse durch den Vergleich mit relevanten Werken des Künstlers

Durch das Wissen um den bisherigen restauratorischen Umgang mit den Werken des Künstlers können besonders material- und technikrelevante Informationen gewonnen werden.

Bei einer bereits durchgeführten Bearbeitung können Vergleiche bei der Interpretation der künstlerischen Intention gezogen werden. Besonders hilfreich ist deshalb die Befragung von Restauratoren, die ähnliche oder zur gleichen Serie gehörige Werke betreuen. Auch können Kontakte zu anderen Fachleuten, wie beispielsweise Technikern oder Materiallieferanten, hergestellt werden, die bereits mit dem Umgang von Kunstwerken vertraut sind.

1.2.4.1. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster „Plattenbogen, hängend, 100/6“, 1991

Zur Sammlung des Museums gehört eine der vier Variationen des Plattenbogens, der „Plattenbogen, hängend, 100/6“ von 1991. Das Museum erhielt das Werk im Dezember 2004 als Dauerleihgabe von REINER RUTHENBECK.

Bei einer Besichtigung der Arbeit in Münster konnte der Plattenbogen auf seine Verarbeitung untersucht werden. Die Kanten des Metallblechs sind präzise geschnitten, jedoch ist eine leichte Wölbung der Beschichtung im Kantenbereich vorhanden, die durch einen Lacküberschuss entsteht. Dadurch wirken die Kanten weicher und unschärfer als bei einer perfekten Lackierung.

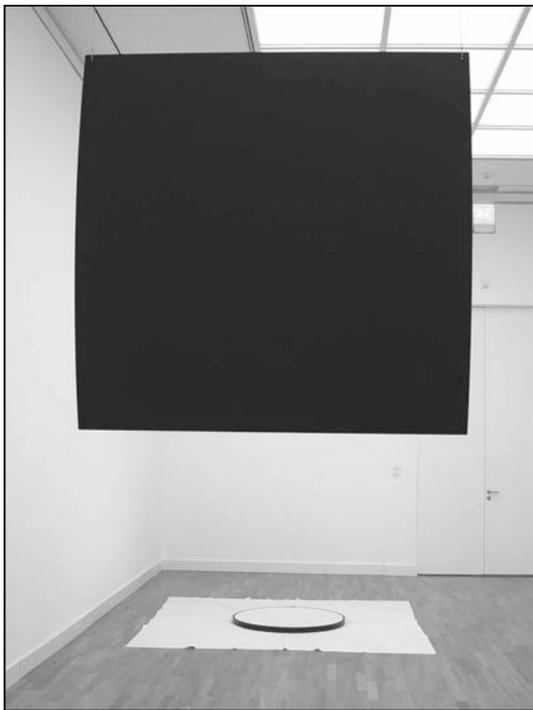


Abb. 25
Reiner Ruthenbeck
„Plattenbogen, hängend, 100/6“, 1991
Dauerleihgabe des Künstlers an das Westfälische
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
Münster
Foto: Budde, Stuttgart

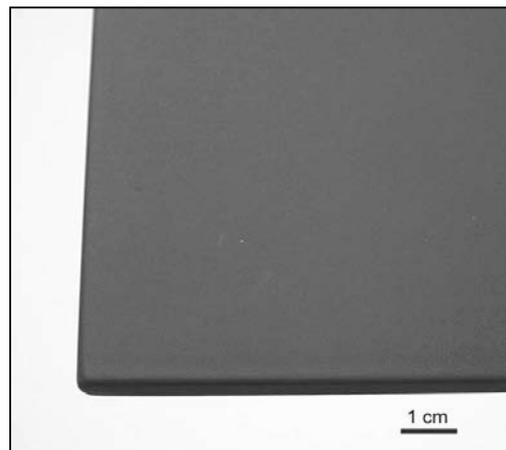


Abb. 26
Reiner Ruthenbeck
„Plattenbogen, hängend, 100/6“, 1991,
Detailaufnahme
Lacküberschuss im Bereich der Kanten
Foto: Budde, Stuttgart

REINER RUTHENBECK äußerte sich bezüglich des „Plattenbogens, hängend, 100/6“, dass das Werk einen etwas zu matten Glanzgrad besitzt, „das Metallische der Platte sollte wenigstens zu ahnen sein.“¹⁸⁷ Entsprechend hatte der „Plattenbogen, hängend, 100/6“ auch bei der

¹⁸⁷ Aussage von REINER RUTHENBECK in einer Email an die Verfasserin vom 21.05.2007

ausgeführten Glanzgradmessung sehr niedrige Werte.

Plattenbogen, hängend, 100/6	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	0.1	0.0
60°	0.8	0.0
85°	8.1	2.9

Tabelle 3

Ergebnisse der Glanzgradmessung: „Plattenbogen, hängend, 100/6“

Die genaue Zusammensetzung oder Firmenherkunft des Lackes ist nicht bekannt, die Arbeit wird mit der Bezeichnung: „Lack (schwarz, seidenmatt) /Aluminium“ ausgestellt.

„Weißes Tuch mit Spannrahmen“, 1984

Bei einem anderen Werk des Künstlers, dem „Weißen Tuch mit Spannrahmen“ entstand durch eine längere Verpackung in Schaumstoff im Depot des Künstlers ein Schaden durch die Reaktion des Lackes mit dem sich zersetzenden Schaumstoff. Eine Retusche würde bei dem gleichmäßigen, hochglänzenden Lack weiterhin sichtbar bleiben. Bei einem Gespräch mit der Restauratorin Claudia Musolf während eines Besichtigungstermins im Museum zog REINER RUTHENBECK zuerst eine Neulackierung in Betracht. Dann entschloss er sich jedoch dazu, den Schaden zu belassen, da die beschädigten Stellen minimal und für den Besucher schwer bis gar nicht einsehbar sind.

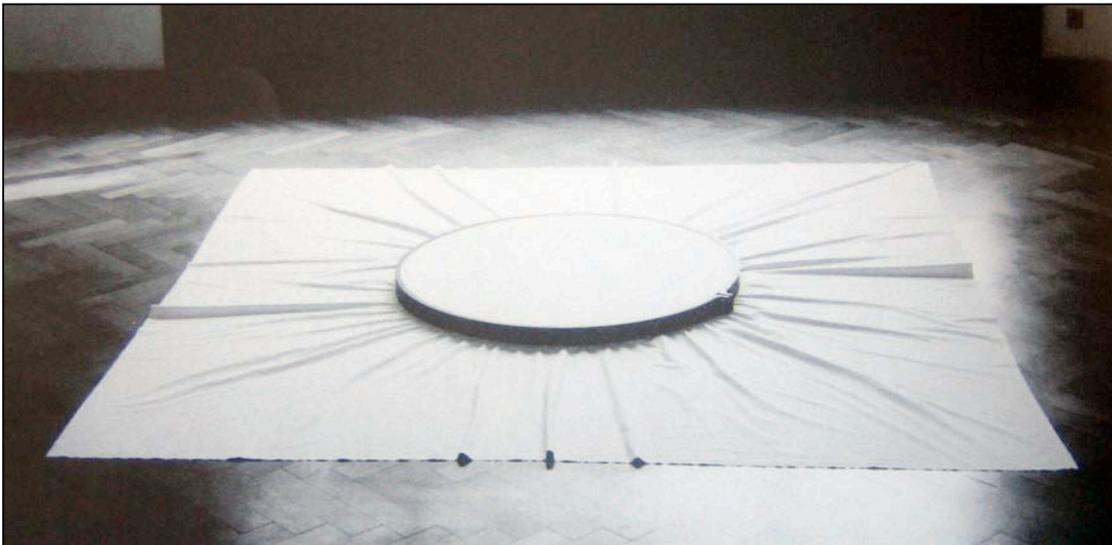


Abb. 27

Reiner Ruthenbeck „Weißes Tuch mit Spannrahmen“, 1984

Slg. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster

1.2.4.2. Kunstmuseum Bonn „Drehung I“, 1992; „14 Klapptafeln“, 1993

Die Arbeit „Drehung“ besteht aus vier schwarz und seidenmatt lackierten Aluminiumblechen, in ihrer Anfertigung vergleichbar mit den Plattenbögen. Als Unterschied zu den Plattenbögen besitzen die Bleche der Drehung keine Wölbung und pro Blech 5 Befestigungslöcher, wobei immer nur ein Loch für die Befestigung mit einem Drahtseil benötigt wird.

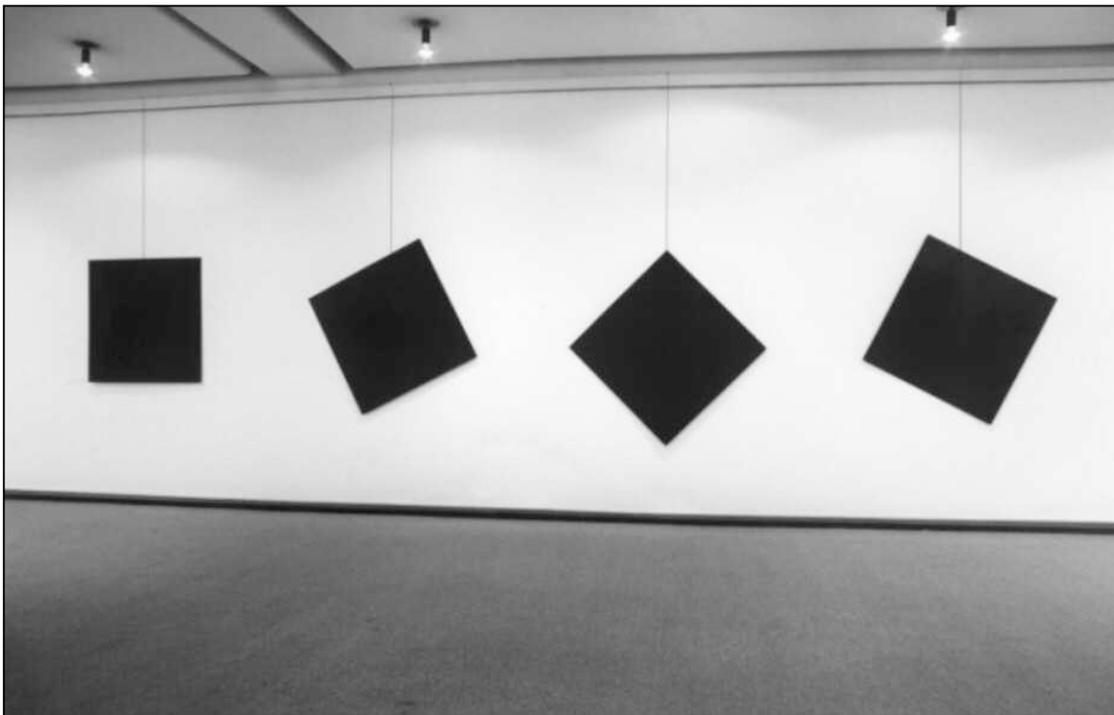


Abb. 28
Reiner Ruthenbeck „Drehung I“, 1992
Slg. Kunstmuseum Bonn

Die Arbeit „14 Klapptafeln“ besteht aus rechteckigen Blechen die mit Scharnieren an der Wand montiert werden.

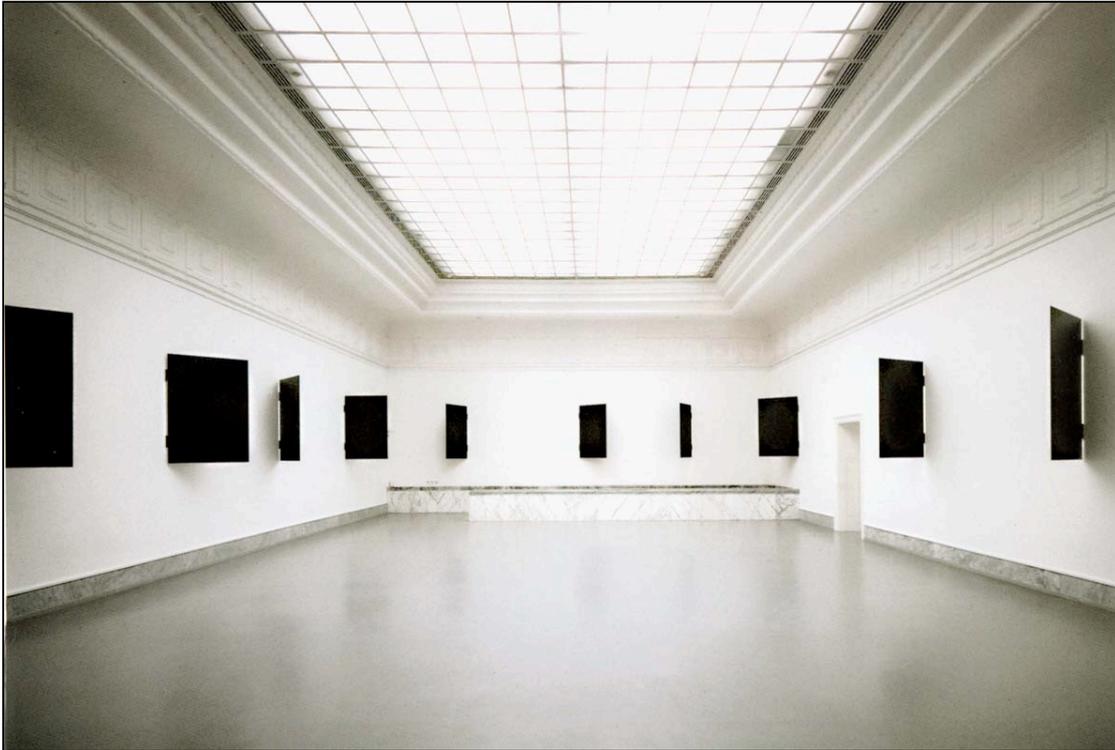


Abb. 29
Reiner Ruthenbeck „14 Klapptafeln“, 1993
Slg. Ströher, Dauerleihgabe an das Kunstmuseum Bonn

Aufgrund von Schäden wurden die Bleche beider Arbeiten nach Absprache mit REINER RUTHENBECK abgeschliffen, die Beschädigungen verkittet und anschließend neu lackiert. REINER RUTHENBECK war beim Aufbau der Ausstellung in Bonn anwesend und mit der Ausführung der Lackierung zufrieden.

Die bei der Präsentation verwendeten Metalldrähte wurden auf Wunsch des Künstlers gegen dünnere, filigranere Metalldrähte ausgetauscht.

Bei der Neulackierung wurde ein seidenmatter schwarzer Autolack auf Acrylbasis verwendet, der folgende Glanzwerte besitzt:

Drehung	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	1.0	0.1
60°	9.9	0.5
85°	44.1	2.1

14 Klapptafeln	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	0.9	0.0
60°	8.9	0.5
85°	25.2	1.5

Tabelle 4 und 5
Ergebnisse der Glanzgradmessung: „Drehung“, 1992 und „14 Klapptafeln“, 1993

1.2.4.3. Staatsgalerie Stuttgart „7 Klapptafeln“, 1977

Zur Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart gehört eine frühe, aus sieben Tafeln bestehende Arbeit der Serie Klapptafeln. Es handelt sich, wie bei dem Kunstwerk aus dem Kunstmuseum Bonn, um rechteckige Bleche, seidenmatt schwarz lackiert, die mit Scharnieren an der Wand befestigt werden.



Abb. 30
7 Klapptafeln, 1977
Slg. Staatsgalerie Stuttgart

Auch bei dieser Arbeit wurden Glanzmessungen durchgeführt. Dabei lagen die Werte relativ weit auseinander, was entweder durch die vorhandene Oberflächenverschmutzung erklärt werden kann, durch unterschiedliche Alterung aufgrund der nicht einheitlichen Verpackung oder durch die Verwendung verschiedener Lacke.

7 Klapptafeln, Probetafel 1	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	1.0	0.1
60°	11.3	0.6
85°	35.6	3.9

7 Klapptafeln, Probetafel 2	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	1.0	0.1
60°	9.9	0.5
85°	44.3	2.1

7 Klapptafeln, Probetafel 3	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	0.9	0.1
60°	10.3	0.7
85°	33.9	6.0

Tabelle 6-8
Ergebnisse der Glanzgradmessung: „7 Klapptafeln“, 1977

Auffällig sind großflächige Oberflächenbeschädigungen und tiefe Kratzer, die mit schwarzem Lack überdeckt sind. Wann diese Kratzer entstanden sind - vor der ersten Lackierung oder als Reparaturversuch - konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht geklärt werden.

1.2.4.4. Sammlung Goetz, München „Plattenbogen 100/U/90“, 1990

Die Arbeit „Plattenbogen 100/U/90“ aus dem Jahr 1990 wurde im Januar 2006 von der Sammlung Goetz, München, angekauft. Bisher wurden keine restauratorischen Maßnahmen an dem Plattenbogen ausgeführt.



Abb. 31
Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen 100/U/90“
Courtesy Sammlung Goetz, München

Der „Plattenbogen 100/U/90“ wurde im Mai 2007 im Rahmen der Diplomarbeit besichtigt und der Glanzgrad gemessen. Auffallend war die Blechdicke von 2mm anstatt 3mm, welche die anderen besichtigten Metallarbeiten aufweisen.

Der Plattenbogen der Sammlung Goetz ist in einem ausgesprochen guten Zustand mit nur minimalen Fingerabdrücken und Bereibungen. Auch die technische Ausführung ist sehr gut mit perfekten Kanten und gleichmäßiger Lackierung. Vom Glanzgrad der Beschichtung her hat der Plattenbogen die niedrigsten bisher gemessenen Glanzwerte.

Plattenbogen 100/U/90	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	0.2	0.0
60°	2.6	0.1
85°	6.6	0.5

Tabelle 9
Ergebnisse der Glanzgradmessung: „Plattenbogen 100/U/90“, 1990

1.2.4.5. Zusammenfassung

Die acht Messergebnisse an fünf Werken zeigen eine große Spannbreite des Glanzgrades „seidenmatt“. Da Lacke im Laufe ihrer Alterung mattieren können¹⁸⁸, sollten die hier angegebenen Werte nur als Annäherung verwendet werden, da die meisten Kunstwerke schon mehrere Jahre alt sind.

„Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“, Hamburger Kunsthalle	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	0.0	0.0
60°	1.3	0.1
85°	7.6	0.4

Tabelle 10
Messergebnisse der Glanzgradmessung beim „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ der Hamburger Kunsthalle

Annäherungswerte zum Glanzgrad	Gemessenes Minimum	Gemessenes Maximum
20°	0.1	1.0
60°	(0.8) 2.6	11.3
85°	6.6	44.3

Tabelle 11
Durchschnittswerte der Glanzgradmessung bei seidenmatt und schwarz lackierten Metallarbeiten von Reiner Ruthenbeck (Durchschnittswert der Messergebnisse von 7 Messungen an 5 Objekten)

Der niedrigste Wert wurde bei der Arbeit „Plattenbogen, hängend, 100/6“ gemessen, nämlich 0.8 Glanzeinheiten/ 60°-Geometrie. Dieser Wert ist in Klammern gesetzt, da hierzu REINER RUTHENBECK angibt, dass dieser Plattenbogen einen etwas zu matten Glanzgrad besitzt.¹⁸⁹ Deshalb wurde der zweithöchste Wert, 2.6 Glanzeinheiten/ 60°-Geometrie, der Arbeit „Plattenbogen 100/U/90“ der Sammlung Goetz, München, als Annäherungswert genommen. Die Hamburger Arbeit misst 1.3 Glanzeinheiten und liegt somit zwischen den genannten

¹⁸⁸ Information von PROF. DR. CHRISTOPH KREKEL, SABK Stuttgart, über das Tate Axa Art Modern Paint Project und Untersuchungen zum Mattieren von Acrylfarben im Zuge der Alterung

¹⁸⁹ Email von REINER RUTHENBECK an die Autorin vom 21.05.2007

Werten. Eine Aussage über den Glanzgrad des Plattenbogens in der Hamburger Kunsthalle durch den Künstler gibt es nicht.

Die ursprüngliche Verarbeitung der Bleche variiert leicht. Die Spannweite reicht von absolut perfekten Ausführungen bis zu Arbeiten mit leicht ungenauen Kanten und Wölbungen im Kantenbereich durch Lacküberschuss.

1.2.5. Erkenntnisse durch Fachliteratur

Ferner besteht die Möglichkeit der Informationsbeschaffung durch relevante Fachliteratur. Besonders wichtig sind Interviews oder Biographien, die über die Intention zum relevanten Zeitraum und das Werk informieren können.

Meist bezieht sich jedoch die kunsthistorische Fachliteratur wenig auf konservatorische Belange und materialtechnische Informationen, so dass selten ausreichend detaillierte Aussagen zu den gesuchten Fragestellungen vorliegen. Der Umfang von restauratorischer Fachliteratur zu den Arbeitstechniken und Materialbedeutungen von zeitgenössischen Künstlern ist noch relativ gering, nimmt aber seit den letzten zwei Jahrzehnten zu. Wichtige Quellen sind dabei Künstlerbefragungen wie das *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler* von ERICH GANTZERT-CASTRILLO oder Künstlerinterviews, beispielsweise im Rahmen des Forschungsprojekts INCCA – Inside Installations oder im Buch *New Yorker Künstler in ihren Ateliers. Interviews über Entstehung und Konservierung zeitgenössischer amerikanischer Kunst* von STEPHAN GÖTZ.

Gerade das Wissen um die Person und die Einstellungen des Künstlers sind wichtig, um die Bedeutung und Aussage des Kunstwerkes zu erfassen. Hier sollen nur relevant erscheinende Informationen¹⁹⁰ über REINER RUTHENBECK und seine Kunst dargestellt werden, eine chronologische Biographie sowie die wichtigsten Ausstellungen und Auszeichnungen sind im Anhang, S. 107 zu finden.

¹⁹⁰ Die Informationen über REINER RUTHENBECK stammen aus folgenden Publikationen: BEE 1996, CLADDERS 1971, DRAHTEN 1989, FRICKE 2004, HARTEN 1974, HAASE 1981, HAASE 1983, HOHL 2000, HOLECZEK 1986, HOLECZEK 1989, HONNEF 1971, JENSEN 1987, KÜSTER 2006, NOWALD 1976, PUVOGEL 2000, STEMMLER 1990



Abb. 32
Reiner Ruthenbeck
Foto: Herbert Schwöbel
Kommissar der Bundesrepublik Deutschland, 115 *Beuys, Gerz, Ruthenbeck*, Biennale 1976, Venedig



Abb. 33
Reiner Ruthenbeck
„Hängende Glasplatte“, 1971
Slg. Neues Museum Weserburg
Bremen

RR: „Die Leute stehen vor meinen Werken und wenn sie richtig sehen, ist darüber gar nicht mehr viel zu reden. Es gibt Objekte von mir, da ist praktisch nichts zu sehen. Dass man von etwas berührt werden kann, das fast gar nicht da ist, interessiert mich sehr.“¹⁹¹

REINER RUTHENBECK sieht seine Arbeit als „ästhetische Forschung“¹⁹² an. Dabei arbeitet er fast immer in Serien, in Untersuchungsreihen und Variationsketten. Werke der verschiedenen Serien können dabei auch in mehrjährigem Abstand entstehen, denn REINER RUTHENBECK nimmt immer wieder eine Form oder Idee auf und arbeitet mit ihr weiter. Dabei möchte er einfache, elementare Ordnungsprinzipien darstellen, wobei er oft die Schwerkraft als Hilfsmittel benutzt, z. B. bei den Hängungen. Dabei ergibt sich die Bildung der Form zwangsläufig, sie ist im Material und den physikalischen Grundgesetzen vorgegeben und kann gar nicht anders entstehen, wodurch viele Werke ihre selbstverständliche Einfachheit erhalten. In seinem Werk gibt es keine Materialbedeutungen oder versteckte Symbolik, im Gegenteil: die abstrakten Gesetzmäßigkeiten sollen möglichst knapp und treffend formuliert werden.

Viele Motive wie Möbel, Leiter oder Löffel sind alltäglich, in REINER RUTHENBECKS Werk jedoch verzerrt, verfremdet und aus ihrem gewöhnlichen Kontext herausgerissen. Es ist ein Interesse an der Form und nicht an der gewöhnlichen Funktion der Dinge.

¹⁹¹ VOIGT 1993

¹⁹² TRIER 1992, S. 317

REINER RUTHENBECKS Objekte sind aus einfachen, alltäglichen Materialien hergestellt wie Glas, Schlacke, Holz, Metall oder Stoff. Man kann zudem immer wiederkehrende Formen in seinem Werk finden, wie Köpfe, Möbel, Haufen, Kreuze und geometrische Grundformen wie Kreis, gleichseitiges Dreieck und Quadrat. REINER RUTHENBECK verwendet Materialien mit größtmöglicher Neutralität, er möchte keine spektakulären Eigenschaften.

RR: „Ich bin an der Rückführung auf elementare Prinzipien interessiert. Daraus ergibt sich, dass ich nach Formen und Materialien suche, die diese Abstraktion darstellen können.“¹⁹³

Bei REINER RUTHENBECK geht es nicht um das Material, sondern um das Konzept.¹⁹⁴ Das Konzept ist wichtiger als das Objekt und die Form **wichtiger** als das Material.

RR: „Bei den meisten meiner Objekte ist die Idee die Hauptsache.“¹⁹⁵

Folglich müssen viele seiner Werke nicht realisiert werden, ihre Existenz als Konzept sieht REINER RUTHENBECK als gleichwertig zum realisierten Werk an.¹⁹⁶ Andererseits kommt **REINER RUTHENBECK** bei manchen Konzepten nicht ohne deren Materialisierung aus, viele Konzepte möchte er anfertigen, da er für vollständig immaterielle Kunst zu sinnesbezogen ist.¹⁹⁷ Jedoch ist weiterhin das Konzept das eigentliche Kunstwerk:

RR: „Ich mache keine Materialkunst. Ich benutze Materialien nur, um Konzepte zu verwirklichen.“¹⁹⁸

Gerade die sehr reduzierten, vereinfachten Formen verlangen jedoch perfekte Materialien und eine hohe Präzision beim Umgang mit dem Material. Obwohl es keine Bedeutung hat, wer das Konzept ausführt, macht REINER RUTHENBECK oft die entscheidenden Arbeiten selbst, da „Ungenauigkeiten die Ruhe der Form, die Distanz des Objektes stören“¹⁹⁹ können.

REINER RUTHENBECK sieht sich selbst als „Objektmacher“,²⁰⁰ nicht als klassischer Bildhauer. Bei den meisten seiner Arbeiten, beginnt REINER RUTHENBECK mit dem Entwurf der Objekte als Zeichnung, wobei verschiedene Varianten der Präsentationsweise oder verschiedene Materialien getestet werden. Die Zeichnungen bilden sein Ideen- und Motivreservoir.

¹⁹³ BEE 1996, S. 18

¹⁹⁴ KÜSTER 2006, S. 201

¹⁹⁵ REINER RUTHENBECK *Grundsätzliches zur Restaurierung oder Erneuerung meiner Skulpturen und Plastiken*, Anhang S. 111; Vgl. auch HOHL 2000, S. 6f

¹⁹⁶ HOHL 2000, S. 9

¹⁹⁷ Vgl. HOHL 2000, S. 6f, DRAHTEN 1989, S. 308ff

¹⁹⁸ SVESTKA 1991, S. 22f

¹⁹⁹ DRATHEN 1989, S. 308ff

²⁰⁰ KÜSTER 2006, S. 200



Abb. 34
Reiner Ruthenbeck
„Doppel-Aschehaufen“, 1968
Slg. Kunstmuseum Bonn

Oft wurden REINER RUTHENBECKS Arbeiten als Provokation angesehen, da sie aus alltäglichen Materialien und mit einer offensichtlichen Einfachheit ohne versteckte Symbolik gearbeitet sind. Dadurch haben sie immer wieder Erstaunen und Befremden, Beunruhigung, aber auch ästhetisches Vergnügen und spontanes Verstehen und Erleben hervorgerufen.

REINER RUTHENBECK möchte in seinen Arbeiten keine Gegensätze darstellen, sondern den Moment, in denen Gegensätze sich aufheben, wobei ein Moment der Transzendenz entsteht. Die immer wieder kehrenden Eigenschaften wie hell-dunkel, warm-kalt, hart-weich, straff-schlaff, transparent-opak oder kühl-warm durchdringen und vereinen sich dabei; es ist kein hell gegen dunkel, sondern ein hell mit dunkel.²⁰¹ Zudem kombiniert RUTHENBECK Materialien mit unterschiedlichen Assoziations-Böden wie die Schlacke mit Drähten oder Stoffe mit Metall.

Die durch seine Kunst erzeugte Atmosphäre ist leise, sie wird von einer Ruhe oder Würde durchdrungen. REINER RUTHENBECK hat den Dingen „Stille eingeflößt“ (KLAUS HONNEF), seine Arbeiten „schweigen sich aus“ (ROLF GUNTER DIENST).²⁰² Dies erreicht RUTHENBECK, indem er die einfachen, „armen“, alltäglichen Materialien aus ihrem bekannten Kontext löst und als autonome Objekte präsentiert. Diese Stille bezeichnet aber nicht den Stillstand durch

²⁰¹ DRATHEN (1989), S. 308ff: "Mich interessiert eigentlich weniger die Polarität, sondern die Einheit als ihre Grundlage - ich möchte Polarität und Einheit gleichzeitig zeigen, Gegensätze, die zu einer formalen Einheit zusammengefasst werden.

²⁰² HONNEF 1971, S. 33

fehlende Energie, sondern den Moment gespannter Kraft, sucht den Punkt, „an dem man den Atem anhält“.²⁰³

RR: „Ich sehe diese Stille als eine Form von Energie.“²⁰⁴

Die Werke erhalten eine kontemplative Wirkung.²⁰⁵ Doch arbeitet REINER RUTHENBECK genauso mit Ironie und feinem Humor:

RR: „Für mich ist Humor ein wichtiges Element, um Pathos zu brechen. Damit es Kunst bleibt und nicht was anderes, Religion etwa. Ich habe einfach Humor. Aber man muss aufpassen. Die humoristischen Künstler hängen mir zum Hals raus, die da nur albern rum machen. Es muss auch hart bleiben, kernig.“²⁰⁶

REINER RUTHENBECK sieht Kunst als ein Spiel²⁰⁷ an, mit dem er sich in seinen Variationsketten und Untersuchungsreihen mit naturwissenschaftlicher Präzision auseinandersetzt.



Abb. 35
Reiner Ruthenbeck „Geräuscharbeit Nr. 5 Sörgeln“, 1999
Fotografie
Anm.: Der „Ton“ bei dieser Geräuscharbeit entsteht durch die Vorstellung des Betrachters Mit „Sörgeln“ (niederdeutsch) wird das Geräusch bezeichnet, das durch das Ansaugen von Getränke-
resten mit einem Strohhalm erzeugt wird

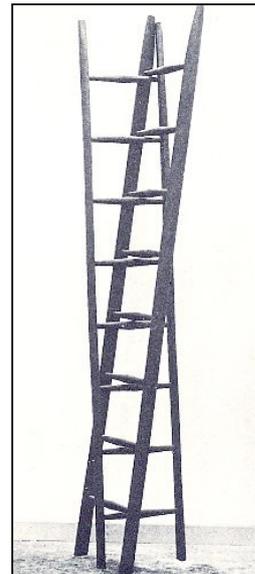


Abb. 36
Reiner Ruthenbeck
„Doppelleiter“, ca. 1970

²⁰³ BEE 1993, o.A.

²⁰⁴ DRATHEN 1988, S. 14

²⁰⁵ JENSEN 1987, S. 85

²⁰⁶ Aussage von REINER RUTHENBECK in MEISTER 2006, S. 186ff

²⁰⁷ VOIGT 1993

1.2.6. Erkenntnisse durch den kunsthistorischen Kontext

Eine weitere Möglichkeit, ein Kunstwerk einzuordnen und sich der Intention des Künstlers anzunähern, ist die Auseinandersetzung mit dem kunsthistorischen Kontext. Dabei können sich Hinweise darauf ergeben, wie der Künstler zu der Materialität seiner Objekte, wie er zu Originalität und Unikatcharakter seiner Arbeiten und Materialien steht.

Informationen, die sich auf den kunsthistorischen Kontext beziehen, müssen natürlich keine Relevanz für ein spezielles Objekt besitzen. Zudem ist es rein spekulativ, ob der Künstler genau die beschriebenen Ansichten und Standpunkte vertritt. Jedoch kann ein Überblick über die künstlerischen Tendenzen wesentlich zum Verständnis der Intention und der Bedeutung des Werkes beitragen.

1.2.6.1. Zum kunsthistorischen Kontext von Reiner Ruthenbeck

Die Ausarbeitung soll sich auf die wichtigsten Einflüsse auf REINER RUTHENBECK beschränken. Die oft zitierten Beziehungen zur Arte Povera oder JOSEPH BEUYS, seinem Lehrer an der Düsseldorfer Kunstakademie von 1962 – 1968, werden nicht berücksichtigt, da RUTHENBECK sich selbst von ihnen distanziert.²⁰⁸

Eine wichtige Kunstströmung, auf die sich RUTHENBECK oft bezieht, ist die Konzeptuelle Kunst.

RR: „Die Konzeptkunst halte ich für eine ganz wesentliche Sache, für eine große Befreiung, für die einzige Neuerung in den letzten Jahrzehnten. (...) Sie muss es schaffen, spannend und sinnlich zu sein.“

Aufgrund formaler Kriterien wie anonyme Herstellungsweise, Reduktion der Formen und Verwendung industrieller Fertigungsweise, liegt die Beziehung zur Minimal Art nahe, die daher auch kurz erläutert werden soll.

1.2.6.2. Konzeptuelle Kunst²⁰⁹

Vorweg genommen: REINER RUTHENBECK kann keinesfalls als Konzept-Künstler angesehen werden, da das Ziel der Konzeptuellen Kunst in der kritischen Analyse von Kunst, der Wahrnehmung von Kunstobjekten und des Kunstbetriebs liegt.²¹⁰ Stark zusammenfassend handelt es sich um eine kritische, selbstreflexive Auseinandersetzung der Künstler mit den Bedingungen, was Kunst ist oder sie ausmacht. Mit diesem Ausgangspunkt und diesen

²⁰⁸ REINER RUTHENBECK im Persönliches Interview am 16.12.2006, Anhang S. 118: „Ich habe zwar bei ihm [Anm. Joseph Beuys] studiert, aber ich habe ihn nicht wirklich verstanden, weil es mich auch zu wenig interessiert hat. Ich arbeite ja selbst ganz anders.“

²⁰⁹ Der Begriff „Concept Art“ wird erstmals 1961 verwendet, wobei sich der Fluxus-Künstler HENRY FLYNT auf Kunst bezieht, die als Gemeinsamkeit den Bezug auf Sprache aufweisen. 1967 und 69 präzisiert SOL LEWITT den Begriff in seinen Arbeiten *Paragraphs on Conceptual Art* und *Sentences on Conceptual Art*. Die Übersetzung ist bei GERD DE VRIES *Texte über Kunst*, Köln (1974) erschienen, die Essays von HENRY FLYNT sind im Internet unter www.henryflynt.org (11/06 – 06/07) einzusehen.

²¹⁰ MARZONA/ GROSENICK 2005, S. 7

Zielen hat die Kunst REINER RUTHENBECK keine Gemeinsamkeit, bei seinem Werk geht es nicht um eine Neudefinierung von Kunst.

Auch arbeitet REINER RUTHENBECK nicht mit der Herangehensweise an eine neue Arbeit, wie sie SOL LEWITT für Konzeptuelle Künstler beschreibt:

SOL LEWITT: „Wenn ein Künstler eine konzeptuelle Form von Kunst benutzt, heißt das, dass alle Pläne und Entscheidungen im voraus erledigt werden und die Ausführung eine rein mechanische Angelegenheit ist.“²¹¹

REINER RUTHENBECK beschreibt im Gegenteil seine Annäherung an eine neue Arbeit als spielerisch und geprägt durch Ausprobieren und Versuche.²¹²

Insgesamt beeinflussen nicht inhaltliche Kriterien der Konzeptuellen Kunst das Werk von REINER RUTHENBECK, sondern die sich aus dieser Kunstrichtung ableitenden Folgen für das Verständnis von Idee und Materie: der Möglichkeit der alleinigen Existenz des immateriellen, künstlerischen Konzepts.

REINER RUTHENBECK arbeitet wie die konzeptuellen Künstler mit der Möglichkeit, das gedankliche Konzept von der materiellen Realisierung zu lösen, jedoch untersucht RUTHENBECK nicht diese Möglichkeit selbst, sondern wendet sie bei seinen Arbeiten an.

Bei der Kritik des Kunstbetriebs durch die Konzeptuelle Kunst wird besonders der Status von Kunst als Ware hinterfragt. Diese wird durch die konzeptuellen Künstler untergraben, indem das Kunstwerk immateriell wird. Dadurch gehört das Kunstwerk jedem, der um das Konzept weiß; dazu LAWRENCE WEINER²¹³:

„Leute, die meine Sachen kaufen, können sie überall mit hinnehmen und sie neu anfertigen, wenn sie möchten. Wenn sie sie nur in ihrem Kopf aufbewahren, ist das ebenso gut. Sie müssen sie nicht kaufen, um sie zu besitzen – sie können sie besitzen, indem sie sie kennen. (...) Kunst, die dem Empfänger zu ihrem Verständnis menschliche oder andere Umstände aufzwingt, bedeutet in meinen Augen ästhetischen Faschismus.“

Ein Jahr bevor diese Aussage publiziert wird, schüttet REINER RUTHENBECK seine ersten Aschehaufen. Auch dies kann als eine Möglichkeit angesehen werden, den Status von Kunst als Ware zu hinterfragen, denn „wer lässt sich schon einen Aschehaufen in das Wohnzimmer schütten?“²¹⁴

²¹¹ SCHWARZ, M., *Über den Realismus politischer Konzeptkunst* in: Kunstforum International, Bd. 42, 1980, S. 1

²¹² VOIGT 1993

²¹³ Aussage von LAWRENCE WEINER von 1969, zitiert nach: MARZONA/ GROSENICK 2005, S. 17

²¹⁴ BEE 1996, S. 9

Die kurze Beschreibung der Gemeinsamkeiten und der Unterschiede von Konzeptueller Kunst und dem Werk von REINER RUTHENBECK zeigen, dass manche Einstellungen und Arbeitsweisen RUTHENBECKS denen der konzeptuellen Künstler ähneln. Als Gemeinsamkeit sind die Befreiung der Kunst von ihrer unbedingten Realisierung zu nennen und die Hinterfragung des Status von Kunst als Ware. Jedoch benutzt REINER RUTHENBECK zwar die gleichen Techniken, wie die Verwendung von autonomen Konzepten, aber hat grundsätzlich andere inhaltliche Ziele als konzeptuelle Künstler.

1.2.6.3. Minimal Art

Bei den sich getrennt voneinander entwickelnden Künstler der Minimal Art,²¹⁵ CARL ANDRE, DAN FLAVIN, DONALD JUDD und SOL LEWITT, zeigt sich die Gemeinsamkeit bei der Analyse der formalen Kriterien: die reduzierte Formensprache, Serialität als wichtiger Aspekt ihrer Werke und die Benutzung industrieller Fertigprodukte und Herstellungstechniken.²¹⁶ Auch die Ablehnung jeglicher über das Werk und seine verwendeten Materialien hinausreichende Bedeutung, einer Metaphysik der Kunst, ist den Künstlern der Minimal Art gemeinsam. Dazu ROBERT MORRIS²¹⁷:

„Es ist charakteristisch für eine „Gestalt“, dass alle Informationen über sie als Gestalt erschöpft sind, sobald sie einmal dasteht.“

Auch bei REINER RUTHENBECK steht die Kunst für sich. Das Objekt ist das, was es ist und hat keine versteckte, metaphysische Bedeutung.²¹⁸

Die immer wieder kehrende Auseinandersetzung mit einem einzigen Phänomen und seine über viele Werke sich hinziehende Analyse ist sowohl bei den Minimal Art Künstlern als auch bei REINER RUTHENBECK vorhanden. Als Beispiel sind die Gitterstrukturen SOL LEWITTS oder die Neonröhrenarrangements von DAN FLAVIN zu nennen, bei RUTHENBECK sind es beispielsweise die Untersuchungsreihen zu den Hängungen.

²¹⁵ Unter den vielen Begriffen wie „ABC Art“, „Primary Structures“ oder „Literalist Art“ setzte sich der Begriff „Minimal Art“ für die objekthaften Werke durch, die 1965 erstmals in New Yorker Galerien zu sehen waren. Auffällig ist jedoch, dass sich keiner der genannten Künstler selbst zur Minimal Art bekannte, dazu SOL LEWITT: „In letzter Zeit ist viel über Minimal Art geschrieben worden, aber ich habe noch niemanden gefunden, der sagen würde, dass er so etwas macht. Daraus schließe ich, dass es sich hier um eine Art Geheimsprache handelt, die Kritiker verwenden, wenn sie sich miteinander über Kunstzeitschriften austauschen.“ Aus: MARZONA/ GROSENICK 2004, S. 6, S. 20

²¹⁶ MARZONA/ GROSENICK 2004, S. 7

²¹⁷ MARZONA/ GROSENICK 2004, S. 76

²¹⁸ HAASE 1983, S. 5 „Worte über Reiner Ruthenbecks Kunst: ein ziemlich vergebliches Unterfangen. Es ist, was ist; jenseits der Oberfläche gibt es keine Wirklichkeit.“

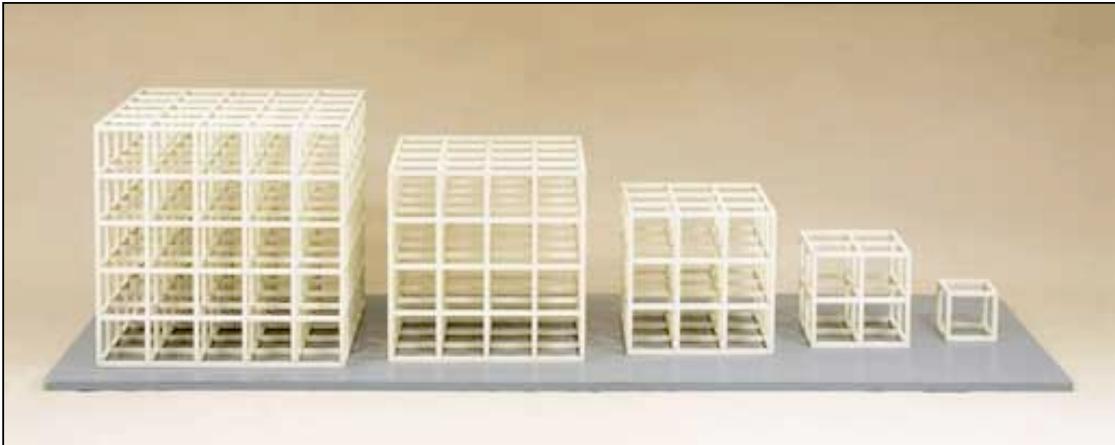


Abb. 37
Sol LeWitt „1-2-3-4-5, 1980

Gerade bei den Herstellungstechniken und der Arbeitsweise zeigen sich Parallelen zwischen REINER RUTHENBECK und den Minimal Art Künstlern. Besonders die vom Künstler losgelöste Herstellung ist beiden gemeinsam, die Arbeit in Serien, die sich durch immer wiederkehrende Materialien und Formen ausdrückt und - inhaltlich - die Negierung jeglicher Metaphysik der Kunst sowie das Interesse an der wissenschaftlich exakten Analyse von künstlerischen Prinzipien.

1.3. Zusammenfassung

Durch Interviews mit dem Künstler sowie durch die Auswertung der Sekundärliteratur konnte die Einstellung REINER RUTHENBECKS zur Erhaltung seiner Werke geklärt werden: Es entspricht seiner künstlerischen Intention, dass veränderte oder beschädigte Werke, die nicht mehr das ursprüngliche Konzept verkörpern, überarbeitet oder neu angefertigt werden können.

Durch Untersuchungen am „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ der Hamburger Kunsthalle konnten die genauen Maße sowie die Form für die Neuanfertigung festgelegt werden. Aufgrund von Interviews mit dem Künstler und Farb- und Glanzgradmessungen am Plattenbogen selbst sowie an weiteren relevanten Metallarbeiten REINER RUTHENBECKS (acht Messungen an fünf verschiedenen Objekten) konnten die wesentlichen Kriterien näher bestimmt werden: Für das Metall sowie die Beschichtung zeigte sich, dass das Material keine Bedeutung hat; es kommt allein darauf an, dass das Aussehen den vorgegebenen Kriterien entspricht. Bezüglich der Farbe des schwarzen Lackes soll ein neutraler Ton ohne Farbstich gewählt werden. Für den Glanzgrad wurden Minima- und Maxima-Werte als

Vorgabe festgelegt. Besonderen Wert muss auf die Qualität der Ausführung gelegt werden: die Neuanfertigung soll so präzise wie möglich gearbeitet werden mit exakten Kanten, einer gleichmäßigen Wölbung und einer homogenen Beschichtung ohne in Ausstellungshöhe sichtbaren Unregelmäßigkeiten.

2. Neuanfertigung des „Plattenbogens für eine Wandöffnung 100/3/SNA“

Als besonders kompliziert stellte sich die Suche nach einem geeigneten Handwerksbetrieb heraus: bei der Neuanfertigung des Plattenbogens wurde ein metallverarbeitender Betrieb und eine Lackiererei gesucht.

Sobald die in der Industrie üblichen Methoden und Anforderungen nicht mehr genügen, kommen nur noch sehr wenige Betriebe in Betracht, da die meisten Werkstätten entweder zu ungenau arbeiten oder nicht auf derart spezielle Aufträge eingehen wollen. Problematisch war auch die oft gedankenlose Zusage, dass die Ausführung in der gewünschten Präzision problemlos möglich sei. Daher waren die Besichtigung des Betriebs, das direkte Gespräch mit der die Arbeiten ausführenden Person und die Anfertigung von Probetafeln unerlässlich, um eine perfekt arbeitende und zuverlässige Werkstatt zu finden.

2.1. Metallblech

2.1.1. Auswahl des Metalls für die Neuanfertigung

Bei dem Konzept von REINER RUTHENBECK ist das Material Aluminium nicht mit besonderer Bedeutung belegt. Es könnte auch ein beliebig anderes Metall verwendet werden, wenn es das Aussehen des fertigen Kunstwerks nicht verändert.²¹⁹

Bei dem „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ der Hamburger Kunsthalle wurde eine Standardlegierung verwendet.²²⁰

Für die Neuanfertigung der Arbeit wurde deshalb ebenfalls eine Standardlegierung ausgewählt: AlMg3. Die Bezeichnung bedeutet, dass zu dem Aluminium ein Zuschlag von 3% Magnesium gegeben wurde. Diese Legierung eignet sich besonders gut für die Weiterverarbeitung mit einer Walze (Kaltumformung).²²¹

Um die Oberfläche bei der Weiterverarbeitung zu schützen werden die Bleche mit einer 1mm dicken PE-Folie geschützt. Diese Folie wurde vor dem Walzvorgang auf beide Seiten des Blechs angebracht.

Bezeichnung		Si	Fe	Cu	Mn	Mg	Cr	Zn	Ti	Andere Elemente	Al
Numerisch	Alphanumerisch										
5754	AlMg3	0,40	0,40	0,10	0,50	2,6-3,6	0,30	0,20	0,15	0,15	Rest

Tabelle 12
Bestandteile der Legierung AlMg3 nach DIN EN 573-3

2.1.2. Herstellung des Blechs und Wölbung

Das Aluminiumblech musste zunächst mit einer Blechschere auf die benötigte Größe geschnitten werden. Da die Vorgabe präzise Kanten voraussetzt, musste eine möglichst scharfe Blechschere verwendet werden, da ansonsten das weiche Aluminium im Randbereich verbogen wird.

²¹⁹ REINER RUTHENBECK am 16.12.2006, Anhang S. 133: „Man könnte auch eine Eisenplatte nehmen. Die wäre dann schwerer, aber das interessiert mich nicht. Es ist Metall, schwarz, seidenmatt, mehr bringe ich da gar nicht rein.“

²²⁰ Mündliche Mitteilung von WOLFGANG HEYDRICH, Gesamtverband der Aluminiumindustrie e.V., Düsseldorf am 12.12.2006; Vgl. GDA E.V. W1
Definition: Eine Legierung ist eine Mischung eines Grundmetalls mit einem oder mehreren Legierungselementen zum Zweck der Verbesserung der Eigenschaften des Grundmetalls. Legierungen werden nach dem Element benannt, das darin den größten Anteil ausmacht, darauf folgen dann die anderen Legierungselemente in der Reihenfolge ihres Anteils.

Definition auf: <http://www.alu-scout.com/?SESID=4393590jzxcv480533>
²²¹ (Serie 5000): Mit steigendem Mg-Gehalt nehmen Festigkeit und Verfestigung beim Kaltumformen zu. AlMg-Legierungen neigen bei Kaltverformung (Walzen) allgemein zu stärkerer Verfestigung als andere nichtaushärtbare Aluminium-Werkstoffe 3 in: GDA E.V. W2, 9

Um Bleche zu wölben, werden Walzmaschinen verwendet. Um Abdrücke auf dem weichen Aluminium durch Schäden an den Walzen zu vermeiden, wurden jegliche Unregelmäßigkeiten aus den Walzkörpern herauspoliert.

Anschließend wurden die Befestigungslöcher nach den identischen Maßen der vorherigen Ausführung hergestellt.

2.1.3. Vergleich mit der vorherigen Realisierung des Konzepts

Sowohl bei dem vorherigen Objekt als auch bei der Neuanfertigung wurden Standardlegierungen verwendet. Auf identische Legierungselemente wurde zugunsten der Weiterverarbeitungseigenschaften verzichtet, da alle wölbaren Metallbleche den Vorgaben REINER RUTHENBECKS entsprechen.

Die Maße wie Größe und Stärke der Bleche sind bei der vorherigen Ausführung und der Neuanfertigung bis auf unwesentliche Ungenauigkeiten identisch. Die Befestigungslöcher sowie die Versenkungen wurden mit dem gleichen Durchmesser ausgeführt.

Die Wölbung der Neuanfertigung entspricht den Vorgaben des Künstlers, unterscheidet sich jedoch in ihrer Genauigkeit vom Vorbild. Der vorherige Plattenbogen war ungleichmäßig gewölbt, so dass es eine Differenz von 0,5cm im oberen und unteren Bereich gibt. Die Neuanfertigung ist auf ihrer gesamten Fläche genau 3cm stark gewölbt, so wie der Titel 100/3/SNA vorgibt. Diese Entscheidung basiert darauf, dass eine identische „Fehl“-Wölbung technisch höchstens mit sehr großem Aufwand und Materialverschleiß erreichbar ist. Künstlerisch ist sie nicht notwendig, da die Vorgabe REINER RUTHENBECKS 3cm lautet.

2.2. Beschichtung

2.2.1. Auswahl des Beschichtungsmaterials

Bei der Beschichtung der Neuanfertigung ist wiederum die Verwendung des gleichen Materials nicht von Bedeutung. REINER RUTHENBECK unterstreicht jedoch die Wichtigkeit einer gleichmäßigen, perfekt gearbeiteten und möglichst widerstandsfähigen Beschichtung.²²²

Die Materialanalyse des vorherigen Plattenbogens ergab, dass eine Epoxidharz-Grundierung mit einem urethanvernetzenden Poly(styrol)acrylat als Decklack verwendet wurde. Dabei handelt es sich um eine handelsübliche und viel verwendete Lackkombination.²²³

²²² Persönliches Interview mit REINER RUTHENBECK am 16.12.2006, Anhang, S. 118

²²³ IR-Spektroskopie-Analyse des Forschungsinstituts für Pigmente und Lacke e.V., Stuttgart, Anhang S. 174: „Epoxidharze sind typische Bindemittel für Korrosionsschutzbeschichtungen (...); „Grundieren mit 2-Komponenten-Epoxidharzgrundfarbe mit aktiven Korrosionsschutzpigmenten, Schlussanstrich mit lichtechter und kreidungsbeständiger Polyurethanlackfarbe (AC-PUR-Lack)“ in: Gesamtverband der Aluminiumindustrie e.V., Aluminium-Merkblatt O3, 7. Aufl., „Beschichten von Aluminium“, S. 14

Deshalb wurde auch bei der Neuanfertigung der Lack nicht auf der Basis ähnlicher oder identischer Materialien ausgesucht, sondern aufgrund größtmöglicher Ähnlichkeit des Aussehens. Bei Testlackierungen mit 20 verschiedenen Lacken stellten sich folgende Materialien als geeignet heraus:

Als Grundierung wurde ein Epoxidharz-Grundierfüller der Firma Stadox ausgewählt (Stadox EP-Grundierfüller). Grundierfüller sind Lacke, die die Haftungseigenschaften verbessern und gleichzeitig kleine Unregelmäßigkeiten im Metall ausgleichen.

Bei der Auswahl eines geeigneten Lackes stellte sich heraus, dass der benötigte Glanzgrad der Beschichtung nur mit einem Lack mit geringem Bindemittelanteil erreicht werden kann. Dadurch wird jedoch die Widerstandsfähigkeit des Lackes stark reduziert.

Deshalb wurden zwei Varianten der Neuanfertigung hergestellt: ein Blech wurde mit einer matten schwarzen Grundierung der Firma Cromadex beschichtet, die dem Aussehen und dem Glanzgrad des Hamburger Plattenbogens sehr ähnlich ist. Messungen haben nur einen geringfügig höheren Glanzgrad als bei der vorherigen Ausführung ergeben. Jedoch ist dieser Lack äußerst empfindlich. Da nicht sicher war, ob die Neuanfertigung überhaupt transportier- und montierbar ist, wurde eine widerstandsfähigere Beschichtung für ein zweites Blech gewählt.

Das zweite Blech wurde mit dem Standocryl 2-Komponenten-Autolack „Opel 215 Rallyeschwarz“ beschichtet, welcher vom Glanzgrad der Probeplatte gleicht, die REINER RUTHENBECK während des Interviews am 16.12.2006 als gut geeignet eingestuft hat. Zudem handelt es sich um einen 2-Komponenten-Lack mit Alkydharz²²⁴ als Bindemittel, der eine hohe Widerstandsfähigkeit besitzt.

Die Grundierung Cromadex 902 ist eine 1-Komponenten-Haftgrundierung. Dieser Haftvermittler besitzt kein Bindemittel, sondern wird durch physikalische Kräfte auf der Oberfläche gehalten. Als Farbmittel sind Russ-Pigmente und ein geringer Anteil an Titanweiß (TiO₂) enthalten.²²⁵

Der Standocryl 2-Komponenten-Autolack „Opel 215 Rallyeschwarz“ ist ein urethanvernetzendes Polyacrylat mit Russschwarz als Pigment und Mattierungsmitteln auf mineralischer Basis (Silikate (SiO₂) und Bariumsulfat (BaSO₄)).

²²⁴ Mündliche Mitteilung der Fa. Stadox, 04/2007

²²⁵ Mündliche Mitteilung von Fa. Cromadex, 04/2007.

2.2.2. Beschichtungstechnik

Es wurde eine Technik gesucht, die sowohl den geeigneten Glanzgrad erzeugt als auch die höchst mögliche Widerstandskraft bei der Beschichtung erreicht. Da es die sehr widerstandsfähige Pulverbeschichtung nicht den benötigten Glanzgrad ermöglicht,²²⁶ wurde auf eine Flüssiglackbeschichtung zurückgegriffen, die auf verdunstende Lösemittel basiert. Hierbei wird mit Druckluft der 1- oder 2-Komponenten-Lack auf das Objekt aufgespritzt und anschließend bei 80 – 120°C (2-K-Lacke) oder bei 180 – 220°C (1-K-Lacke) eingebrannt. Der 2-Komponenten-Lack besteht aus einem Grundlack, dem ein Härter zugesetzt wird, wobei eine chemische Vernetzung ausgelöst wird. Diese vernetzten Lacke sind daher widerstandsfähiger als unvernetzende 1-Komponenten-Lacke, die nur auf der Verdunstung des Lösemittels basieren.

2.2.3. Vergleich mit der vorherigen Realisierung des Konzepts „Plattenbogens für eine Wandöffnung 100/3/SNA“

Da es sich nicht um das identische Material handeln muss und es nur auf das Aussehen des Endproduktes ankommt, werden keine materialtechnischen, sondern optische Vergleiche durchgeführt. Hierfür wurden der vorherige Plattenbogen und die zwei Variationen der Neuanfertigung spektrometrisch und reflektrometrisch vermessen.

2.2.3.1. Farbmessungen²²⁷

Bei den Farbmessungen wurde untersucht, wie weit die verwendeten Lacke von der Beschichtung des vorherigen Plattenbogens abweichen. Die Unterschiede sind jedoch bei allen Lacken bis auf den Kunstschmiedelack so gering, dass sie vom menschlichen Auge kaum wahrgenommen werden. Nach REINER RUTHENBECK soll ein möglichst neutraler schwarzer Farbton verwendet werden. Bis auf den zu grau-braunen Kunstschmiedelack der Firma einzA waren daher alle Lacke in ihrer Farbigkeit akzeptabel.

²²⁶ Bei der Pulverbeschichtung kann der Glanzgrad nicht so differenziert wie bei einer Flüssiglackbeschichtung eingestellt werden. Es gibt nur die Glanzgrade hochglänzend, seidenmatt und matt. Der matte Glanzgrad entsteht durch eine ausgeprägte Oberflächenstruktur, die das Licht diffus streut. Diese Oberflächenstruktur konnte bei der Neuanfertigung nicht toleriert werden. Einen sehr matten Lack mit glatter Oberfläche gibt es nur noch auf dem asiatische Markt: mündliche Mitteilung von Götz Pulverbeschichtung, Maria-Merian-Straße 5, 70736 Fellbach

²²⁷ Die Farbmessungen wurden mit dem Spektrometer 2600d von Konica Minolta durchgeführt. Erläuterungen zum Spektrometer und zur Meßmethode sowie die Messergebnisse aller Lacke: Anhang S. 181ff

vorheriger Plattenbogen	SCI (Mittelwert von 25 Messungen)	SCE (Mittelwert von 25 Messungen)
L*	25.0	22.9
a*	0.03	0.04
b*	0.64	0.6

Neuanfertigung I (Cromadex 902)	SCI	SCE
L*	23.95	23.48
a*	0.01	- 0.04
b*	- 0.47	- 0.54

Neuanfertigung II (Standocryl 2-K-Autolack)	SCI	SCE
L*	24.54	19.76
a*	0.01	- 0.09
b*	- 0.67	- 0.58

Tabellen 13 – 15

Ergebnisse der Farbtonmessung an dem „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ und den zwei Neuanfertigungen

2.2.3.2. Glanzmessungen²²⁸

Die Messungen zeigen die Unterschiede der verwendeten Lacke zu dem Glanzgrad der vorherigen Ausführung. Dabei wird dieser sehr niedrige Glanzgrad bei keinem der Probelacke erreicht, die größtmögliche Annäherung weist der Kunstschildelack der Firma einzA auf, der jedoch durch seine grau-braune Farbigekeit nicht verwendet werden konnte. Die Grundierung Cromadex 902, gefolgt von dem Standocryl 2-K-Autolack haben die nächstbesten Ergebnisse geliefert und wurden als Beschichtung für die Neuanfertigungen ausgewählt.

²²⁸ Die Glanzmessungen wurden mit dem Reflektometer micro-TRI-gloss der Firma BYK-Gardner durchgeführt. Das Spektrometer wurde freundlicherweise von der Firma BYK-Gardner für die Diplomarbeit zur Verfügung gestellt. Erläuterungen zum Reflektometer und zur Meßmethode sowie die Messergebnisse aller Lacke: Anhang S. 178ff

Vorheriger Plattenbogen	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	0.0	0.0
60°	1.3	0.1
85°	7.6	0.4

Neuanfertigung I (Cromadex 902)	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	0.1	0.0
60°	2.4	0.6
85°	13.6	0.5

Neuanfertigung II (Standocryl 2-K-Autolack)	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	1.1	0.0
60°	12.3	0.3
85°	40.0	1.4

Tabellen 16 - 18
 Ergebnisse der Glanzgradmessung an dem „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ und den zwei Neuanfertigungen



Abb. 38
 Matte Neuanfertigung mit der Grundierung Cromadex 902
 Foto: Budde, Stuttgart



Abb. 39
 Seidenmatte Neuanfertigung mit dem Standocryl 2-K-Autolack „Opel Rallye Schwarz“
 Foto: Budde, Stuttgart

C Schlussbetrachtung und Ausblick

Die Diplomarbeit stellt die wesentlichen Merkmale einer Neuanfertigung und die notwendigen Bedingungen für konzeptbasierende Kunstwerke vor, die intentionsgemäß ohne Bedeutungsverlust neu angefertigt werden können. Dabei zeigt sich, dass die Erhaltung von konzeptbasierender Kunst besonders schwierig ist, wenn kein vorgegebenes Konzept existiert. In diesen Fällen muss das Konzept aus dem realisierten Kunstwerk und seinem Kontext ermittelt werden. Das Wissen um die künstlerische Intention ist hierfür die entscheidende Grundlage:

„A chair in day-to-day living has a totally different function and meaning than a chair in Bruce Nauman’s work and still another meaning in an installation by Ilya Kabakov.“²²⁹

Sind die Informationen über das Konzept nicht ausreichend, schließt das eine Neuanfertigung in der Regel aus: das Kunstwerk wird zur Erinnerung an das künstlerische Konzept oder zum Totalschaden.

Um dies zu vermeiden, sollten die notwendigen Informationen zum Konzept rechtzeitig ermittelt und dokumentiert werden. Idealerweise geschieht dies direkt nach der Entstehung des Kunstwerks, damit alle Informationen möglichst unverfälscht dokumentiert werden können. Spätestens bei Eingang des Kunstwerks in eine Sammlung sollte eine ausführliche Untersuchung stattfinden und ein Gespräch mit dem Künstler geführt werden, bei dem seine Intention und die Kriterien des Konzepts herausgefunden und genauer beschrieben werden, da Zertifikate oft zu ungenau sind.

Um die Menge an Informationen sammeln und strukturieren zu können, bietet sich eine Datenbank an. Diese Idee einer Künstler-Datenbank existiert schon seit langer Zeit²³⁰ und wird auch in verschiedenen Projekten²³¹ umgesetzt, jedoch immer noch in zu kleinem Maßstab.

²²⁹ HUMMELEN 1999, S. 172

²³⁰ Einen Anfang der Informationssammlung von Künstlermaterialien machte ERICH GANTZERT-CASTRILLO mit seinem Buch *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*, Wiesbaden 1979, bei dem er Fragebögen über die verwendeten Materialien und Techniken an zeitgenössische Künstler verschickte und anschließend veröffentlichte

²³¹ Beispiele sind das Forschungsprojekt INCCA - Inside Installations und die Interviewtätigkeiten der Tate, London und von CAROL MANCUSI-UNGARO, Restauratorin an der Houston’s Menil Collection. Weiterhin arbeitet WALTER HENRY von der Stanford University an Internetseiten mit Material- und Technikarchiven: ConsDistList und Conservation OnLine (CoOL) in: CODDINGTON 1999, S. 23

Ziel sollte es daher sein, eine umfangreiche Datenbank über Materialien, Techniken und künstlerische Intentionen zu schaffen, deren Benutzung möglichst uneingeschränkt ist und deren Inhalt permanent erweitert wird. Dadurch könnte das notwendige Wissen um die Intention des Künstlers und die Kriterien des Konzepts bewahrt und zugänglich gemacht werden, so dass der Erhalt konzeptbasierender Kunstwerke über eine lange Zeit möglich ist.

Hiermit erkläre ich, dass ich keine anderen als die angeführten Hilfsmittel bzw. Literaturdaten verwendet habe.

Kerstin Budde

Literaturverzeichnis

ALBERRO 2003

Alexander Alberro,
Conceptual Art an the politics of publicity,
Cambridge (2003)

ALTHÖFER 1985

Heinz Althöfer (Hrsg.),
Restaurierung moderner Malerei, Tendenzen – Material – Technik,
München (1985)

BEE 1996

Andreas Bee,
Anfänge: Asche- und Papierhaufen,
in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main (Hrsg.), *Reiner Ruthenbeck*, Nürnberg
(1996)

BENJAMIN 1977

Walter Benjamin,
*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Drei Studien zur
Kunstsoziologie*,
4. Aufl., Frankfurt a. M. (1977)

BIERMANN 1977

Ulfried Biermann,
*Einige Gedanken zum Nutzen klassischer Maltechnik für die Restaurierung moderner
Malerei und angrenzender Bereiche*,
in: ALTHÖFER (Hrsg.) *Restaurierung moderner Kunst – Das Düsseldorfer Symposium 1977*, o.
A., (1977)

BLOCK 1999

René Block,
„Wenn Ihr alle meine multiples habt, dann habt Ihr mich ganz!“,
in: WEIBEL *Kunst ohne Unikat. Multiple und Sampling als Medium: Techno-Transformationen
der Kunst*, anlässlich des Symposiums am 25.09.1998 in Graz zur Ausstellung Kunst ohne
Unikat vom 27.09. – 26.10.1998 im Künstlerhaus Graz, Köln (1999)

BAECKER ET AL. 1994

Dirk Baecker, Norbert Bolz, Bazon Brock, Jochen Hörisch, George Steiner,
Das Kunstwerk im Zeitalter seiner ästhetischen Kommunizierbarkeit,
in: Wiener Secession (Hrsg.), *Aura – Die Realität des Kunstwerks zwischen Autonomie,
Reproduktion und Kontext*, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 02.09. –
16.10.1994, Wien (1994)

Brockhaus Enzyklopädie 2006

Brockhaus Enzyklopädie,
Mannheim (2006)

Brockhaus 2003

Der Brockhaus in einem Band,
10. Aufl., Leipzig (2003)

BRÜDERLIN 1994

Markus Brüderlin,
Die List der Aura,
in: Wiener Secession (Hrsg.), *Aura – Die Realität des Kunstwerks zwischen Autonomie, Reproduktion und Kontext*, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 02.09. – 16.10.1994, Wien (1994)

BRUNS 2001

Magarete Bruns,
Das Rätsel Farbe – Materie und Mythos,
3. Aufl., Stuttgart (2001)

BUMBARU 1995

Dinu Bumbaru,
Authenticity and Dignity – Heritage and Human Dimension,
in: UNESCO/ICCROM/ICOMOS (Hrsg.) *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, Nara, Japan, 01.11. – 06.11.1994, Trondheim (1995)

CHRISTIANSEN 1999

J. Christiansen (Hrsg.),
Wa[h]re Originale. Das Original in der angewandten Kunst,
Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Focke Museum,
Bremen (1999)

CLADDERS 1971

Johannes Cladders,
Ruthenbecks klassisches Formenrepertoire,
in: Westfälischer Kunstverein (Hrsg.) *Reiner Ruthenbeck*, Ausstellungskatalog, Münster (1971)

CLEERE 1995

Henry Cleere,
The Evaluation of Authenticity in the Context of the World Heritage Convention,
in: UNESCO/ICCROM/ICOMOS 1995 (Hrsg.) *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, Nara, Japan, 01.11. – 06.11.1994, Trondheim (1995)

CODDINGTON 1999

James Coddington,
The case against amnesia,
in: CORZO (Hrsg.) *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*,
basiert auf der Konferenz am Getty Institut, Los Angeles, vom 25.03. – 27.03.1998

DANIELS 1991

Dieter Daniels,
Fluxus – ein Nachruf zu Lebzeiten,
in: Kunstforum International, Bd. 115, Ruppichteroth (1991)

Deecke 1999

Thomas Deecke (Hrsg.),
*Originale echt/falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Anregung, Fälschung in der
Gegenwartskunst,*
Ausstellungskatalog 25.07.–24.10.1999, Bremen (1999)

DOLORES PENNA DE ALMEIDA CUNHA 1995

Maria Dolores Penna de Almeida Cunha,
On Authenticity,
in: UNESCO/ICCROM/ICOMOS 1995/1995 (Hrsg.) *Nara Conference on Authenticity in
relation to the World Heritage Convention*, Nara, Japan, 01.11. – 06.11.1994, Trondheim
(1995)

Dia Art Foundation 2006

Dia Art Foundation (Hrsg.)
Sol LeWitt – Drawing Series...,
Informationsbroschüre zur Ausstellung im Dia:Beacon vom 16.09.2006 – 10.09.2007, New
York (2005)

DRATHEN 1988

Doris von Drathen,
Gespräch zwischen Reiner Ruthenbeck und Doris von Drathen,
(1988)

DRATHEN 1989

Doris von Drathen,
Reiner Ruthenbeck,
in: Kunstforum International, Bd. 101, Ruppichterath (1989)

DRV

Deutscher Restauratoren-Verband e.V. (Hrsg.)
Grundlagen,
keine weiteren Angaben

dtv-Lexikon 1990

dtv-Lexikon, F.A. Brockhaus GmbH, Mannheim, und Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH
& Co. KG, München, Aufl. von 1990, Nördlingen (1990)

Duden 1998

Fremdwörterbuch,
3. Aufl., Dudenverlag, Mannheim (1998)

ERNST 2000

Wolfgang Ernst,
Der Originalbegriff im Zeitalter virtueller Welten,
in: MIßELBECK/TURCK (Hrsg.) *Video im Museum – Restaurierung und Erhaltung, Neue
Methoden der Präsentation, Der Originalbegriff*, Internationales Symposium Museum Ludwig
Köln am 09.11.2000, Köln (2000)

FRÄMCKE 1996

Ricarda Främcke,
*Konzentration und Kontemplation – Reiner Ruthenbeck beim Aufbau seiner Werke im
Neubau der Kunsthalle,*
in: Hamburger Abendblatt vom 04.12.1996, Nr. 284, Feuilleton

FRICKE 2004

Christiane Fricke,
Reiner Ruthenbeck,
in: Kunstforum International, Bd. 169, Ruppichterorth (2004)

FRIEDLÄNDER 1929

Maximilian J. Friedländer,
Echt und Unecht. Aus den Erfahrungen des Kunstkenner,
Berlin (1929)

GANTZERT-CASTRILLO 1979

Erich Gantzert-Castrillo (Hrsg.),
Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler,
Wiesbaden (1979)

GEELHAAR 1976

Christian Geelhaar,
Sol LeWitt: das druckgraphische Werk,
in: Kunstforum International, Bd. 16, Ruppichterorth (1976)

Gesamtverband der Aluminiumindustrie e.V. (Hrsg.),

(GDA e.V. W1) - Merkblatt W1 „Der Werkstoff Aluminium“;
(GDA e.V. W2) - Merkblatt W2 „Aluminium-Knetwerkstoffe“, 11. Aufl.,
(GDA e.V. O3) - Aluminiummerkblatt O3 „Beschichten von Aluminium“, 7. Aufl.,
zu beziehen unter GDA e.V., Am Bonneshof 5, 40474 Düsseldorf

GOODMAN 1997

Nelson Goodman,
Sprachen der Kunst – Entwurf einer Symboltheorie,
Originalausgabe 1968, 2. Aufl., Frankfurt a. M. (1997)

GÖTZ 1992

Stephan Götz,
*New Yorker Künstler in ihren Ateliers. Interviews über Entstehung und Konservierung
zeitgenössischer amerikanischer Kunst,*
Stuttgart (1992)

HAASE 1981

Amine Haase,
Gespräche mit Künstlern,
Köln (1981)

HAASE 1983

Amine Haase,
Im Zentrum des Sturms,
in: Kunstverein Braunschweig (Hrsg.), *Reiner Ruthenbeck*, Ausstellungskatalog,
Braunschweig (1983)

HAFNER 2005,

Hans-Jürgen Hafner,
Sturtevant: „The Brutal Truth“,
Bericht anlässlich einer Ausstellung im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, in:
Kunstforum International, Bd. 173, Ruppichterth (2005)

HAMANN 1980

Wolfram Hamann,
*Der urheberrechtliche Originalbegriff der bildenden Kunst – Unter besonderer
Berücksichtigung grafischer Vervielfältigungsarten*,
Frankfurt a. M. (1980)

HOHL 2000

Hanna Hohl,
Reiner Ruthenbecks Zeichnungen. Funktion und Form,
in: Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle (Hrsg.), *Reiner Ruthenbeck. Zeichnungen*,
Hamburg (2000)

HOLECZEK 1986

Bernhard Holeczek,
Unpräzises über einen Präzisen. Zehn Stichworte zu Ruthenbeck,
in: galerie d+c mueller-roth (Hrsg.), *Reiner Ruthenbeck*, Ausstellungskatalog, Stuttgart
(1986)

HOLECZEK 1989

Bernhard Holeczek,
Über Reiner Ruthenbeck – Den Objekten Stille einflößen,
in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München (1989)

HONNEF 1971

Klaus Honnef,
Versuche über Reiner Ruthenbeck,
in: Westfälischer Kunstverein Münster (Hrsg.) *Reiner Ruthenbeck*, Ausstellungskatalog,
Münster (1971)

HUMMELEN 1999

Ysbrand Hummelen,
The Conservation of Contemporary Art: New Methods and Strategies?,
in: CORZO (Hrsg.) *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*,
basiert auf der Konferenz am Getty Institut, Los Angeles, vom 25.03. – 27.03.1998

HUTTER 1980

Heribert Hutter,
Original – Kopie – Replik – Paraphrase,
in: Akademie der Bildenden Künste Wien (Hrsg.) *Original – Kopie – Replik – Paraphrase*,
Ausstellungskatalog 09.09. – 05.10.1980, , Doppelheft 12/13, Wien (1980)

INABA 1995

Nobuko Inaba,
What is the test of Authenticity for Intangible Properties?,
in: UNESCO/ICCROM/ICOMOS 1995/1995 (Hrsg.) *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, Nara, Japan, 01.11. – 06.11.1994, Trondheim (1995)

JANIS 2005

Katrin Janis,
Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis,
Dissertation der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, eingereicht 2002,
in: Forum Denkmal und Restaurierung, Bd. 1, München (2005)

JENSEN 1987

Jens Christian Jensen (Hrsg.),
Im Gleichgewicht – Paul Klee und die Moderne – Nestler, Ruthenbeck, Visch,
Ausstellungskatalog Kunsthalle Kiel 14.06. – 02.08.1987, Kiel (1987)

JOCKS 1994

Heinz-Norbert Jocks,
„Ich benutze den Stil, der mir gerade in den Kram passt“ – Ein Gespräch mit Frank Stella,
in: Kunstforum International, Bd. 127, Ruppichteroth (1994)

JÖHNK 1999

Karsten Jöhnk,
Notizen zum Wandel der Original-Begriffs in der Kunst,
in: Christiansen, J. (Hrsg.) *Wa[h]re Originale. Das Original in der angewandten Kunst*,
Bremen (1999)

JOKILEHTO 1995

Jukka Jokilehto,
Authenticity: a General Framework for the Concept,
in: UNESCO/ICCROM/ICOMOS 1995/1995 (Hrsg.) *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, Nara, Japan, 01.11. – 06.11.1994, Trondheim (1995)

KRAUSS (AUTORIN)/ WOLF (HRSG.) 2000

Rosalind Krauss,
Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne,
übersetzt aus dem Amerikanischen von Jörg Heiningen, Dresden (2000)

KÜHN 1977

Hermann Kühn,
Zusammenarbeit von Naturwissenschaftlern, Restauratoren und Kunsthistorikern,
in: ALTHÖFER (Hrsg.) *Restaurierung moderner Kunst – Das Düsseldorfer Symposium 1977*,
o. A., (1977)

KÜHN ET AL. 1988

Hermann Kühn/ Heinz Roosen-Runge,/ Rolf E. Straub/ Manfred Koller (Hrsg.),
Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1 Farbmittel, Buchmalerei, Leinwandmalerei,
2. Aufl., Stuttgart (1988)

Kunstverein Hannover 1979

Kunstverein Hannover (Hrsg.),
Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst,
Ausstellungskatalog 10.06. – 29.07.1979, Hannover (1979)

KÜSTER 2006

Bärbel Küster (Hrsg.),
Skulpturen des 20. Jahrhunderts in Stuttgart,
Heidelberg (2006)

Langenscheidt 1994

MENGE (Hrsg.), bearbeitet von PERTSCH
Langenscheidts Taschenwörterbuch der Lateinischen und Deutschen Sprache,
45. Aufl., Berlin/ München (1994)

Lexikon der Kunst 1977

Begriffe: „Replik“, „Reproduktion“,
Stuttgart (1977)

LOCHER 1970

Horst Locher,
Das Recht der bildenden Kunst,
München (1970)

LOCHER 2001

Hubert Locher,
Aspekte zur Geschichte der Fotografie,
Vorlesungsskript SS 2001, SABK Stuttgart

LOCHER 2006

Hubert Locher,
Reproduktionen – Erfindung und Entmachtung des Originals im Medienzeitalter,
unveröffentlichtes Manuskript vom 5.5.2006

MARZONA/GROSENICK 2004

Daniel Marzona (Autor), Uta Grosenick (Hrsg.),
Minimal Art,
Köln (2004)

MARZONA/GROSENICK 2005

Daniel Marzona (Autor), Uta Grosenick (Hrsg.),
Conceptual Art,

Köln (2005)

MEISTER 2006

Helga Meister,

Die Konzeptkunst muss es schaffen, spannend und sinnlich zu sein - Ein Gespräch mit Reiner Ruthenbeck anlässlich der Verleihung des Wilhelm-Lehmbruck-Preises

In: Kunstforum International, Bd. 180, Ruppichteroth (2006)

MERSMANN 2004

B. Mersmann,

Bild-Fortpflanzungen. Multiplikationen und Modulationen als iterative Kulturpraktiken in Ostasien,

in: FEHRMANN ET AL. (Hrsg.) *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, in: Jäger, L. (Hrsg), Schriftenreihe des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs „Medien und kulturelle Kommunikation“, Bd. 11, Köln (2004)

METZGER 1995

Rainer Metzger,

Werk, Original und der Tod des Autors – Über einige Strategien in der Kunst der Sechziger Jahre,

in: Salzburger Kunstverein (Hrsg.) *Original – Symposium Salzburger Kunstverein vom 15.10. – 16.10.1993*, Salzburg (1995), zitiert ab S. 8

Meyers Grosses Taschenlexikon 2001

Begriff „Inszenierung“ (Bd. 10), „Fälschung“ (Bd. 6), „Reduplikation“ (Bd. 18)

8. Aufl., Mannheim (2001)

MOHRMANN 2006

Ivo Mohrmann (Hrsg.),

Die Kunst der Gemäldekopie,

in: VDR Schriftenreihe, Bd. 3, Bonn (2006), zitiert ab S. 5

MULLER 1985

Jeffrey M. Muller,

Measures of Authenticity: The Detection of Copies in the Early Literature on Connoisseurship,

in: *Studies in the History of Art, Vol. 20 Retaining the Original – Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, National Gallery of Art, Washington (1985), zitiert ab S. 154

Museum Ludwig Köln 1998

Museum Ludwig Köln (Hrsg.),

Die Kunst des 20. Jahrhunderts,

Köln (1998)

PETZET 1997

Michael Petzet,
Was heißt Authentizität? – Die authentische Botschaft des Denkmals,
in: BESCH (Hrsg.), *Restauratorenaschenbuch*, München (1998)

POETTER 1993

Jochen Poetter (Hrsg.),
Reiner Ruthenbeck, Ausstellung: 03.10. – 24.11.1993 in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden,
Stuttgart (1993)

PREUSSER 1977

Preusser, Frank,
Möglichkeiten der Naturwissenschaften für die Erhaltung moderner Kunstwerke I,
in: ALTHÖFER (Hrsg.) *Restaurierung moderner Kunst – Das Düsseldorfer Symposium 1977,*
o. A., (1977)

PUVOGEL 2000

Renate Puvogel,
„Sörgeln“ – Geräuscharbeit,
in: *Kunstforum International*, Bd. 150, Ruppichterth (2000)

RAAP 1994

Jürgen Raap,
Wall Works – Edition Schellmann, Köln, 18.9.1993 – 15.3.1994,
in: *Kunstforum International*, Bd. 125, Ruppichterth (1994)

REESE 1999

Thomas F. Reese,
Andy Goldsworthy's new ruins,
in: CORZO (Hrsg.) *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art,*
basiert auf der Konferenz am Getty Institut, Los Angeles, vom 25.03. – 27.03.1998

RIEGL 1929

Alois Riegl,
Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung,
in: *RIEGL Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/ Wien (1929)

RÖMER 1998

Stefan Römer,
Der Begriff Fake.
Dissertation an der Humboldt-Universität Berlin, einsehbar im Internet unter <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/roemer-stefan-1998-07-09/HTML/> (03/07)

RÖMER 1999a

Stefan Römer,
Fake als Original. Ein Problem für die Kunstkritik,
in: VITT (Hrsg.) *Schriften zur Kunstkritik*, Bd. 9, Köln (1999)

RÖMER 1999b

Stefan Römer,
„Original – echt/falsch“ – Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst,
Bericht anlässlich gleichnamiger Ausstellung im Neuen Museum Weserburg Bremen vom 25.07. – 24.10.1999 in: *Kunstforum International*, Bd. 148, Ruppichteroth (1999)

RÖMER 2001

Stefan Römer,
Künstlerische Strategien des Fake - Kritik von Original und Fälschung,
Köln (2001)

RÖMER 2004

Stefan Römer,
Original und Kopie im Spannungsfeld von Iteration und Aufpropfung,
in: Fehrmann et Al. (Hrsg.) *Originalkopie. Praktiken des Sekundären,* in: Jäger, L. (Hrsg),
Schriftenreihe des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs „Medien und kulturelle
Kommunikation“, Bd. 11, Köln (2004)

SAGER 1997

Peter Sager,
Was die neue Hamburger Kunst-Kiste alles in sich hat,
in: *Die ZEIT Magazin* Nr. 9, 21.02.1997

SCHEIDEMANN 1999

Christian Scheidemann,
*Men at Work: The Significance of Material in the Collaboration between Artist and Fabricator
in the 1960s and 1970s,*
in: HUMMELEN/SILLÉ (Hrsg.) *Modern Art – Who cares?,* basierend auf dem gleichnamigen
Symposium vom 08.09. – 10.09.1997 in Amsterdam

SCHINZEL 1977

Hiltrud Schinzel,
Zwei theoretische Aspekte zur Restaurierung moderner Kunst,
in: ALTHÖFER (Hrsg.) *Restaurierung moderner Kunst – Das Düsseldorfer Symposium 1977,*
o. A., (1977)

SCHINZEL 1985

Hiltrud Schinzel,
Restaurierung und Forschung – Versuch einer Schematisierung,
in: ALTHÖFER (Hrsg.) *Restaurierung moderner Malerei, Tendenzen – Material – Technik,*
München (1985)

SCHWARZ 1980

M. Schwarz,
Über den Realismus politischer Konzeptkunst,
in: *Kunstforum International*, Bd. 42, Ruppichteroth (1980)

SMOLIK 1994

Noemi Smolik,
„*Meine Absicht ist es nicht, ein Kunstwerk zu kopieren, sondern es zu erfahren*“ – Ein
Gespräch mit Sherrie Levine,
in: Kunstforum International, Bd. 125, Ruppichterth (1994)

Staatsgalerie Stuttgart 1971

Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.),
Bild und Vorbild,
Ausstellungskatalog, 10.11. 1971 – 10. 01.1972, Stuttgart (1971)

STACHELHAUS 1998

Heiner Stachelhaus,
Joseph Beuys,
3. Aufl., Düsseldorf/München (1998)

STIGTER 2004

Sanneke Stigter,
*Living artist, living artwork? Ethical problems in the conservation of colour phonographs in
the work of Ger van Elk*,
in: IIC preprints (Hrsg.) *Modern Art, Modern Museums*, Bilbao (2004)

STRITTMATTER 1998

Anette Strittmatter,
Das „Gemäldekopieren“ in der deutschen Malerei zwischen 1780 und 1860,
Dissertation an der Universität zu Freiburg i. Br. 1996, erschienen in: *Kunstgeschichte* Bd.
60, Münster (1998)

STURTEVANT 1993

Elaine Sturtevant,
Die gleitenden Parameter der Originalität,
in: Salzburger Kunstverein (Hrsg.) *Original – Symposium Salzburger Kunstverein vom 15.10.
– 16.10.1993*, Salzburg (1995)

SVESTKA 1991

Jiri Svestka,
Reiner Ruthenbeck im Gespräch mit Jiri Svestka,
in: WONTORRA (Hrsg.) *Reiner Ruthenbeck. Fotografie 1956 – 1976*, Ausstellungskatalog
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf (1991)

TIETJEN 1999

Friedrich Tietjen,
The Making of: Multiples,
in: WEIBEL *Kunst ohne Unikat. Multiple und Sampling als Medium: Techno-Transformationen
der Kunst*, anlässlich des Symposiums am 25.09.1998 in Graz zur Ausstellung *Kunst ohne
Unikat* vom 27.09. – 26.10.1998 im Künstlerhaus Graz, Köln (1999)

VATSELLA 1997a

Katerina Vatsella,
Auszüge eines Interviews mit Daniel Spoerri,
in: Neues Museum Weserburg Bremen (Hrsg.) *Produkt: Kunst! Wo bleibt das Original?*,
Bremen (1997)

VATSELLA 1997b

Katerina Vatsella,
Auszüge eines Interviews mit Karl Gerstner,
in: Neues Museum Weserburg Bremen (Hrsg.) *Produkt: Kunst! Wo bleibt das Original?*,
Bremen (1997)

VATSELLA 1997c

Katerina Vatsella,
Produkt: Multiple! Zur Entstehung einer Kunstform,
in: Neues Museum Weserburg Bremen (Hrsg.) *Produkt: Kunst! Wo bleibt das Original?*,
Bremen (1997)

VOIGT 1993

Kirsten Voigt,
Interview mit Reiner Ruthenbeck,
für das Badische Tagblatt vom 02.10.1993, einsehbar auf www.reiner-ruthenbeck.de (05/07)

Vorarlberger Landesmuseum 2001

Vorarlberger Landesmuseum, (Hrsg.),
Kopierkunst – Kopien, Repliken nach alten Italienern, Holländern und nach Angelika Kauffmann,
Ausstellungskatalog, 21.04. – 17.06.2001, Bregenz (2001)

WAETZOLDT/SCHMID 1979

Stephan Waetzoldt/ Alfred A. Schmid (Hrsg.),
Echtheitsfetischismus? Zur Wahrhaftigkeit des Originalen,
Symposium in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung München-Nymphenburg am
04./05.04.1979, Manuskript gedruckt im Nov. 1979, Miesbach (1979)

Wallraff-Richartz-Museum Köln 1968

Wallraff-Richartz-Museum Köln (Hrsg.),
ars multiplicata,
Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 13.03. – 15.04.1968, Köln (1968)

WEIBEL 1999

Peter Weibel (Hrsg.),
Kunst ohne Unikat. Multiple und Sampling als Medium: Techno-Transformationen der Kunst,
anlässlich des Symposiums am 25.09.1998 in Graz zur Ausstellung Kunst ohne Unikat vom
27.09. – 26.10.1998 im Künstlerhaus Graz, Köln (1999)

WENZKE 2000

Michael Wenzke,
Original und Reproduktion aus der Sicht der Kunstversicherung,
in: MIßELBECK/TURCK (Hrsg.) *Video im Museum – Restaurierung und Erhaltung, Neue Methoden der Präsentation, Der Originalbegriff*, Internationales Symposium Museum Ludwig Köln am 09.11.2000, Köln (2000)

WETTEN 1997

Katja von Wetten,
Vom Umgang mit Hochspannungsleuchtröhren an Kunstobjekten,
Unveröffentlichte Diplomarbeit an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart (1997)

WILHELM 2004

Carolin Wilhelm,
Reliefs in Serie – Technologische Untersuchungen und Rekonstruktion der Vervielfältigungstechniken einer ausgewählten Serie von Ton- und Papiermachéreliefs des 15. Jahrhunderts,
Unveröffentlichte Diplomarbeit an der Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart (2004)

WINTER 1983

Peter Winter,
Die Stille des Stofflichen – Spannung und Flexibilität – Die Fremdheit und das Schweigen der Dinge: Reiner Ruthenbeck – Arbeiten 1965 – 1983, *Kunstverein Braunschweig* 22.4. – 26.6.1983,
in: *Kunstforum International*, Bd. 63/64, Ruppichteroth (1983)

ZEIT-Lexikon 2005

Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG,
Lexikon ZEIT Aspekte,
Hamburg (2005)

ZECH 1997

Hanne Zech,
Aspekte der Serialität,
in: *Neues Museum Weserburg Bremen* (Hrsg.) *Produkt: Kunst! Wo bleibt das Original?*,
Bremen (1997)

Verzeichnis der verwendeten Internetseiten

Anon.,

<http://www.kunstforum-international.de> (eingesehen von Nov. 06 – Juni 2007)

Anon.,

<http://www.melit.ch/Oberfl%E4chen/Glanzmessung.html> (eingesehen am 10.01.2007)

Anon.,

<http://www.reiner-ruthenbeck.de>, (eingesehen von Nov. 06 – Juni 2007)

Anon.,

<http://www.relius.de> (eingesehen am 02.01.2007)

Alu-Scout,

Definition von „Legierung“

<http://www.alu-scout.com/?SESID=4393590jzxcv480533> (eingesehen am 20.03.2007)

Hartmann Kunstlexion,

Das große Kunstlexikon, Begriffe: „Minimal Art“, „Fassung“, „Plagiat“, „Pasticcio“:

http://www.artcontent.de/kunstforum/01_home/050_recherche/050130_kunstlexikon/
(eingesehen am 03.04.2007 und im Mai 2007)

Meyers Lexikonverlag,

Meyers Lexikon, Begriffe: „Minimal Art“, „Inszenierung“, „Plagiat“, „Pasticcio“

<http://lexikon.meyers.de/index> (eingesehen am 03.04.2007 und im Mai 2007)

Stefan Römer,

Der Begriff Fake,

Dissertation an der Humboldt-Universität Berlin, eingereicht im Februar 1998, einzusehen unter <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/roemer-stefan-1998-07-09/HTML/>

Mündliche Mitteilungen

DR. ERICH FRANZ,

Informationen über die Arbeit „Plattenbogen 100/8 hängend“ von Reiner Ruthenbeck aus der Sammlung des Westfälischen Museums für Kunst und Kultur Münster,
Kurator am Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kultur,

Götz Pulverbeschichtungen,

Information über Glanzgrade bei der Pulverbeschichtung,
Maria-Merian-Str. 5, 70736 Fellbach, 01/2007

WOLFGANG HEYDRICH,

Informationen über Aluminium, Verarbeitungstechniken und Legierungen,
Gesamtverband der Aluminiumindustrie e.V., Am Bonneshof 5, 40474 Düsseldorf, 12/2006

KRISTINA HOLL,

Information über eine Ausstellungskopie des fragmentarisch erhaltenen Flugapparates von Lillienthal, das sich im Besitz des Deutschen Museums München, Außenstelle Schleißheim befindet,
Adelheidstraße 3, 02.01.2007

ANTJE JANSSEN,

Informationen über die Neulackierung des Werkes „Drehung“, 1992, von Reiner Ruthenbeck aus der Sammlung des Kunstmuseums Bonn,
Kunstmuseum Bonn, 30.04.2007

DR. CHRISTOPH KREKEL,

Informationen über das Tate Axa Art Modern Paint Project (TAAMPP) und deren Untersuchungsergebnis, das Acryl-Farben während der Alterung mattieren
SABK Stuttgart, Birkenwaldstraße 200, 70197 Stuttgart, 13.12.2006

DIETER DE LAZZER,

Informationen über das Urheberrecht und juristische Aspekte von Neuanfertigungen,
17.01.2007

CLAUDIA MUSOLFF,

Informationen über die Arbeit „Plattenbogen 100/8 hängend“ von Reiner Ruthenbeck,
Westfälisches Museum für Kunst und Kultur, Münster, 02.05.2007

RUDOLF OEHME,

Informationen über Korrosionsschutzlacke,

Sachverständiger für Farben und Lacke a. D., Marquardtstr. 41,
70186 Stuttgart, 11/2006

MARIANNE PARSCH,

Information über den „Plattenbogen 100/U/90“ von Reiner Ruthenbeck,

Sammlung Goetz, München, 07.05.2007

HEIDE SKOWRANEK,

*Informationen über den Künstler Bruce Nauman und der Methode, seine Werke zweifach,
einmal als Original und einmal als Ausstellungskopie, zu schaffen,*

Kunstmuseum Stuttgart, Kleiner Schlossplatz 1, 12/2006

DR. CORNELIA WEYER,

*Informationen über das Werk „Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin“, 1975 von
Ulrike Rosenbach und den Austausch einzelner Objekte,*

04/2007

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Reiner Ruthenbeck in seinem Atelier
- Abb. 2** Präsentation der Neuanfertigung des „Plattenbogens für eine Wandöffnung 100/3/SNA“, 1991 in der Ausstellung *Das schwarze Quadrat – Hommage an Malewitsch* in der Hamburger Kunsthalle vom 23.03. – 10.06.2007
- Abb.3** Joseph Beuys „Capribatterie“, 1985
- Abb. 4** Donald Judd „Untitled“, 1966
- Abb. 5** Beispiel für eine leicht reproduzierbare Arbeit von Carl André „Magnesium-Zinc-Plain“, 1969, Slg. Museum of Contemporary Art San Diego
- Abb. 6** Verschiedene Versionen des Dürer-Monogramms
- Abb. 7** Albert Dürer „Junger Feldhase“, 1503, Monogramm auf einem Aquarell
- Abb. 8** Sherrie Levine „Untitled. After Walker Evans“, 1981
- Abb. 9** Elaine Sturtevant „Warhol Flowers“, 1990
- Abb. 10** Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ (konvexe Seite), Gesamtaufnahme im Streiflicht
- Abb. 11** Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ (konvexe Seite, rechte untere Ecke), Positionierung der Löcher vom Rand; das obere Loch ist in den Maßen identisch.
- Abb. 12** Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ (konkave Seite): In den Fehlstellen der Farbschicht sind die Spuren des Schraubengewindes und die helle Grundierung sichtbar geworden.
- Abb. 13** Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ (konvexe Seite): Die Grundierung und die Farbschicht bedecken die Versenkung der Befestigungslöcher.
- Abb. 14** Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ (REM-Aufnahme): Der hellere Bereich unterhalb der gestrichelten Linie zeigt die Grundierung, oberhalb beginnt der schwarze Decklack.
- Abb. 15** Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ (konvexe Seite): Durch einen Unfall entstand ein Kratzer mit weißen Rückständen.
- Abb. 16** Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ (konkave Seite): Bei starkem Streiflicht sind weiße Wischspuren auf der Oberfläche sichtbar.

- Abb. 17** Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ (konkave Seite): Weitere kleine Kratzer und Aufrieb, entstanden durch die Befestigung an der Wand, sind bei der Präsentation für den Betrachter jedoch nicht sichtbar.
- Abb. 18** Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ (konkave Seite): Durch den Kontakt mit der Wand entstanden glänzende Kratzer, die rechte vertikale Linie bezeichnet den Wandabschluss.
- Abb. 19** Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ (konvexe Seite): In den Fehlstellen an den Befestigungslöchern sind Abdrücke des Schraubengewindes im weichen Aluminium.
- Abb. 20** Probeplatte mit einer 2-Komponenten-PU-Lackierung, Firma Clouth
- Abb. 21** wie Abb. 20, jedoch mattiert, linke Seite sandgestrahlt, rechte Seite mit Stahlwolle (Feinheit 000) behandelt
- Abb. 22** Kunstschmiedlack auf Nitroalkydharzbasis der Firma einzA
- Abb. 23** Nitroalkydharz, Firma Obi Classic
- Abb. 24** Präsentation des Plattenbogens in der Galerie der Gegenwart bei der Einweihung des Museums 1997. Fotografie aus einem Brief von DR. SYAMKEN, damaliger Leiter der Skulpturensammlung, an REINER RUTHENBECK vom 18.12.1996
- Abb. 25** Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen, hängend, 100/6“, 1991, Dauerleihgabe des Künstlers an das Landesmuseum für Kunst und Kultur Münster,
- Abb. 26** Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen, hängend, 100/6“, 1991, Detailaufnahme, Lacküberschuss im Bereich der Kanten
- Abb. 27** Reiner Ruthenbeck „Weißes Tuch mit Spannrahmen“, 1984
- Abb. 28** Reiner Ruthenbeck „Drehung 1“, 1992, Slg. Kunstmuseum Bonn
- Abb. 29** Reiner Ruthenbeck „14 Klapptafeln“, 1993, Slg. Ströher, Dauerleihgabe an das Kunstmuseum Bonn
- Abb. 30** 7 Klapptafeln, 1977, Slg. Staatsgalerie Stuttgart
- Abb. 31** Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen 100/U/90“, Slg. Goetz, München
- Abb. 32** Reiner Ruthenbeck
- Abb. 33** Reiner Ruthenbeck „Hängende Glasplatte“, 1971, Slg. Neues Museum Weserburg Bremen
- Abb. 34** Reiner Ruthenbeck „Doppel-Aschehaufen“, 1968, Slg. Kunstmuseum Bonn
- Abb. 35** Reiner Ruthenbeck „Geräuscharbeit Nr. 5 Sörgeln“, 1999

- Abb. 36** Reiner Ruthenbeck „Doppelleiter“, ca. 1970
- Abb. 37** Sol LeWitt „1-2-3-4-5, 1980
- Abb. 38** Matte Neuanfertigung mit der Grundierung Cromadex 902
- Abb. 39** Seidenmatte Neuanfertigung mit dem Standocryl 2-K-Autolack „Opel Rallye Schwarz“

Tabellenverzeichnis

- Tab. 1** Ergebnisse der Glanzgradmessung der vorherigen Ausführung des „Plattenbogens für eine Wandöffnung 100/3/SNA“, 1991
- Tab. 2** Ergebnisse der Farbtonmessung der vorherigen Ausführung des „Plattenbogens für eine Wandöffnung 100/3/SNA“, 1991
- Tab. 3** Ergebnisse der Glanzgradmessung: „Plattenbogen, hängend, 100/6“
- Tab. 4, 5** Ergebnisse der Glanzgradmessung: „Drehung“, 1992 und „14 Klapptafeln“, 1993
- Tab. 6-8** Ergebnisse der Glanzgradmessung: „7 Klapptafeln“, 1977
- Tab. 9** Ergebnisse der Glanzgradmessung: „Plattenbogen 100/U/90“, 1990
- Tab. 10** Messergebnisse der Glanzgradmessung beim „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ der Hamburger Kunsthalle
- Tab. 11** Durchschnittswerte der Glanzgradmessung bei seidenmatt und schwarz lackierten Metallarbeiten von Reiner Ruthenbeck (Durchschnittswert der Messergebnisse von 7 Messungen an 5 Objekten)
- Tab. 12** Bestandteile der Legierung AlMg3 nach DIN EN 573-3
- Tab.13-15** Ergebnisse der Farbtonmessung an dem „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ und den zwei Neuanfertigungen
- Tab. 16-18** Ergebnisse der Glanzgradmessung an dem „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ und den zwei Neuanfertigungen

Skizzenverzeichnis

Skizzenverzeichnis

- Skizze 1** Präsentation des Plattenbogens: Wand und Plattenbogen von der Stirnseite aus gesehen

Skizze 2 Präsentation des Plattenbogens: Wand und Plattenbogen von oben gesehen

Abbildungsnachweis

- Abb. 1** www.artcontent.de
- Abb. 2** Kristina Holl, München
- Abb. 3** www.laube.at
- Abb. 4** www.thecityreview.com
- Abb. 5** Philip Scholz Rittermann in www.mcasd.org
- Abb. 6** www.nuernberg.ihk.de
- Abb. 7** www.onlinekunst.de
- Abb. 8** www.artnotart.com
- Abb. 9** www.static.flickr.com
- Abb. 10-13** Kerstin Budde, SABK Stuttgart
- Abb. 14** Prof. Dr. Christoph Krekel, SABK Stuttgart
- Abb. 15-23** Kerstin Budde, SABK Stuttgart
- Abb. 24** Archiv der Hamburger Kunsthalle, Akte Reiner Ruthenbeck
- Abb. 25-26** Kerstin Budde, SABK Stuttgart
- Abb. 27** Institut für moderne Kunst Nürnberg – Galerie d+c mueller-roth, Stuttgart, zur Ausstellung *Reiner Ruthenbeck* vom 12.09. – 18.10.1986
- Abb. 28-30** www.reiner-ruthenbeck.de
- Abb. 32** Herbert Schwöbel in Kommissar der Bundesrepublik Deutschland, *Beuys, Gerz, Ruthenbeck*, Biennale 1976, Venedig, S. 115
- Abb. 33** Arthur Ketnath, Neues Museum Weserburg Bremen
- Abb. 34-36** www.reiner-ruthenbeck.de
- Abb. 37** www.ocf.berkeley.edu

Anhang

1. Reiner Ruthenbeck

1.1. Biographische Daten von Reiner Ruthenbeck

1937	geboren in Velbert (Rheinland) Fotografenlehre
seit 1962	Arbeit als freier Fotograf
1962 - 68	Studium an der Kunstakademie Düsseldorf bei Josef Beuys
seit 1972	Beschäftigung mit Transzendentaler Meditation
1975 - 76	Gastdozent an der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg
1980 - 2000	Professur an der Kunstakademie Münster

1.2. Kunstpreise und Auszeichnungen von Reiner Ruthenbeck

1973	Kunstpreis der Stadt Krefeld
1982	Konrad-von-Soest-Preis des Landschaftsverbandes Westfalen Lippe
1987	Will-Grohmann-Preis, Akademie der Künste, Berlin
1992	Arnold-Bode-Preis, Kassel
1997	Harry-Graf-Kessler-Preis des Deutschen Künstlerbundes, Wismar
2000	Lichtwarkpreis, Hamburg
2005	Fünfter Graphikpreis der Griffelkunst - Mitglieder 2005, Hamburg
2006	Lehmbruckpreis der Stadt Duisburg

1.3. Einzelausstellungen (Auswahl)

Westfälischer Kunstverein, Münster

Städt.Museum, Mönchengladbach

Stedelijk Museum, Amsterdam

Kunstverein, Krefeld

Kunsthalle, Kiel

Kunsthalle, Düsseldorf

Kunstverein Braunschweig

Kunstforum, München

Musee d'Art moderne de la Ville de Paris

Nationalgalerie / Altes Museum, Berlin-Ost

Museum Abteiberg, Mönchengladbach

Kunstverein Düsseldorf

Westfälisches Landesmuseum, Münster
Kunsthalle Hamburg
Kunsthalle Baden Baden
IVAM Valencia (ZEICHNUNGEN 2000/2001)
Hamburger Kunsthalle
Westfälisches Landesmuseum Münster
Kunstmuseum Winterthur

1.4. Gruppenausstellungen von Reiner Ruthenbeck (Auswahl)

PROSPECT '68, Düsseldorf
WHEN ATTITUDES BECOME FORM Wanderausstellung
PROSPECT '69, Düsseldorf
THE 10th INTERNATIONAL ART EXHIBITION, Tokyo
DOCUMENTA 5, Kassel
37. BIENNALE, Venedig
DOCUMENTA 6, Kassel
WESTKUNST, Köln
DOCUMENTA 7, Kassel
AN INTERNATIONAL SURVEY..., Museum of Modern Art, New York
VON HIER AUS, Düsseldorf
CHANBRES D'AMIS, Gent
SKULPTUR PROJEKTE, Münster 1987
ZEITZEICHEN, Bonn, Leipzig, Duisburg
THE BIENNALE OF SYDNEY 1990, Australien
BIS JETZT, PLASTIK IM AUSSENRAUM DER BRD, Hannover
DOCUMENTA 9, Kassel
GRAVITY AND GRACE, Hayward Gallery, London
LA ESCULTURA POST-MINIMAL..., IVAM, Valencia
SKULPTUR PROJEKTE, Münster 1997
LA BIENNALE DI VENEZIA 1997
DAS XX. JAHRHUNDERT, EIN JH. KUNST IN DEUTSCHLAND, Berlin
ICH IST ETWAS ANDERES, Kunstsammlung NRW, Düsseldorf

1.5. Zertifikatvorlage

(bei Bedarf werden Aufbauvorgaben auf die Rückseite geschrieben)

**Prof. i.R. Reiner Ruthenbeck, Habichtweg 19, 40883 Ratingen Tel 02102 - 66126
Fax - 67031**

ZERTIFIKAT

Kunstobjekt:

Jahr:

Material:

Maße:

Auflage:

Technische Daten:

Montage:

.....

(Email vom 21.05.2007)

2. Interviews

2.1. E-Mail-Interview mit Reiner Ruthenbeck

10/2006 Barbara Sommermeyer an Reiner Ruthenbeck (Brief)

Sehr geehrter Herr Ruthenbeck,

Ich bin Restauratorin in der Hamburger Kunsthalle / Galerie der Gegenwart und zuständig für die zeitgenössischen Kunstwerke ab 1960 in unserer Sammlung. Wir haben uns einmal kurz in der Galerie der Gegenwart kennen gelernt und uns über den Zustand Ihrer Arbeiten unterhalten, aber das ist leider schon einige Jahre her. Sie waren damals mit Ihrer Frau anlässlich eines Gesprächs mit Herrn Dr. Schneede über Ihre Arbeit ‚Aschehaufen VI‘ zu Besuch in der Galerie der Gegenwart.

Im Rahmen einer Ausstellung im nächsten Frühjahr möchten wir gerne die Arbeit ‚Plattenbogen 100/3/R‘ in der Hamburger Kunsthalle ausstellen. Wir hatten jedoch leider einen kleinen Transportschaden, bei dem der Plattenbogen einen ca. 5 cm langen Kratzer erlitten hat. Der Anblick der perfekten, schwarzen, seidenmatten Oberfläche ist dadurch leider sehr gestört.

Wir würden den Schaden gerne beheben und haben dafür glücklicher Weise ein Diplom-Projekt in Kooperation mit der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart gewinnen können. Frau Kerstin Budde, angehende Diplom-Restauratorin wird sich dieser Arbeit widmen. Sie wird eine materialtechnische Untersuchung durchführen, sowie die Möglichkeiten der Schadensbehebung erforschen und eine Restaurierung durchführen.

Es gibt unsererseits einige Unklarheiten zum Werk, zum Beispiel bezüglich der Betitelung der Arbeit oder zu einigen technischen Aspekten ihrer Herstellung, die wir gerne in einem persönlichen Gespräch mit Ihnen klären möchten.

Wir würden uns sehr freuen, wenn Sie hierfür noch in diesem Jahr (vielleicht Anfang Dezember?) ein wenig Zeit für uns einräumen könnten. Damit Sie keine Umstände haben, würden wir selbstverständlich, wenn es Ihnen Recht ist, Sie in Ihrem Atelier oder Ihrem Hause dafür besuchen.

Ich freue mich über eine Nachricht von Ihnen und verbleibe bis dahin

mit den besten Grüßen

Barbara Sommermeyer

09.11.06 Reiner Ruthenbeck an Barbara Sommermeyer (E-Mail)

Sehr geehrte Frau Sommermeyer,

vielen Dank für Ihren Brief.

Ich stehe gerne für ein Gespräch zur Verfügung,
aber vielleicht kann man manche Fragen elektronisch vorab klären.

Ich füge einen Text zur Restaurierung meiner Werke bei, der Antworten auf Ihre Fragen beinhaltet und der sich auch auf die anderen meiner Arbeiten in der Sammlung anwenden lässt.

Freundliche Grüsse

Reiner Ruthenbeck

Mitgesendeter Text:

Grundsätzliches zur Restaurierung oder Erneuerung meiner Plastiken und Objekte.

Bei den meisten meiner Objekte ist die Idee, das Konzept die Hauptsache.

(Bis auf eine Reihe von Ausnahmen, die besonders die älteren Skulpturen und natürlich Zeichnungen und Collagen betreffen.)

Wegen der Einfachheit der Struktur lassen sich die meisten Objekte ohne größere Probleme erneuern oder duplizieren.

Aber gerade deshalb ist dabei große Genauigkeit notwendig, da kleine Veränderungen sich bemerkbar machen und das Werk verfälschen.

Ich werde versuchen, die wichtigsten Kriterien aufzuschreiben.

Ebene Platten:

Wenn eine plane Metallplatte völlig erneuert werden muß, soll man schon beim Einkauf darauf achten, das sie wirklich völlig plan ist. D.h. das man bei einer Firma Platten vor dem Kauf genau prüfen muss, denn meistens sind sie leicht verbogen. Eventuell muss die Platte in einer Walzenmaschine gerichtet werden.

Bei Platten die gelehnt werden sollen lassen sich ganz leichte Wölbungen durch Anlehnen mit der Wölbung nach aussen etwas ausgleichen:

Der Druck des Gewichts begradigt die Platte etwas.

Aber trotzdem steil anlehnen! Daher besser gerade gerade Platten kauen.

Oberflächenbeschaffenheit:

Lackierte Metallplatten und Holzobjekte:

Wenn die Platte selbst beschädigt ist, kann es einfacher und sinnvoller sein, sie neu herstellen zu lassen. Maße und Art müssen natürlich der Vorlage entsprechen. Eine Neuanfertigung bringt einen authentischeren Zustand als eine verkrampfte Restaurierung und entspricht damit meiner

Idee und Intention.

Farbauftrag: Auch dafür gilt das letztere. Neulackierung ist oft weitaus besser als Ausbesserung.

Neutraler Farbauftrag, gerollt oder gespritzt – Halb- bis Seiden- matter Lack. Niemals glänzend, Keine malerische Textur Makellosigkeit der Oberfläche, Präzise Kanten. Bei Platten die Schmalseiten mitlackieren. Beschädigungen sofort ausbessern lassen oder Platte neulackieren.

Das gilt natürlich auch für lackierte Holzflächen.

Patina ist unerwünscht, da Sie malerische Effekte erzeugt - Ich bin Bildhauer kein Maler!

Stoff: Nichtglänzend! Stoff mit einfacher nicht zu grober Webart.

Nähte präzise genäht

Der rote Stoff ist als als dunkelroter Stoff konzipiert, nicht zu blau, nicht zu braun. Dunkles warmes Rot. Bei einigen Objekten habe ich helleres Rot benutzt, vor allem dann, wenn eine relativ dünne Linie auf der weißen Wand zu sehen ist, dann wirkt das Rot dunkler.

Es gibt einige Objekte die einen etwas zu violetten Ton haben, dieser Stoff sollte bei Gelegenheit erneuert werden.

Wenn der Stoff verschossen oder verschmutzt ist, sollte er erneuert, nachgefärbt bzw. gereinigt werden. Ungleichmäßigkeit der Färbung bringt unerwünschte malerische Effekte und Unruhe.

Besonders Weisser Stoff sollte bei Verschmutzung sofort gereinigt werden.

Sehr geehrte Frau Sommermeyer,

Ein Nachtrag zu meinem Text, ein Fazit:

ich möchte dringend empfehlen, eine professionelle und fehlerlose Neulackierung (seidenmatt) durchführen zu lassen.

Freundliche Grüsse

Reiner Ruthenbeck

14.11.06 Barbara Sommermeyer an Reiner Ruthenbeck

Sehr geehrter Herr Ruthenbeck,

vielen Dank für Ihre schnelle Antwort. Wir freuen uns sehr, dass Sie für Fragen zur Verfügung stehen und würden auch gerne auf elektronischem Wege die ersten konkreten Fragen klären.

Frau Budde ist diese Woche in der Galerie der Gegenwart und untersucht den Plattenbogen. Wir haben eine erste Frage per pdf angehängt, bei der Sie uns vielleicht schon helfen können?

Grundsätzlich sind wir auch der Meinung, eine Neuanfertigung wird sehr wahrscheinlich sein. Wir streben jedenfalls an, beide Wege zu gehen und für die Ausstellung im Frühjahr 2007 hoffentlich eine Neuanfertigung zur Verfügung zu haben.

Wir freuen uns, dass Sie uns dabei mit Informationen behilflich sein wollen.

Mit den besten Grüßen
Barbara Sommermeyer
und Kerstin Budde

Mitgesendeter pdf-Anhang:

Zum Titel und zur Installation des Werkes

Laut unserer Unterlagen, wurde der im Frühjahr 1995 angekaufte Plattenbogen 100/3/R gegen den Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA aus dem Jahr 1991 eingetauscht. Die Bohrlöcher dieses Plattenbogens haben auf der konvexen Seite eine Versenkung, der Plattenbogen kann somit nicht auf der flachen Wand montiert werden. In der Galerie der Gegenwart wurde der Plattenbogen bislang an der Durchgangsöffnung der Wand im quasi 90°-Winkel angebracht (siehe ungefähre Zeichnung):



Skizze 1

Ansicht von oben gesehen

Uns ist der Titel des Werkes bei dieser Art der Hängung unklar.

Wurde die Platte speziell für diese Hängungsvariante angefertigt?

Ist die Titelbezeichnung: Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA richtig?

15.11.06/1 Reiner Ruthenbeck an Barbara Sommermeyer

Sehr geehrte Frau Sommermeyer,

die Platte ist wie der Titel sagt, speziell für eine Tür oder Fensteröffnung konzipiert. SNA heißt "senkrecht, nach aussen". Die Arbeit soll von den Bohrlöchern aus gesehen senkrecht vor einer Wandöffnung nach unten hängen und sich von dieser wegbiegen, wie das in der Kunsthalle wohl auch gewesen ist. An einer geschlossenen Wandfläche darf dieses Objekt nicht angebracht werden.

Sie schreiben von einer "Neuanfertigung". Ist das Metall selbst beschädigt? Bei einem Kratzer im Metall kann man spachteln und dann neu lackieren, dass dauert 2-3 Tage.

Freundliche Grüsse

Reiner Ruthenbeck

15.11.06/2 Reiner Ruthenbeck an Barbara Sommermeyer

Sehr geehrte Frau Sommermeyer,

gibt es in der Kunsthalle Fotos der installierten Platte?
Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie mir eine Kopie davon mailen könnten.

Haben Sie Ihre Skizze nach einem Installationsfoto gemacht?
Vielleicht war die Platte falschherum montiert. Nach innen statt nach außen.

Ihre Beschreibung der Position der Versenkungen irritiert mich etwas.
Es ist natürlich wichtig dem Titel der Arbeit gerecht zu werden, sonst rätselt die Nachwelt zuviel herum.

In keinem Fall darf die Platte an eine geschlossene Wand, u.a. da es diese Version in einer anderen Sammlung schon gibt.

Freundliche Grüsse

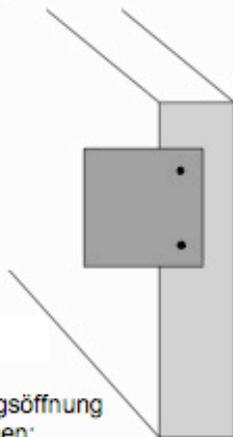
Reiner Ruthenbeck

15.11.06 Barbara Sommermeyer an Reiner Ruthenbeck

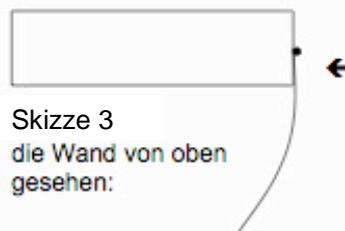
Sehr geehrter Herr Ruthenbeck!

Vielen Dank für die schnelle Antwort, damit hätten sich unsere Fragen zur Bezeichnung des Werkes geklärt.

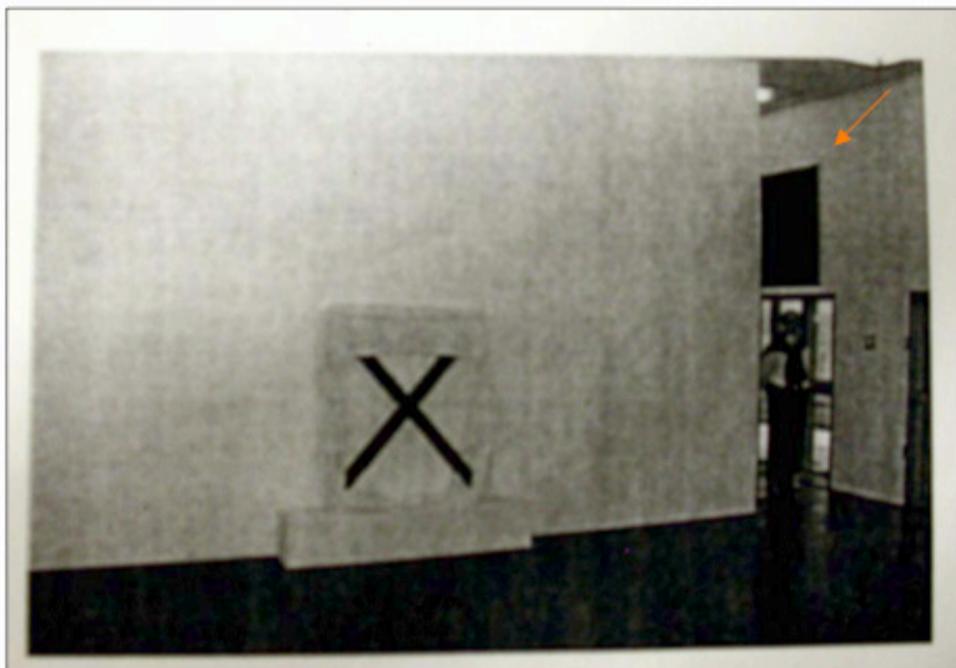
Um die Position der Hängung vollständig zu klären, haben wir eine weitere Skizze und eine Photographie der Ausstellungssituation von 1996/97 beigefügt. Die Versenkung der Bohrlöcher für die Senkkopfschrauben befindet sich auf der konvexen Seite des Plattenbogens (wird auf der rechten Zeichnung mit einem Pfeil verdeutlicht). Daher ist nur diese Art der Anbringung möglich. Entspricht dies Ihren Vorstellungen?



Skizze 2
von der
Durchgangsöffnung
aus gesehen:



Skizze 3
die Wand von oben
gesehen:



Photographie aus einem Brief von Hr. Syamken vom 18.12.1996

Abb. 1

21.11.06 Reiner Ruthenbeck an Barbara Sommermeyer

Sehr geehrte Frau Sommermeyer,

vielen Dank für das Foto, es war hilfreich.

Der Titel der Arbeit SNA war von mir richtig übersetzt:

es bedeutet "SENKRECHT, NACH AUßEN",

aber im Gegensatz zu meiner ersten Erklärung:

"Die Arbeit soll von den Bohrlöchern aus gesehen senkrecht vor einer Wandöffnung nach unten hängen"

ist mit "senkrecht" die senkrechte Kante der Wandöffnung gemeint.

(Es gibt ein Konzept für eine andere Arbeit, bei der die Platte an der waagerechten Oberkante befestigt ist.)

Streichen Sie also bitte meine erste Erklärung.

Nun zu Ihren Fragen:

1) Die Position war speziell für die Situation des "Ruthenbeck-Raums"

von mir festgelegt worden.

Wenn die Raumöffnung (Tür oder Fenster) niedriger ist, könnte eine andere Höhe besser sein, wegen des Deckenabstands usw.

Die Besucher sollten es aber nicht zu leicht haben, das Werk zu berühren.

2) Natürlich ist jede Variation ein Unikat. Sonst gäbe es eine Nummerierung. Zur Zeit gibt es vier fertige Arbeiten und einige Konzepte, die aber wohl nicht alle ausgeführt werden. (Liste folgt später)

3) Eine Neulackierung bei der selben Firma (unbekannt) ist nicht möglich und wäre unnötig teuer, und überflüssig, weil die Arbeit keine Malerei, mit Handschrift darstellt, sondern eine Skulpturale Konzeptarbeit deren Anfertigung völlig anonym sein kann.

Es geht nur um die Vorgaben: schwarz, seidenmatt, perfekt.

Wobei seidenmatt Oberflächen in ihrer Mattigkeit immer variieren.

Es soll aber nicht zu matt und nicht zu glänzend lackiert werden. Die vorliegende Platte ist ja als Modell vorhanden.

Die Perfektion ist nach meiner Erfahrung, das größte Problem.

Immer wieder versuchten die Lackierer mir mangelhafte Arbeit zu liefern.

Seidenmattlackierungen scheinen etwas schwierig zu sein. Bei der Kontrolle und Abnahme, wäre die Hilfe einer energischen Person hilfreich, um eventuelle, auch mehrmalige Reklamationen durchzusetzen.

Vielleicht kennt jemand vom Personal der Kunsthalle einen guten Handwerker.

4) Es gibt mittlerweile verschiedene Härtegrade bei Lacken. Für den Ausstellungsbetrieb ist der härteste Lack am besten, das wäre Pulverbeschichtung, so viel ich weiß.

Allerdings müsste die Platte vorher von der Farbe befreit werden. Das geht wohl nur mit sandstrahlen, der aber die weiche Aluminiumoberfläche beschädigen kann, wie ich erfahren musste. Das müsste aber alles eine Fachkraft beurteilen.

Diese Aufzählung hilft Ihnen hoffentlich weiter.

Freundliche Grüsse

Ihr Reiner Ruthenbeck

2.2. Persönliches Interview mit Reiner Ruthenbeck

Anwesende: Reiner Ruthenbeck (RR), Barbara Sommermeyer (BS), Kerstin Budde (KB)

Ort: Wohnhaus und Atelier von Reiner Ruthenbeck, Ratingen-Hösel

Datum: 16.12.2006

- I. Präsentation der Werke
- II. Entstehungsgeschichte der Plattenbögen
- III. Neuanfertigung des „Plattenbogen für eine Raumöffnung 100/3/SNA“, Hamburger Kunsthalle
- IV. Begriffsdefinition
- V. Herstellung von Neuanfertigungen
- VI. Originalität

I. Präsentation der Werke

KB: Als ersten Punkt komme ich zur Präsentation der Werke. Es würde uns interessieren, ob Sie die Präsentation Ihrer Werke in Ausstellungen und Sammlungen selber betreuen und im Aufbau involviert sind?

RR: Das kommt darauf an. Es ist zeitlich nicht möglich, alle Ausstellungen zu besuchen. Wenn es in der Nähe oder der Aufbau sehr schwierig ist, dann fahre ich hin. Aber ich kann keine langen Reisen machen, jedoch kann ich gut beschreiben, wie die Werke aufzubauen sind. Zum Beispiel sind die Papierhaufen in Krefeld ganz selbständig aufgebaut worden, das war perfekt.

KB: Lassen Sie sich Fotos zur Kontrolle zuschicken?

RR: Ja, wenn es möglich ist.

KB: Segnen Sie bei jeder Ausstellung die Präsentationsweise ab?

RR: Nicht jedes Mal. Das kommt darauf an, um welche Arbeit es sich handelt und ob ich gefragt werde. Manchmal bauen sie es auch ganz selbständig auf. Und es gibt auch Arbeiten wie die Möbel (Abb. 2), die einfach hingestellt werden. Es kommen immer wieder Fehler vor, beispielsweise werden Arbeiten zu hoch oder zu niedrig gehängt. Wenn man beispielsweise die Arbeit „Membrane Kreis“ (Abb. 3) zu niedrig hängt, dann sieht es aus, als sollte es ein Bild sein.



Abb. 2
Reiner Ruthenbeck
Möbel 3, 1968,
372 x 70 x 111 cm ,
Slg. Museum für Moderne Kunst,
Frankfurt

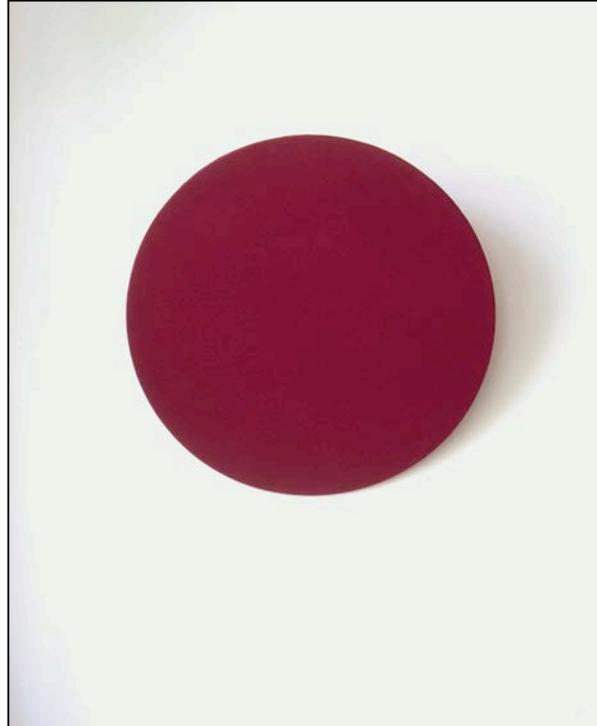


Abb. 3
Reiner Ruthenbeck
Membrane Kreis, 1968,
d = 75 cm

BS: Weil Gemälde auch häufig ähnlich hängen.

RR: Ja, aber die Membrane ist natürlich stärker gekippt. Sie soll ziemlich hoch gehängt werden und guckt dann wie ein Lautsprecher o.ä. hinab. Sie besitzt dann eine ganz andere Wirkung.

KB: Sollen Ihre Arbeiten immer über der Kopfhöhe der Betrachter hängen?

RR: Nicht alle Arbeiten. Insgesamt habe ich aber eine Tendenz, die Arbeiten hoch zu hängen.

BS: Soll es den Gemälde bzw. Bildcharakter verlieren?

RR: Ja, das ist wahrscheinlich der Grund. Die Arbeit „Glasplatte in Stofftasche II“ von 1971 (Abb. 4) hängt allerdings auf Augenhöhe.



Abb. 3
Reiner Ruthenbeck
Fotografie der Glasplatte in Stofftasche II, 1971,
Bei dieser Fotografie wurde der Ausschnitt zu eng gewählt, so
dass zu wenig Raum um das Objekt verbleibt

KB: Mit wem besprechen Sie die Regeln zur Hängung? Haben Sie eine Kontaktperson?

RR: Das wechselt bei jedem Museum, entweder der Direktor oder die Techniker.

BS: Hatten Sie auch schon Erfahrung mit Restauratoren?

RR: Ja. Zum Beispiel bei der Arbeit „Glasplatte in Stofftasche II“ handelt es sich um eine 1qm große Glasplatte in einer Stofftasche. Die Fotografie (Abb. 4) im Ausstellungskatalog²³² ist sehr ungünstig, der Ausschnitt ist so nah gewählt, als wenn man ein Bild fotografiert. Die

²³² Museum Ludwig, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln (1998), S. 694

Objekte brauchen Platz. So wirkt es, als ob das Wichtigste innen drin stattfindet und das Foto wirkt wie ein Rahmen. Dies ist ein völliger Irrtum. Dies kommt öfter vor, ich muss sehr darauf achten. Da kam jedoch noch etwas anderes hinzu: neulich war die „Glasplatte in Stofftasche II“ ausgestellt, sehr gut präsentiert, die Nachbarschaft mit Palermo war auch sehr gelungen. Ich kam rein und sehe, dass im oberen Bereich (siehe Pfeil, Abb. 4) ein Knoten war. Vielleicht hing es zu tief, deshalb wurde ein Knoten rein gemacht. Ich dachte, ich träume, vielleicht habe ich selbst ein Knoten rein gemacht. Wer das war, kam natürlich nicht raus. Dann wurde es abgehängt und ging zu den Restauratoren. Sie haben die Scheibe rausgeholt, und man sah, dass eine abgebrochen Ecke der Glasplatte mit Klebstoff wieder angeklebt war. Diese Sache ist sehr makaber, dies ist eine Glasplatte vom Glaser. Wenn irgendwo sonst ein Stück abbricht, klebt man es als Restaurator wieder an. Aber bei einer 08/15-Glasplatte ist dies ein Irrsinn, aber wahrscheinlich weniger Arbeit, als bei einem Glaser anzurufen. Ich halte das für reine Bequemlichkeit.

BS: Stört Sie der Arbeitsaufwand? Sollen die Restauratoren deshalb eine neue Glasplatte kaufen? Oder ist es Ihnen wichtig, dass es keine Klebungen oder Reparaturen an Ihren Arbeiten gibt?

RR: Das sowieso. Es ist kontraproduktiv, da es ja beschädigt ist. Man nimmt eine geschliffene Platte und wechselt sie aus.

BS: Würden Sie eine Verklebung auch ablehnen, wenn die Beschädigung unsichtbar wäre?

RR: Es ist in sich schwachsinnig. Man nimmt eine geschliffene Platte und wechselt sie aus. Ich bin jederzeit bei Fragen erreichbar. Es hat mich auch sehr schockiert, dass das Objekt so lange in den Werkstätten geblieben ist.

KB: Ich glaube, dass es insgesamt mehr Arbeit ist, eine gebrochene Ecke zu kleben als einfach eine Glasscheibe zu bestellen...

RR: Es ist aber eine typische Restauratorenarbeit, etwas zu kleben. Einen Glaser zu suchen ist hingegen sehr fremd...das macht ein Restaurator normalerweise nicht.

BS: Stört Sie die Tatsache, dass die Scheibe repariert wurde oder dass der Bruchbereich weiterhin sichtbar ist?

RR: Es ist dann keine saubere Platte mehr. Es geht gegen mein Verständnis. Es muss perfekt sein. Und dies kann man besser erreichen, wenn man die Platte austauscht als sie zu kleben. Es ist ja keine Collage.

KB: Stört es Sie bei diesem Beispiel, dass man die Beschädigung noch sieht, gesetzt der Fall, dass eine perfekte, unsichtbare Verklebung möglich wäre?

RR: Ja gut. Wenn gar nichts sichtbar wäre, dann wäre es mir egal. Aber in sich ist der ganze Vorgang für mich dumm.

BS: Widerspricht die Vorgehensweise der Idee Ihrer Arbeit?

RR: Ja, ich habe ja auch nichts angeklebt.

KB: Ist es Ihnen wichtig, dass Arbeiten von Ihnen fotografisch dokumentiert werden?

RR: Da die Arbeiten ja immer fotografiert werden, versuche ich, eine Aufnahme zu bekommen.

BS: Haben Sie eine eigene Dokumentation?

RR: Ich habe eine Datenbank angelegt. Da ich mal Fotograf war, habe ich auch viel fotografiert.

KB: Gerade im Bezug auf Wandarbeiten wie die „Diskrete Überkreuzung“ (Abb. 5 - 8), die direkt auf die Wand gemalt werden, ist Ihnen da eine Dokumentation besonders wichtig?

RR: Ja, sicher.

KB: Gab es mangelhafte Ausführungen der Dokumentation?

RR: Ja, bei einer Ausstellung wurden die Fotos mal überbelichtet und konnten nicht wiederholt werden.

BS: Die Dokumentation wird durch Fotografien ausgeführt. Benutzen Sie auch Vermessungstechniken?

RR: Überwiegend Fotografien. Aber ich vermesse auch die Höhe und Breite, falls es nötig ist.

BS: Kann man auf die Fotografien und Ihre Datenbank im Falle einer Installation zurückgreifen?

RR: Ja, sicher. Aber falls die Dimensionen der Ausstellungsräume sich verändern, muss auch die Arbeit angepasst werden, wie beispielsweise bei den Überkreuzungen (Abb. 5 - 8).

Der Abstand der Streifen zueinander, die Breite und die Farbe müssen stimmen, dann kann die Arbeit auch in anderen Räumlichkeiten aufgebaut werden.

KB: Haben Sie allgemein Vorgaben für die Präsentation im Raum, wie muss die Wand beschaffen sein, dürfen Wandstrukturen (Kacheln, Backsteine) vorhanden sein?

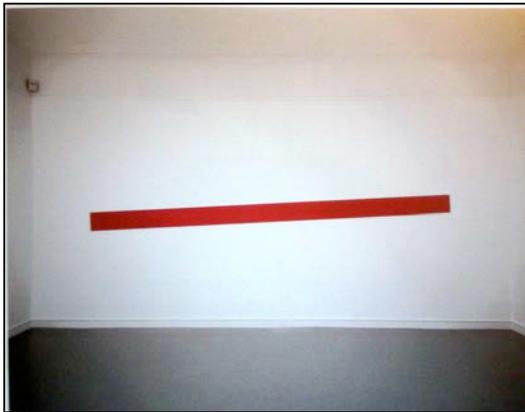


Abb. 5
Reiner Ruthenbeck
Diskrete Überkreuzung Blau/ Rot, 1993
Roter Balken
Foto: Tenwiggenhorn, Düsseldorf

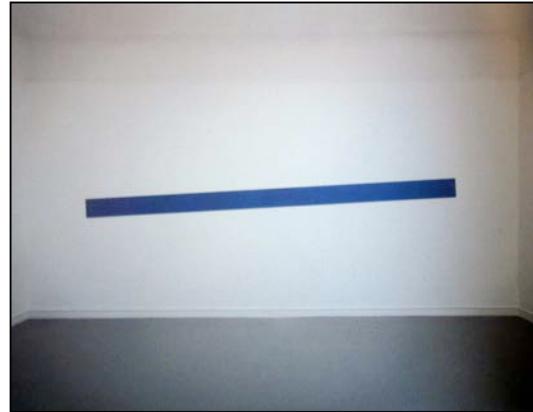


Abb. 6
Reiner Ruthenbeck
Diskrete Überkreuzung Blau/ Rot, 1993,
Blauer Balken
Foto: Tenwiggenhorn, Düsseldorf

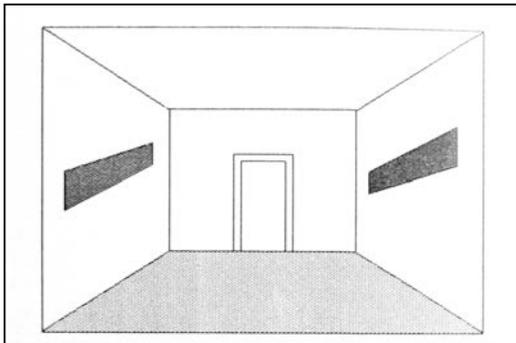


Abb. 7
Schema der diskreten Überkreuzung
Blau/ Rot, 1993

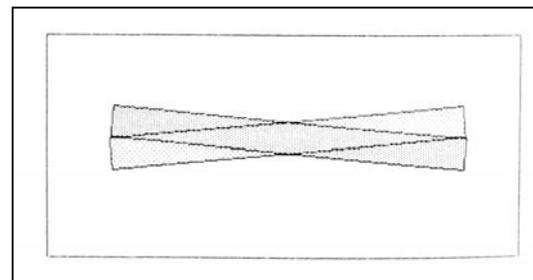


Abb. 8
Diskrete Überkreuzung Blau/ Rot, 1993

RR: Bei den Überkreuzungen beispielsweise muss die Wand natürlich sauber sein. Dies war einmal ein Problem, als die Maler nicht sehr kooperativ waren. Die Überkreuzung wurde sehr gut von ihnen ausgeführt, aber die Wand hatte noch Flecken, die vorher nicht aufgefallen sind und die wollten sie nicht mehr wegmachen. Da haben dann Restauratoren die Flecken wegretuschiert.

BS: Gibt es überhaupt allgemeine Kriterien wie zum Beispiel, dass sie niemals eine Hängung auf eine glänzende Wand möchten oder eine einheitliche Farbe an den Wänden bevorzugen?

RR: Das kann man so nicht sagen. Vielleicht benutze ich auch die glänzende Wand, aber für die Arbeiten, die ich bisher gemacht habe, kann ich das natürlich sagen. Die hätte ich niemals auf eine Kachelwand gehängt, da muss eine neutrale, matte Fläche vorhanden sein. Bei den Bodenarbeiten habe ich die Struktur des Raumes einbezogen. Es gibt mehrere Versionen von Bodenrauten aus ausgelegtem Papier (Abb. 9), die ich immer nach der Bodenstruktur genannt habe: sandgraue Bodenraute mit Fugen.

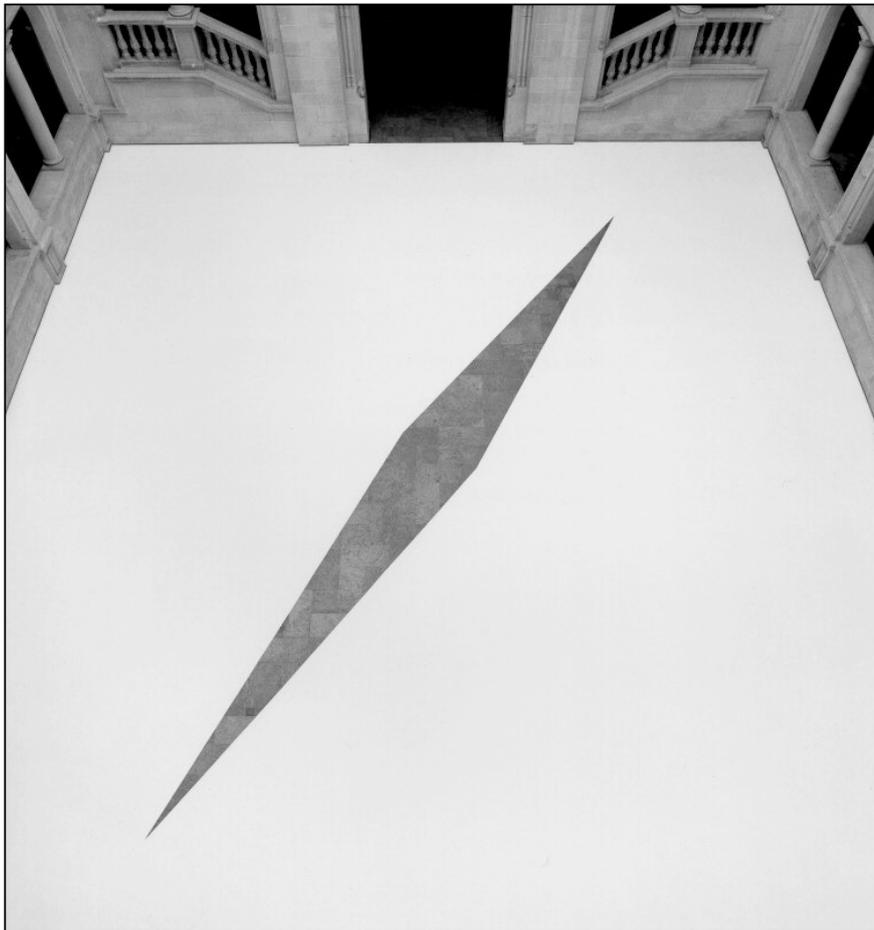


Abb. 9
Reiner Ruthenbeck
Bodenraute in Münster, 1991
Unbekannte Anzahl weiße Papierblätter der Größe DinA 0
Slg. Reiner Ruthenbeck

BS: Kann man allgemein sagen, dass die Arbeiten viel Raum brauchen, dass Ihre Arbeiten grundsätzlich nicht eng gehängt werden dürfen?

RR: Dies kommt auch auf die Arbeiten an. Aber im Allgemeinen brauchen sie viel Raum, so sind sie konzipiert. Früher in engen Galerien habe ich alles ganz dicht zusammengestellt (Abb. 10). Das würde ich heute nicht mehr machen.

KB: Könnten Sie noch ein paar Negativbeispiele zum Thema Präsentationen nennen?

RR: Im Normalfall sollten sie nicht zu dicht neben anderen Werken hängen oder in einem falschen Zusammenhang stehen. Es gibt momentan eine Ausstellung, da steht ein schwarze Metallplatte direkt neben der Bezeichnung „Farbflächen“. Dies ist natürlich missverständlich. Es handelt sich nicht um ein Bild - es ist eine lackierte Platte. Sie soll nur schwarz sein, aber es ist nicht als Farbe gedacht. Es ist abstrahiertes Metall.

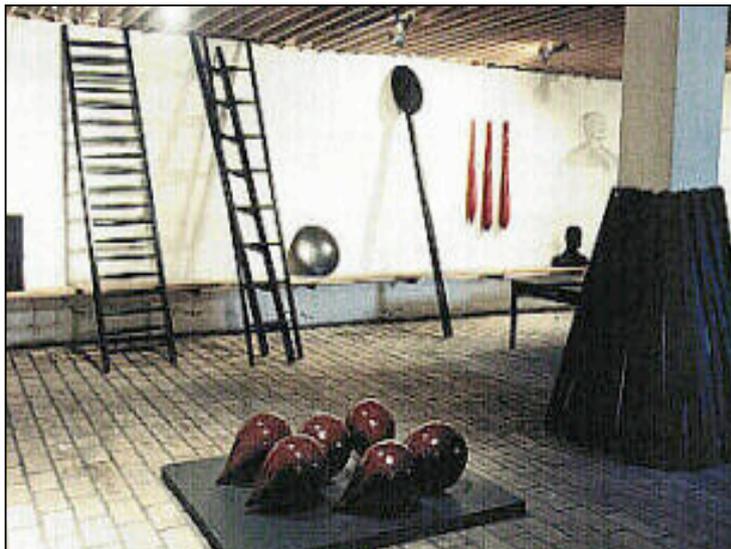


Abb. 10
Ausstellung von Reiner Ruthenbeck in
Charlottenborg,
Kopenhagen 1976

BS: Und „Farbflächen“ war der Titel des Raumes?

RR: Ja. Die Gruppierung hieß so. Es war irreführend für den Betrachter.

BS: Sie werden 2007 in der Hamburger Kunsthalle einige Ihrer Arbeiten in einem eigenen Raum im Bezug auf Malewitschs schwarzes Quadrat ausstellen. Was interessiert Sie an der Gegenüberstellung?

RR: Mich interessiert das Quadrat nicht in dem Sinne, wie es ihn interessiert hat. Es ist Geometrie. Das Schwarz gefällt mir, weil es eine Geschlossenheit besitzt.

KB: Stellen Sie für Ihre Werke Zertifikate her?

RR: Ja, wenn die Arbeiten nicht signiert werden können.

KB: Ist dies das einzige Kriterium?

RR: Ja, weil Signaturen insgesamt praktischer sind. Die Leute verlegen immer die Zertifikate und fragen dann nach ein paar Jahren danach. Die Werke in der Hamburger Kunsthalle haben auch Zertifikate, da sie nicht signiert werden können. Sobald die Werke bezahlt sind, schicke ich die Zertifikate.

II. Entstehungsgeschichte der Plattenbögen

KB: Nun möchten wir gerne speziell auf die Entstehung des Plattenbogens eingehen. Wie sind Sie denn zu der Serie der Plattenbögen gekommen?

RR: Ich habe mit Metallplatten gearbeitet und habe dann angefangen, einen leichten Bogen einzuarbeiten, um sie in den Raum hinein zu biegen. Dazu habe ich mehrere Variationen gemacht, z.B. „Plattenbogen 100/3/R“ (Abb. 11).

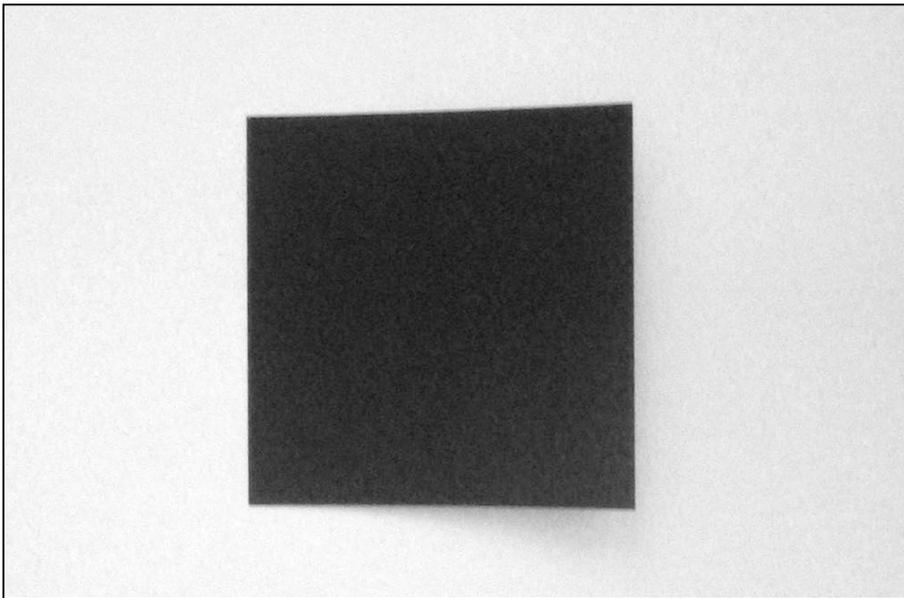


Abb. 11
Reiner Ruthenbeck
Plattenbogen 100/3/R, 1991, ein in horizontaler Richtung gebogenes, schwarz lackiertes Metallblech,
Foto: Tenwiggenhorn, Düsseldorf

RR: Zuerst ist die Grundidee da. Sie wird variiert, wie es passt. Bei dem „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ hat es mich sehr gereizt, dass der Plattenbogen in den Raum hinein ragt. Es gab keine chronologische Reihenfolge bei den Plattenbögen.

KB: Haben Sie die Plattenbögen einzeln herstellen lassen?

RR: Der „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ ist wohl in Hamburg hergestellt worden, oder?

BS: In der Korrespondenz stand, dass Sie für den Umtausch einen schicken wollten. Zunächst wurde der Plattenbogen 100/3/R an die Hamburger Kunsthalle verkauft, dann von Ihnen gegen den Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA ausgetauscht, da der erste nicht in die Ausstellungsraumsituation passte.

RR: Dann hatte ich ihn doch in meinem Atelier, ich weiß gar nicht mehr, wo ich ihn herstellen ließ.

BS: Sie wurden also je nach Konzept an unterschiedlichen Orten hergestellt?

RR: Es kann sein, dass ich mehrere auf einmal herstellen ließ, aber dies weiß ich nicht mehr genau.

KB: Hatten Sie Probleme, dass eine Ausführung nicht zu Ihrer Zufriedenheit ausfiel?

RR: Nicht bei den Bögen, aber bei den geraden Platten, die oft nicht perfekt gerade waren. Diese geraden Bleche sind fast nicht zu bekommen, sie müssen ausgerichtet werden, das ist kolossal schwierig. Dann kommt noch die Lackierung hinzu. Das macht keine Freude. Man muss auch mit diesen Firmen umgehen können, man bekommt natürlich auch Stress, wenn man eine nicht absolut perfekte Lackierung zurückgibt. Bei einem Auto ist das ganz anders, da dürfen keinerlei Mängel vorhanden sein.

BS: Wurden die Plattenbögen erstmals in der Jablonka Galerie ²³³ gezeigt?

RR: Das kann sein, da waren Plattenbögen ausgestellt.

BS: Sind alle ursprünglichen Plattenbögen im Original erhalten?

RR: Das weiß ich nicht. Aber es ist auch egal. Jeder ist ein bisschen anders, da sie auch in unterschiedlichen Lackierereien hergestellt wurden. Das macht nichts. Die Unterschiede müssen natürlich innerhalb von Toleranzgrenzen liegen. Dies habe ich auch in den Vorgaben für Kopien detaillierter erklärt (Anm.: „Grundsätzliches zur Restaurierung und Erneuerung meiner Skulpturen und Plastiken“): sie dürfen nicht glänzen, aber auch nicht zu stumpf-matt sein. Sie müssen etwas Metallisches behalten, aber dürfen nicht spiegeln. Das ist natürlich eine Entscheidungssache, da muss ich darauf vertrauen, dass jemand versteht, was ich will. Das Spiegeln macht die Platte unruhig. Sie ganz matt zu lackieren wäre leichter, aber dann sieht sie nicht mehr nach Metall aus.

KB: Wissen Sie von Fällen, dass Plattenbögen ausgetauscht wurden und Kopien angefertigt wurden?

RR: Nein, es gibt nur wenige Plattenbögen. Viele sind als Konzept vorhanden und noch gar nicht hergestellt worden. Ob sie jemals hergestellt werden, ist eine andere Sache.

²³³ Ausstellung *Reiner Ruthenbeck. Drei Plattenbögen* vom 22.10. – 09.11.1991 in der Jablonka Galerie, damals Venloer Strasse 21, Köln, zur Zeit der Diplomarbeit in der Hahnenstrasse 37, 50667 Köln

III. Neuanfertigung des „Plattenbogens für eine Wandöffnung 100/3/SNA“

KB: Dann kämen wir zur Neuanfertigung des Plattenbogens der Hamburger Kunsthalle. Unsere Aufgabe ist es, herauszubekommen, welche Eigenschaften des Materials Ihr Konzept ausmachen und wo dabei die Toleranzgrenzen liegen.

RR: Sie brauchen ja gar keine Kopie machen, Sie müssen die Platte ja nur neu lackieren.

KB: In jedem Fall ist bei einer Lackierung aber der Glanzgrad von Bedeutung, damit genau Ihr Konzept ausgeführt wird.

RR: Da hätten Sie ja die Platte in Hamburg als Vorgabe für den Glanzgrad.

KB: Schon, aber es gibt aktuelle Forschungsergebnisse von der Tate, London, dass Acryllacke während der Alterung mattieren²³⁴. Eventuell ist der Plattenbogen in Hamburg matter als bei seiner Entstehung.

RR: Das geht so schnell?

KB: Anscheinend verläuft die Mattierung ziemlich schnell (Anm.: der Plattenbogen stammt aus dem Jahr 1991 und ist zum Zeitpunkt des Interviews 15 Jahre alt).

RR: Das wusste ich nicht.

BS: Mir ist auch nichts aufgefallen, da ich den Plattenbogen nicht von früher kenne. Ist Ihnen etwas aufgefallen?

RR: Nein, aber für mich ist die Aussage „seidenmatt“ auch eine klare Vorgabe. Ich musste mir auch jede Platte jedes Mal bei den Lackierern anschauen, ob ich sie akzeptiere. Die nächste Platte bei dem nächsten Lackierer sah dann auch wieder etwas anders aus.

BS: Es ist auch unser Ziel bei dem Interview, diesen Toleranzspielraum zu definieren, denn seidenmatt ist nicht gleich seidenmatt, da gibt es einige Variationen.

RR: Es gibt eine Marke, Relius-Farben²³⁵, ob es die noch gibt, weiß ich nicht. Die habe ich eine zeitlang benutzt. Dies könne man als Vorgabe nehmen.

KB: War dies ein Acryllack?

²³⁴ Mündliche Mitteilung von PROF. DR. CHRISTOPH KREKEL am 13.12.2006

²³⁵ Relius Coatings GmbH & Co.KG, Odenburg/Memmingen, Homepage: www.relius.de (Stand 02.01.2007), Eine klare Aussage zum Bindemittel ist nicht möglich, da Relius Coatings zum Zeitpunkt der Diplomarbeit sowohl Lacke auf Acryl- als auch auf Alkydharzbasis vertreiben, zudem gibt es in den technischen Datenblättern nicht definierte „spezielle Kunstharzkombinationen.“

RR: Das weiß ich nicht. Aber sind Acryllacke sowohl mit Wasser als auch mit Lösemitteln verdünnbar?

BS: Ja, sowohl als auch. Es gibt beide Sorten.

RR: Dann weiß ich nicht, welches Bindemittel Relius-Farben haben.

KB: Sie haben uns ja schon beschrieben, wie eine Kopie aussehen soll und auch in der Literatur haben wir Angaben gefunden: gleiches Maß, der Farbauftrag soll neutral sein, halb- bis seidenmatter Lack, niemals zu glänzend, keine starken Lichtreflexionen...

RR: Ja, auf gar keinen Fall zu glänzend. Das muss man sich anschauen: ist sie zu unruhig, ist sie unruhiger als die Platte vorher? Dies muss man dann entscheiden. Es soll ein ruhiges Schwarz sein. Kein spiegelndes Schwarz. Man könnte es auch so glänzend wie ein Auto lackieren, aber das trifft es überhaupt nicht und dann würde es auch zu schick werden. Es würde einen ganz anderen Charakter bekommen.

KB: Es sollte aber auf jeden Fall makellos und präzise sein?

RR: Ja, das ist klar.

KB: Wie hoch muss die Exaktsein, die Perfektion sein?

RR: Ein paar Staubpartikel wird man meist haben. Auf Autos wird dies aber nie akzeptiert. Aber Farbpartikel, Flusen oder ungleichmäßigen Glanz, das ist dann zuviel. Nasen oder Tropfen können auf keinen Fall akzeptiert werden. Es ist ein Standard für die Lackiererei, so etwas anzufertigen.

BS: Ich frage mich, wie die Platten beim Lackieren gestellt werden...

RR: Sie haben ja die Aufhängerlöcher, daran hängen sie es auf. In diesem Bereich, wo der Draht oder Haken auflag, da müssen sie es nachbessern.

KB: Bei dem Hamburger Plattenbogen ist an der unteren Kante ein 3cm langer, 1mm schmaler Bereich, wo die helle Grundierung durchscheint. Dies würden Sie auf gar keinen Fall akzeptieren?

RR: Nein, das ist ja keine wilde Malerei, die ich mache.

KB: Die Materialeigenschaften und Bezeichnungen verändern sich im Laufe der Zeit. Deshalb haben wir vier Probetafeln lackiert, um Ihnen verschiedene Oberflächen zu zeigen.

Dies sind handelsübliche, kratzfeste Lacke, die als Bezeichnung „seidenmatt“ haben. Da sie insgesamt sehr glänzend waren, haben wir noch einen matten Lack noch dazu genommen.

RR: Manchmal müssen die Lackierer noch Mattpaste hinzufügen, habe ich gehört. Dann wird es schwieriger, da glänzende Flächen einfacher zu spritzen sind als seidenmatte.

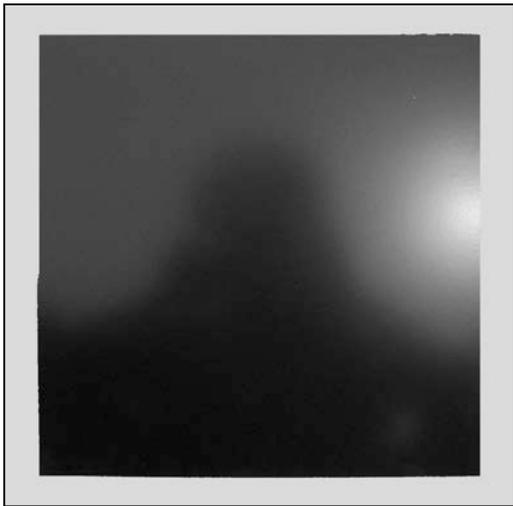


Abb. 12
Probeplatte mit einer 2-Komponenten-PU-
Lackierung
Foto: Budde, Stuttgart

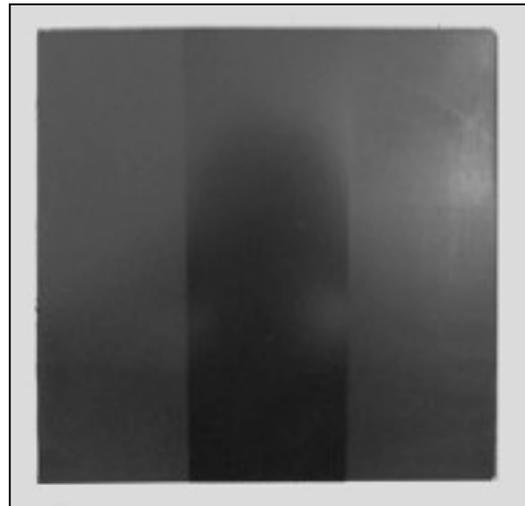


Abb. 13
wie Abb. 12, jedoch mattiert: linke Seite
sandgestrahlt, rechte Seite mit Stahlwolle
(Feinheit 000) behandelt
Foto: Budde, Stuttgart

KB: Dies (Abb. 12)²³⁶ ist nun ein handelsüblicher, 2-Komponenten-PU-Lack²³⁷, der sehr gute Eigenschaften haben soll und als „seidenmatt“ bezeichnet wird.

RR: Dies ist ein bisschen zu glänzend nach meinen Vorstellungen. Aber ich könnte es auch akzeptieren, wenn es nicht anders geht. Hier haben Sie auch zwei Stippchen, dies würde man aber auf einer großen Platte in der Höhe gar nicht sehen. Es kommt darauf an, ob man es sieht, sonst ist es egal.

KB: Aber dass man sich selbst in der Platte spiegelt, das ist zu stark?

RR: Ja, wenn dann noch die Wölbung hinzukommt, dann gibt es noch einen besonderen Effekt, besser wäre eine mattere Oberfläche.

²³⁶ Alle Fotografien der Probeplatten sind von oben bei gleicher Beleuchtung aufgenommen worden, so dass sich der Fotograf je nach Glanzgrad der Platte spiegelt. Dies soll eine bessere Vergleichbarkeit ermöglichen.

²³⁷ Fa. Alfred Clouth Lackfabrik GmbH & Co, Lack: Cloucryl, RAL 9005 + seidenmatter Klarlack

KB: Bei dem Versuch, die Platte zu sandstrahlen oder mit feiner Stahlwolle zu behandeln, hat sich eine Struktur gebildet (Abb. 13).

RR: Ja, zudem wird die Platte zu grau. Das geht nur mit Mattpaste...

KB: Dies (Abb. 14) ist ein Kunstschmiedelack²³⁸, der unter der Bezeichnung „matt“ verkauft wird.

RR: Ja, der ist zu matt.

BS: Er reagiert auch äußerst empfindlich auf Fingerabdrücke. Die Oberfläche darf gar nicht berührt werden.

RR: Ja, die glänzenden Platten sind unempfindlicher.



Abb. 14
Lack auf Nitroalkydhartzbasis
Firma EinzA
Foto: Budde, Stuttgart

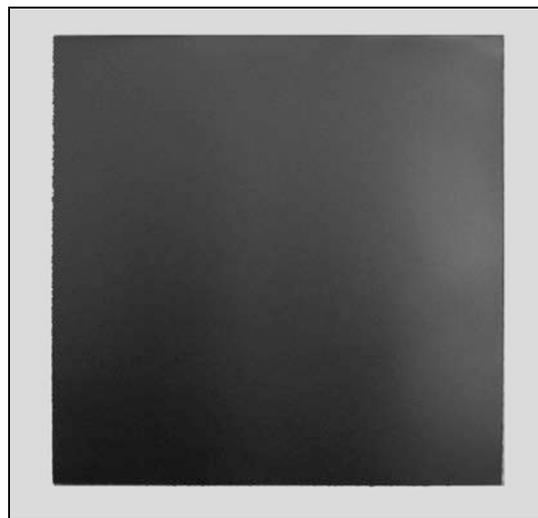


Abb. 15
Nitroalkydhartz,
Firma: Obi Classic
Foto: Budde, Stuttgart

KB: Die letzte Platte (Abb. 15) wurde mit einem seidenmatten Alkydhartzlack²³⁹ lackiert, der im Glanzgrad zwischen den anderen liegt.

RR: Ja, dieser wäre schön, wenn man es so hinbekommt. Die Frage ist nur, wie hart er ist?

KB: Er soll nur mit Lösemitteln verdünnt sein, so dass er sehr hart trocknet.

²³⁸ Fa. einzA Lackfabrik GmbH, Kunstschmiedelack, tiefschwarz, matt

²³⁹ Fa. Obi Classic, Buntlack seidenmatt, tiefschwarz, Lief.-Art.-Nr.: 340 670, RAL 9005

RR: Es gibt ja jetzt sehr harte Lacke, beispielsweise für Restaurantbetriebe.

BS: Entspricht dieses letzte Beispiel im Glanzgrad Ihren Vorstellungen?

RR: Ja, der ist gut. Er hat ziemlich genau die Mattigkeit des Plattenbogens, wie er sein sollte.

KB: In einem Artikel schreibt Amine Haase²⁴⁰, dass Sie Materialien durch die dunkle Lackierung schwerer machen wollen. Stimmen Sie dieser Aussage zu?

RR: Das muss von einer Formulierung von mir kommen, aber was habe ich da gemeint? Wenn man eine Platte schwarz lackiert, bekommt sie eine größere Tiefe, genauer genommen eine Abstraktheit. Es geht mehr um das Abstrakte, dass es kein Material ist. Mich interessiert nicht das Metall. Die dunkle Farbe macht es neutral. Es ist eigentlich Nichts, es ist keine Farbfläche. Es interessiert mich nicht als Farbe, sondern als Zustand.

KB: Es interessiert Sie auch gar nicht, dass diese sehr leichte Aluminiumplatte durch die Bemalung schwerer wirkt?

RR: Nein, man könnte auch eine Eisenplatte nehmen. Die wäre dann schwerer, aber das interessiert mich nicht. Es ist Metall, schwarz, seidenmatt, mehr bringe ich da gar nicht rein.

BS: Ist es dann eher eine praktische Überlegung, dass Sie Aluminium nehmen, um es gut hängen zu können?

RR: Ja, aber man sollte auch kein zu leichtes Aluminium nehmen. Es gibt ja sehr unterschiedliche Aluminiumsorten.

KB: Sie haben uns in einer Email mitgeteilt, dass es immer nur ein Exemplar von den Plattenbögen gibt, dass es keine zweite Ausführung gibt.

RR: Ja, das ist klar, sonst würde ich sie als Edition bezeichnen und die Anzahl angeben. Von einer runden Platte hat es damals 70 gegeben, es war eine Jahresgabe für einen Kunstverein (Anm.: eine seidenmatt schwarz lackierte, runde Metallscheibe mit einem Durchmesser von ca. 50 – 60 cm).

KB: Bei dem Plattenbogen in Hamburg würde es sich anbieten, dass die Erstaussführung archiviert wird und als Materialvorlage erhalten bleibt. Sonst würde im Falle einer

²⁴⁰ AMINE HAASE *Im Zentrum des Sturms* in: Katalog Reiner Ruthenbeck, Kunstverein Braunschweig (1983)

wiederholten Neuanfertigung eine „Kopie“ von einer „Kopie“ angefertigt werden. Dabei könnten sich auch leichter Fehler einschleichen. Die Bezeichnung „seidenmatt“ zeigt ja auch eine ziemliche Spannbreite, wie man an den Probetafeln sieht. Darum ist es wichtig, eine von Ihnen autorisierte Platte als Vorgabe zu behalten.

RR: Würde dann nicht auch eine Probetafel und Maßangaben zum Durchmesser der Rundung reichen?

BS: Ja, aber da wir schon die Platte haben, ist sie noch besser als Vorgabe geeignet als eine Probetafel, die wiederum leicht von der anderen Platte abweicht.

RR: Das ist nicht meine Sache, darum müssen Sie sich kümmern.

IV. Begriffsdefinition der Neuanfertigung

KB: Nun kämen wir zur Begriffsdefinition: Wie würden Sie die Neuanfertigung nennen, wäre es eine Kopie oder eine Variante?

RR: Nein, das ist die Arbeit. Es gibt ja nur eine. Es gibt nur ein Exemplar. Es ist keine Kopie, ich bin kein Bronzegießer.

KB: Sie würden auch nicht sagen, dass es die Erstanfertigung aus dem Jahr 1991, die Zweitanfertigung aus dem Jahr 2006?

RR: Nein, das sind altmodische Gedanken. Dies ist Konzeptarbeit. Das Konzept ist die Hauptarbeit. Die Platte ist die Ausführung des Konzeptes. Es ist festgelegt, wie oft es sie geben darf und diese hier gibt es nur einmal. Und auch wenn man sie 50 mal herstellt, damit man immer Reserven hat, es ist nur ein Exemplar autorisiert, nicht mehr. Theoretisch könnte auch gar keine Platte da sein, dann würde sie nur als Konzept existieren und irgendwann in einem anderen Jahr ausgeführt werden.

KB: Sie möchten auch auf gar keinen Fall, dass die Arbeit unter Ruthenbeck, Plattenbogen für eine Raumöffnung 100/3/SNA aus dem Jahr 2006 ausgestellt wird? Die Datumsangabe bezieht sich nur auf das Konzept?

RR: Ja, ansonsten wäre es irreführend. Wenn man die Mona Lisa neu malen müsste, weil die alte kaputt ist, dann würde man ja auch nicht schreiben: Mona Lisa von 2006.

BS: Bei Fotografien gibt es Abzüge aus den verschiedenen Zeiten. Weil man aus Erfahrung weiß, dass in den verschiedenen Jahrzehnten unterschiedliche Drucktechniken verwendet werden, schreibt man bei den Abzügen das entsprechende Jahr dazu.

RR: Das sind aber Grafikerüberlegungen, die nichts mit mir zu tun haben. Bestimmte Werke sind in bestimmten Lebensabschnitten entstanden und typisch dafür. Wenn dann an einer Arbeit steht, dass sie 2006 entstanden ist, dann denken die Besucher, dass ich mich in der Zeit damit beschäftigt habe. Das stimmt dann ja gar nicht. Das ist dann eine technische Kopie oder Wiederherstellung.

BS: Und wenn man es so bezeichnet, dass der Betrachter weiß, dass es nicht von Ihnen gemacht wurde?

RR: Es ist ja nie von mir gemacht worden. Alles andere wird zu kompliziert. Es ist wichtig, wann die Idee aufkam. Normalerweise macht man es so, dass das Ausführungsjahr bezeichnet wird, obwohl es besser wäre, wenn das Jahr, in dem das Konzept aufkam, benannt würde.

V. Herstellung von Neuanfertigungen

KB: Wir hatten ein Gespräch mit einem Galeristen, bei dem die Aussage gemacht wurde, dass, auch wenn die Kopie mit gleich aussehenden Materialien und vom Künstler autorisiert würde, sie auf dem freien Kunstmarkt einen sehr viel geringeren Wert haben würde, da es eine Neuanfertigung ist.

RR: Das ist für mich nicht akzeptabel. Das ist ein Versuch, den Preis zu drücken. Das Objekt wurde nie von mir selbst hergestellt, das hat immer ein Handwerker gemacht. Dies ist eine sehr altmodische Überlegung. Ich kann mir nur vorstellen, dass jemand daran herummäkeln will, dass es nicht das Original ist, um den Preis zu drücken. Das höre ich zum ersten Mal.

KB: Und das akzeptieren Sie gar nicht.

RR: Für manche Arbeiten schon. Zum Beispiel bei der Gummiseilzeichnung (Abb. 16). Dies ist wie – es ist ja eigentlich eine Zeichnung. Wenn diese Arbeit jetzt runterfallen und zusammenfallen würde, dann ist es nicht akzeptabel, dass jemand sagt, es ist ein Konzeptstück und legt es wieder hin. Ich glaube nicht, dass er die spontane Zufälligkeit hinkriegt, dann ist plötzlich ein Kreis oder eine Figur zu sehen. Das wäre nicht mehr identisch.

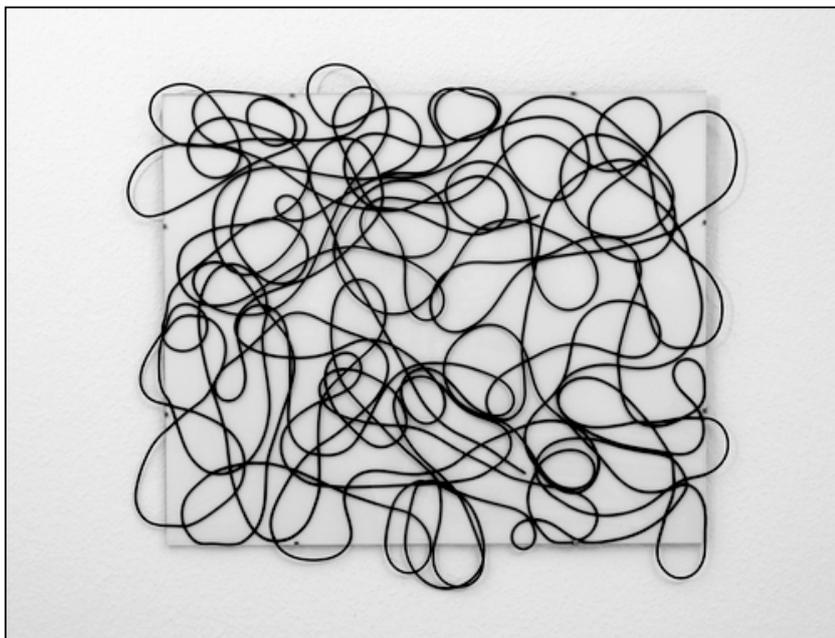


Abb. 16
Reiner Ruthenbeck,
Gummiseilzeichnung, 1985
50 x 60 cm,
Slg. Ruthenbeck

BS: Dann bekäme es eine persönliche Note.

RR: Es gibt Arbeiten von mir, wo eine Neuanfertigung nicht möglich ist. Es heißt ja auch „Zeichnung“ und bei normalen Zeichnungen wäre es ja auch nicht möglich, sie nachzumachen. Es gibt Arbeiten, bei denen diese alten Prinzipien herrschen, bei den meisten aber nicht.

KB: Der Galerist meinte auch, dass es ihm für den Verkauf sehr wichtig wäre, dass es sich exakt um die gleichen Materialien handelt.

RR: Das ist Fetischismus. Reiner Fetischismus. Die Leute haben gar nicht kapiert, was moderne Kunst, was Concept-Art ist.

KB: Dann gibt es das Problem, dass sich viele Techniken und Materialien sehr schnell verändern, dass man nicht mehr das gleiche Aussehen erhalten kann, beispielsweise bei modernen Drucktechniken. Da könnte man schon nach wenigen Jahren keine annähernd ähnlich aussehende Kopie anfertigen. Da würde ein Restaurator sagen, dass man keine Kopie anfertigen darf, weil wesentliche Eigenschaften des Werkes verloren gehen würden. Würden Sie zustimmen?

RR: Da kenne ich mich nicht gut genug aus. Ich gehe da eher von Fall zu Fall. Ein Künstlerkollege hat ein Werk von mir, einen Vollgummiring an einen Nagel hängend (Abb. 17), da hat sich das Gummi fast vollständig aufgelöst, es besteht fast nur noch aus Russpartikeln, die aneinander hängen. Da muss man dann in die Gummihandlung gehen, sich genau die Länge zuschneiden lassen, es aneinander befestigen und das ist es. Ich würde es nicht laut herumposaunen. Er hat ja das Zertifikat und das ist ganz in meinem Sinne, er muss es nur genauso machen.

BS: Das Problem ist dann nur, das gleiche Material zu bekommen. Wenn es das dann nicht mehr gibt oder so nicht mehr hergestellt wird.

RR: Ja, das Problem ist da, das stimmt.

KB: Bei jeder Neuanfertigung werden sich auch kleinste Details durch den Zeitgeschmack verändern. Wenn ein Plattenbogen neu angefertigt wird, wird er immer anders aussehen. Vielleicht versteht man unter „seidenmatt“ in 20 Jahren etwas ganz anderes als heutzutage. Es gibt ja jetzt schon eine große Spannbreite.

RR: Dann haben Sie ja die Vorlage in Ihrem Archiv.

KB: Also haben Sie keine Angst, dass es sich im Laufe der Jahre von Ihrer Intention wegbewegt?

RR: Doch, ich habe Alpträume! Ich weiß, dass es kolossal schwierig ist, ein Werk über lange Zeit authentisch zu erhalten. Eva Beuys kämpft ja auch sehr darum. Und bei Beuys ist das viel schwieriger, fast unmöglich! Aber dafür sind ja dann die Nachwuchskünstler da, so dass neue Kunstwerke hinzukommen.

KB: Bei anderen Künstlern wie zum Beispiel Anna Oppermann, deren kleinteilige Installationen (Abb. 18) aus vielen Zetteln zusammengestellt werden, wird überlegt, ob das Objekt entweder ins Depot kommt oder jemand das Werk interpretierend wieder aufbaut. Ein Team, bestehend aus ihrem Mann und zwei Kunsthistorikern, versucht nun, die Installationen in ihrem Sinne wieder aufzubauen. Dies ist natürlich eine Interpretation wie in der Musik, bei der die Noten vorgegeben sind.



Abb. 17
Reiner Ruthenbeck,
Hängender Kreis, 1969
2 x 70 cm,
Edition von 70 Ausführungen



Abb. 18
Die Künstlerin Anna Oppermann vor einer Installation, 1984

RR: Neulich im Fernsehen hat jemand gesagt, dass es für ihn ein Kriterium ist, dass der Komponist das Stück, das man von ihm spielen, wieder erkennt. Das fand ich sehr pfiffig. Das ist es halt. Mehr kann ich nicht erwarten.

BS: Das kann ich aber auch bei einer Pop-Version wieder erkennen!

RR: So ein Mann wie Bach, der würde teufeln, wenn es sehr viel schlechter wäre. Aber der war ja auch ein freier Geist, er hat auch improvisiert, wenn es so aus der Fülle kommt. Es ist ja auch irgendwie öde, wenn man alles in Harz gießen will, damit es auch ja bleibt. Es erstickt die Sache.

BS: Dann liegt es auch an der Toleranzfähigkeit der jeweiligen Autoren.

RR: Wenn zuviel über so was nachgedacht wird, dann zeigt das, dass in dieser Zeit zu wenig lebendige Kunst gemacht wird. Sonst hätte man gar keine Zeit dafür.

KB: Aber Sie könnten es sich bei einer Künstlerin wie Anna Oppermann schon gut vorstellen, dass jemand ihr Werk interpretierend aufbaut?

RR: Wenn man sich vorstellen kann, dass sie das wieder erkennen würde. Es kommt natürlich etwas von ihrer Arbeit rüber, wahrscheinlich nicht 100%, aber vielleicht 70% oder so. Bei Beuys ist das ähnlich, wenn Sie diese Sturheit sehen, mit der seine Installationen wieder aufgebaut werden. Er hat da selber sehr freche Variationen gemacht.

BS: Man kann natürlich auch den Standpunkt vertreten, dass es vorbei ist mit den frechen Variationen, dass der Künstler an dem Werk weiterarbeitet, sobald der Künstler nicht mehr lebt.

RR: Aber es wird ja gar nicht mehr richtig aufgebaut, im ganz anderen Zusammenhang: steif und wirklich gruselig.

BS: Den Eindruck hatte ich zumindest, als bei einem Vortrag über Anna Oppermann selbst die Kunsthistorikerin, die die Installationen zusammen mit einem Kunsthistoriker und Herrn Oppermann wieder aufbaut, gesagt hat, dass es jetzt ordentlicher aussieht. Und genau das ist der Fehler, den man schnell macht, dass es dann ordentlicher wird. Genau hier setzt die Aufgabe der Restauratoren an, diese Note der Ordentlichkeit zu verhindern. Wir würden uns bemühen, so viele authentische Spuren wie möglich zu erkennen, um es dann intentionsgerecht auszuführen. Es gibt ja Dokumentationsmaterial von einer Aufstellung und wir würden versuchen, es so wieder aufzustellen. Es ist für manche unvorstellbar, dass das möglich ist, aber mittlerweile ist vieles möglich geworden. Es ist für viele auch unvorstellbar, dass man sich so viel Zeit nimmt. Mit einfachen Mitteln kann man eine Installation gut beschriften, dokumentieren und dann entsprechend wieder aufbauen. In der zeitgenössischen Kunst ist die Dokumentation deshalb ein sehr großes Thema, weil man vieles festhalten kann. Was aber nicht heißt, dass alles genau so wieder aufgebaut werden muss, sondern, dass man eine Referenz hat, an die man sich dann halten kann, bei der man sagen kann, hier habe ich es anders gemacht, aber ich weiß ganz genau, warum.

KB: Dies ist eine Raum-Installation von Joseph Beuys in der Staatsgalerie Stuttgart (Abb. 19), die u. a. aus Sand, Gips und Wachs besteht, das direkt auf dem Parkettboden liegt. Da das Museum umstrukturiert werden sollte, wurde ein Plan für den Abbau erstellt. Diese Installation sollte in einen anderen Raum transportiert werden. Hier gab es die Überlegung, ob man diese auf den Parkettboden geschüttete Sand-Gips-Masse in ein flüchtiges Bindemittel eingießt, es vom Boden trennt und es 1:1 in einen anderen Raum transportiert.

RR: Da würde der Beuys wahrscheinlich lachen. Er würde vielleicht sagen, kehr es zusammen und kipp es wieder aus.

BS: Aber wenn es 1:1 in dem anderen Raum stehen würde, dann würde er sich auch nicht daran stören, oder?

RR: Das glaube ich nicht, wenn es nur geringfügig verändert ist. Es muss das Prinzip zu erkennen sein, das dahinter ist. Man bekommt es sowieso nicht wieder so hin, wie es war.



Abb. 19
Detailaufnahme der Installation „Dernier espace avec introspecteur“, 1984 von Joseph Beuys,
Slg. Staatsgalerie Stuttgart;
Die Arbeit besteht aus Wachsstücken, Gipsbrocken und –staub, die ohne Unterlage direkt auf den
Parkettboden gestreut sind und so einen Abbau sehr problematisch machen
Foto: Budde, Stuttgart

BS: Ich finde es bei solchen Diskussionen immer schwierig, dass, wenn man anderen Leuten restauratorische Arbeitsprozesse beschreibt, sie es gar nicht nachvollziehen können, so etwas selber zu tun, so dass sie es deshalb eher ablehnen. Sie finden es aber okay, wenn es nur darum geht, wie es hinterher aussieht. Dabei ist nur wichtig, ob es in Ordnung ist, wie es hinterher aussieht. Ich kann mir z.B. nicht vorstellen einen Menschen zu operieren. Aber ich muss ja nicht aus meiner Sichtweise beurteilen, ob ich das auch tun würde, sondern nur ob das Ergebnis in Ordnung ist. Ich höre sehr häufig, dass Leute denken, dass der

Arbeitsaufwand der Restauratoren den Rahmen sprengt, jedoch eher aus dem Blickwinkel heraus, ob sie dies selber so tun würden.

KB: Wenn man also die Möglichkeit hätte, die Installation ohne Veränderungen in einen anderen Raum zu transportieren oder irgendjemand würde es zusammenkehren und ausschütten. Was würde Ihrer Meinung eher Beuys Arbeit entsprechen?

RR: Das kann man erst sagen, wenn es da liegt. Selbst dann kann man es nicht sagen. Es ist für mich auch sehr schwierig zu verstehen. Ich habe zwar bei ihm studiert, aber ich habe ihn nicht wirklich verstanden, weil es mich auch zu wenig interessiert hat. Ich arbeite ja selbst ganz anders. Ich habe dort studiert und meine Arbeiten gemacht. Er ist ein genialer Künstler...

BS: Ging das denn gut mit der Zusammenarbeit oder Betreuung?

RR: Zusammenarbeit kann man da nicht sagen. Und eine Betreuung habe ich auch nicht gewollt. Er hat mal eine technische Bemerkung über das Material gemacht, die hat dann auch sehr geholfen. Das meiste kam von den Mitstudenten, die haben ganz andere Bemerkungen gemacht. Er hat dann geholfen, wenn jemand nicht weiterkam. Dann hat er da zwischen rein gehauen, da wurde er auch sehr rabiat.

VI. Originalität

KB: Nun würden wir Ihnen gerne ein paar Fragen zur Originalität stellen. Sie haben in dem Brief über "Grundsätzliches zur Restaurierung oder Erneuerung meiner Plastiken und Skulpturen" geschrieben, dass die Idee, das Konzept die Hauptsache ist. Dort haben sie auch von den Ausnahmen geschrieben. Sie hatten uns die Gummiseilzeichnung genannt.

RR: Ja, Ausnahmen entstehen, sobald es in den Bereich von Handschrift geht. Da ist zum Beispiel dieser verbogene Metallkreis. Wenn jetzt jemand versucht, so einen verbogenen Kreis (Abb. 20) herzustellen, kriegt er das hin oder nicht. Und wenn er es nicht hinkriegt, dann wäre es schlecht. Deswegen wäre das ein Punkt an dem man sagt, lieber nicht, dass muss dann der originale Kreis sein. Dann müsste man den Kreis erhalten. Bei allem, wo bewegliche Elemente drin sind, die wie eine Zeichnung sind, ist es so. Bei den ganz frühen Arbeiten, wo ich Eisen getrieben habe - das wird ganz anders, wenn das eine andere Person macht. Fast alle frühen Arbeiten gehören dazu, die kann man nicht kopieren, wie z. B. die Löffel (Abb. 21).

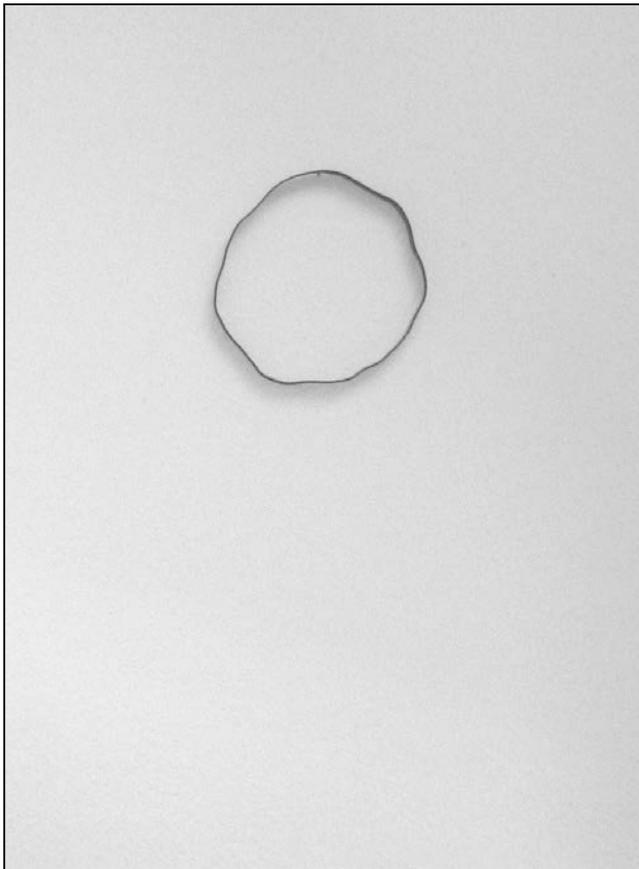


Abb. 20
Reiner Ruthenbeck
Kreis, 1989
d = ~ 32 cm, Tiefe: ~ 3 cm,
Slg. Ruthenbeck,
Foto: Tenwiggenhorn, Düsseldorf

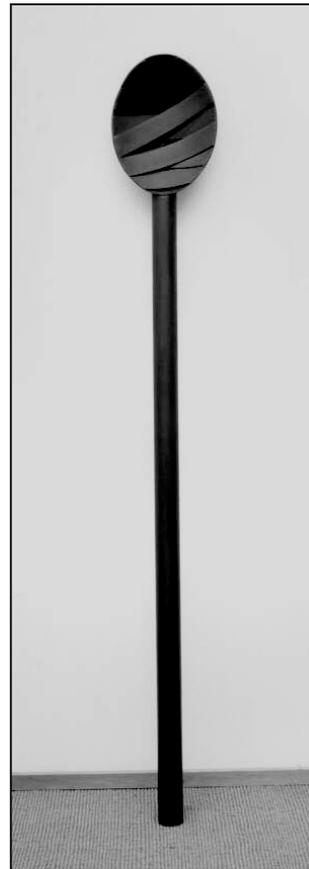


Abb. 21
Reiner Ruthenbeck,
Löffel 1, 1966/67
Höhe: 234 cm,
Privatsammlung

KB: Da gäbe es auch keine Toleranz, dass man einen ähnlichen Löffel, aber mit der gleichen Größe und den gleichen Maßen nimmt?

RR: Vielleicht, wenn der andere ganz verschwunden ist. Da wird es natürlich schwierig...

BS: Haben diese Arbeiten eher einen Unikatcharakter oder auch den Charakter eines Originals? Liegt bei ihnen kein Konzept dafür vor, dass etwas auf eine bestimmte Weise ausgeführt werden kann?

RR: Ja, dies trifft auf fast alle frühen Arbeiten zu. Dann kommen die Aschehaufen. Das sind eigentlich schon Konzeptarbeiten, wenn man die richtigen Materialien hat. Wobei es auch reine Zufallssache ist, was man für Asche gefunden hat. Ich wollte eigentlich schwarze Schlacke, wie sie im Straßenbau benutzt wird. Ich habe die Asche von Müllverbrennungsfirmen oder von Hochöfen bekommen. Sie war immer sehr grob, mit richtigen Stücken drin und in Berlin haben sie schwarz lackierten Steinsplitt benutzt. Der sieht natürlich sehr schön schwarz und glänzend aus. Aber da ist die Frage, ob das Bild zu säuberlich ist, ob da nicht etwas verloren geht. Das könnte durchaus sein.

BS: Das hat nicht so das Erdige...

RR: Das will ich ja gar nicht. Ich nehme Asche, weil ich keine Erde nehmen will.

BS: Erdig meine ich in dem Sinne, dass es nicht so real aussieht.

RR: Ja, es sieht ärmer aus. Ich habe die Schlacke in Berlin benutzt und würde sie auch jetzt benutzen, weil es einfach eine saubere Lösung ist. Weil ich ja weiß, was der Ausgangspunkt war, dass ich eine bestimmte Schlacke am Straßenrand gesehen habe und genau die wollte ich, aber das kann ja nur ich wissen. Dann ist es halt nicht mehr das Objekt von früher. Das ist schon so ein Fall. Manchmal sehe ich das auch ein, dass man das etwas Unbeholfene so haben will. Dann kommt mehr von der damaligen Zeit rüber. Es ist schon so.

BS: Wenn die Asche eigentlich schwärzer sein soll und die Asche bei jeder Ausstellung staubiger und dadurch grauer erscheint, ist es dann vorstellbar, dass man sie wässert und so reinigt?

RR: Nein, das Material wird bei jeder Ausstellung neu besorgt. Das haben wir immer so gemacht, danach wird sie dann weggeschüttet.

BS: In der Hamburger Kunsthalle haben wir noch die gleiche Asche bewahrt.

RR: Ja, wenn man sie dann hat, dann ist das ja kein Problem. Aber diese Art von Asche ist auch heller, als ich mir vorgestellt habe. Aber das ist auch der Punkt, es hat sich so ergeben.

In Japan kriegt man überhaupt keine Asche, da mussten wir feinteilige Kohle nehmen. Die ist natürlich schön schwarz, aber nicht in meinem Sinne. Ich wollte ja kein Material haben, das man verbrennen kann. Dann gibt es wieder andere Vorstellungen, wie Kohlepott. Abgesehen davon war sie so teuer, dass es mein ganzes Taschengeld aufbrauchte, 700 Mark. Aber es blieb nichts anders übrig und die Leute sahen, was ich wollte. Das sind dann Grenzbereiche. In Duisburg und Düsseldorf habe ich 2008 eine Doppelausstellung und in Duisburg möchte ich auch einen Aschehaufen ausstellen. Da überlege ich, ob ich von den Leuten die alte Asche hole. Es gibt ein Privathaus, da liegt so ein Aschehaufen in der Wohnung. Aber die Ausleihe ist schon eine ziemliche Zumutung, deshalb versuche ich eher eine Asche zu bekommen, die so in etwa den Anforderungen entspricht. Nur die Metallteile nimmt man, aber selbst die: In Frankfurt habe ich ein Drahtknäuel für das Ausstellungsduplikat eines Aschehaufen neu besorgt.

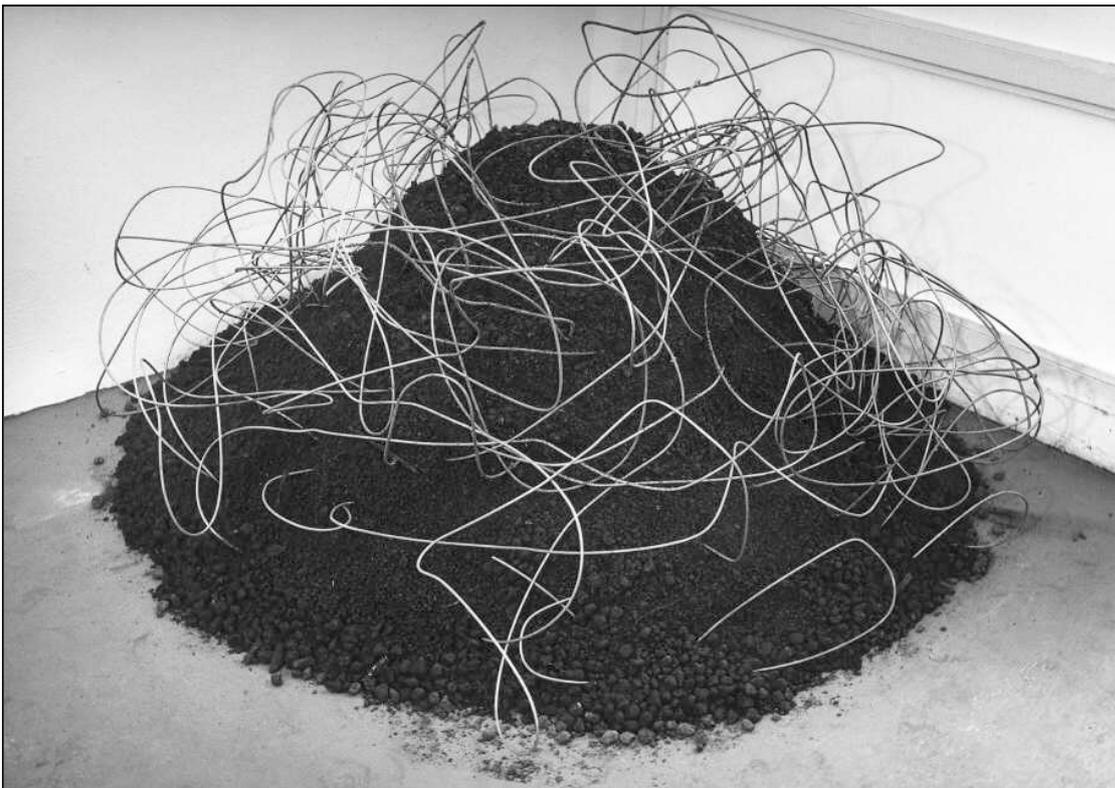


Abb. 22
Reiner Ruthenbeck,
Aschehaufen IV, 1968
d = ~ 2 m
Privatsammlung Familie Baum, Wuppertal

Aber da muss man aufpassen, dass man nichts verfälscht: das ist dann so silbrig, so blank und sieht dann doch anders aus. Das sieht auf dem Foto schwärzer aus als es in Wirklichkeit ist. Zuerst wird das Drahtknäuel hingelegt und dann die Asche drübergekippt (Abb. 22, jedoch korrekt aufgebaut). Ich habe nun gehört, dass das Drahtknäuel einfach oben auf die Asche gelegt wurde. Das geht natürlich gar nicht.

BS: Dies ist der Aschehaufen VI (Abb. 23), der nun der Hamburger Kunsthalle gehört. Der Aschehaufen wurde bei der letzten Ausstellung in Hamburg aber etwas spitzer aufgeschüttet.

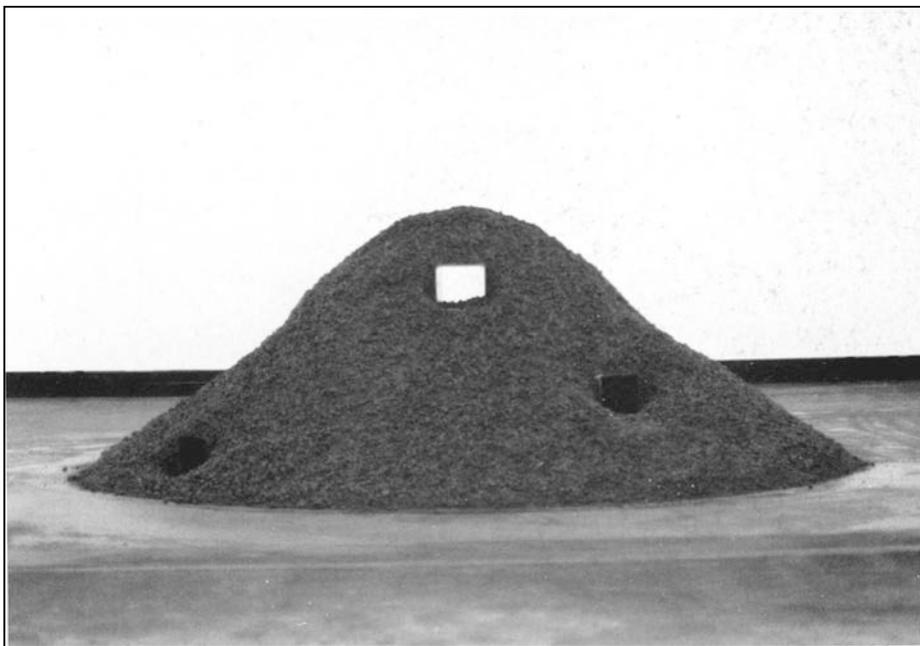


Abb. 23
Reiner Ruthenbeck
Aschehaufen VI, 1968/ 71
Die Kuppe des Aschehaufens wurde bei einer früheren Ausstellung zu stumpf aufgeschüttet
Slg. Hamburger Kunsthalle

RR: Ja, dieser Aschehaufen ist mir auch ein bisschen zu stumpf. Ich weiß nicht, ob damals keine Asche mehr da war...kann schon sein.

BS: In den Randbereichen liegen dann im Laufe der Zeit immer mehr Staub und feinere Partikel. Aber sie legen mehr Wert auf die gröbere Körnung?

RR: Es soll kein Staub vorhanden sein. Meine Grundvorstellung ist die Größe des Splits, das ist das Ausgangsmaterial. Das sollen kleine Körner sein, etwa von einem Zentimeter Länge. Alles andere ist mir eigentlich zu groß, aber es funktioniert trotzdem.

BS: Die groben Körner rollen mit der Zeit gerne herunter.

RR: Aber so ist es halt. Da will ich auch nicht zu viel verändert haben, sonst verliert es den Charme, wenn es zu sauber ist. Das ist ein Problem, das ich noch bewältigen muss, bevor ich in Duisburg ausstelle.

BS: Der Aschehaufen VI wird auch 2007 in Hamburg ausgestellt.

RR: Da muss natürlich einiges beachtet werden, das habe ich während des letzten Aufbaus gemerkt. Da war das untere Rohr zu hoch geraten, weil es nicht auf den Boden gelegt worden war, sondern in Asche gebettet. Man legt alle Rohre hin, dann schüttet man die Asche drüber.



Abb. 24
Reiner Ruthenbeck,
Koffer mit Löchern

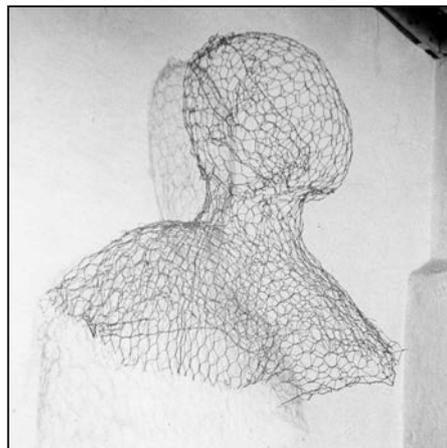


Abb. 25
Reiner Ruthenbeck,
Maschendrahtkopf

Dies ist die Arbeit „Koffer mit Löchern“ (Abb. 24). Sie wurde einmal versteigert. Und wie hieß er in der Versteigerung? Vietnamkoffer! Das hat der Sammler selbst so genannt. Das war albern. Aber so ist er verkauft worden.

Die Arbeit „Maschendrahtkopf“ (Abb. 25) habe ich auf dem Kunstmarkt gesehen. Er war vollkommen verdurstet, ganz verbeult, aber wurde unentwegt so weiterverkauft. Keiner hat sich das Foto angeschaut und gesagt, der sieht ja gar nicht mehr so aus. Dann bin ich hingegangen und habe ihn ausgebeult, vor lauter Verzweiflung. Das ist auch so ein Punkt: den könnte kaum ein zweiter so wieder herstellen. Ich habe ihn über einen Gipskopf, der damals noch existierte, geformt. Den noch einmal so zu formen, das wäre nicht möglich. Da muss man das Original haben. Das sind die Anfangsarbeiten, bei denen die Handschrift wichtig ist. Das ist noch das alte Prinzip der Bildhauerei.

KB: Wenn nun jemand anderes diesen Drahtkopf ausbeult, dann ist das wieder eine sehr individuelle Interpretation. Sie würden es wahrscheinlich ganz anders ausbeulen.

RR: Es handelt sich eher um eine „Erinnerung“ an den Maschendrahtkopf.

KB: Also sollte der Maschendrahtkopf bei einem stark beschädigten Zustand als zerstört angesehen werden und in diesem Zustand nur noch als Annäherung an das frühere Werk ausgestellt werden? Es sollte nicht versucht werden, ihn irgendwie wieder in den Zustand auf dem Foto zurück zu biegen?

RR: Das kann man ja gar nicht. Selbst wenn ich das mache, ich weiß ja auch nicht mehr, wie er genau war. Ich habe versucht, in etwa wieder einen Kopf daraus zu machen.

KB: Ist Ihnen bei manchen Werken auch das Alter wichtig?

RR: Das interessiert mich nicht so sehr, aber ich sehe ein, dass man bei manchen Arbeiten dieses Flair von damals gern hat.

BS: Ich vergleiche das immer gern mit Alexander Calder und seinen Mobilés, deren monochrome Farbfassung oft übermalt wird, wenn sie beschädigt ist. In der Sammlung der Hamburger Kunsthalle befindet sich ein Mobilé in der ursprünglichen Farbigkeit, bei dem Fehlstellen nur mit Retuschen geschlossen wurden. Und an der originalen Farbfassung kann man erkennen, dass sie aus den 60er Jahren stammt, weil kommerzielle Farben von damals eben eine ganz bestimmte Farbigkeit besaßen. Das finde ich sehr spannend, dass es Farbnuancen gibt, bei denen man ein Gefühl dafür bekommt, aus welcher Zeit sie stammen, ohne dass man dies benennen kann. Sie hatten es ja auch angesprochen, dass Sie diesen Aspekt an manchen Ihrer Werke auch sehr schätzen.

RR: Oder auch akzeptieren. Oder dass ich das einsehe, dass es wichtig ist für die Leute.

BS: Würden Sie sagen, dass es sich auf manche Werke bezieht und auf andere gar nicht?

RR: Ja. Der Plattenbogen zum Beispiel ist ein abstraktes, ein Konzeptstück. Da darf es keine Patina geben. Die Plattenbögen sind so abstrakt, so straight gedacht.

BS: Und bei dem Aschehaufen? Gibt es da etwas, was sich auf die Entstehungszeit bezieht?

RR: Ja, bei den Aschehaufen sehe ich das ein, dass die Leute gerade dieses Aussehen nicht missen wollen. Es ist nicht so sehr eine Konzeptarbeit, sondern eine Skulptur. Da kommt natürlich dieses konzeptuelle stark herein, es ist ein Übergangswerk.

KB: In einem Artikel schreibt Bernhard Holeczek²⁴¹, dass Handschrift in Ihren Objekten weitgehend getilgt ist. Ebenso sehen Sie nichts Ehrenrühiges daran, wenn ein zerstörtes oder beschädigtes Stück im gleichen Material erneuert oder ergänzt wird. Überaus wichtig ist Ihnen jedoch Gediegenheit und Authentizität der Ausführung. Die Konzeption des eigentlichen Werkes steht über deren Materialisierung.

RR: Ja, dies gilt alles für die späteren Arbeiten mit den Ausnahmen, die ich Ihnen genannt habe.

KB: Was bedeuten für Sie die Begriffe Gediegenheit und Authentizität?

RR: Er meint wohl, dass es präzise wieder angefertigt wird - ohne Stippchen im Lack, also nicht geschlampt.

KB: Dann stellt sich natürlich die Frage, wer darüber urteilen soll, ob es gediegen und präzise genug angefertigt wird?

RR: Solange ich da bin, kann ich das machen. Aber sonst... da kann ich nur hoffen, dass sich einer so tief hineindenken kann, dass er versteht, dass es für die Arbeit wichtig ist, dass sie zum Beispiel keine Kratzer hat. Eine schwarz lackierte Platte, die keine Malerei sein soll, darf keine Kratzer haben. Sie darf auch nicht verstauben, sondern muss gepflegt werden.

KB: Restauratoren müssen mit Kunsthistorikern und Naturwissenschaftlern ihre Aufgaben definieren. Wir arbeiten oft an Objekten, die mehrere Jahre oder Jahrzehnte alt sind, da hat sich die Einstellung des Künstlers im Laufe der Zeit oft geändert. Teilweise so drastisch, dass die frühen Arbeiten gar nicht mehr akzeptiert werden oder ganz anders ausgeführt werden würden. Restauratoren vertreten in der Regel die Meinung, dass man das Objekt so erhalten muss, wie es der Intention des Künstlers in der Entstehungszeit entspricht. Würden Sie da zustimmen?

RR: Das ist natürlich eine schwierige Frage, was jetzt wichtiger ist. Ich kann natürlich als Künstler durchaus etwas verfälschen. Ich denke jetzt anders, ich mache das so. Wie bei den Aschehaufen zum Beispiel, die plötzlich so säuberlich werden. Das sehe ich dann auch selbst. Das kann man nicht eindeutig beantworten. Es ist sicher ein Konflikt, dass der Künstler nicht mehr sein eigenes Werk verändern darf. Aber ich verstehe die Leute, der Künstler hat das Werk an einem Zeitpunkt gemacht und damals wollte er das so und wenn er jetzt dazwischen fummelt, dann macht er etwas kaputt, dann stört er.

BS: Oder macht ein anderes Werk.

²⁴¹ BERNHARD HOLECZEK *Präzises über einen Präzisen. Zehn Stichworte zu Ruthenbeck*, Ausstellungskatalog galerie d+c mueller-roth, Stuttgart 1986, S. 15

RR: Ja. Dann soll der Künstler vielleicht ein anderes machen, eine andere Interpretation. Das sehe ich alles schon ein. Das kann man nur von Fall zu Fall entscheiden. Aber der Künstler muss eingreifen dürfen, wenn etwas anderes aus dem Kunstwerk entsteht, als er wollte. Wenn jemand sagt, die Farbe ist so geworden, sie ist hellrosa, dann ist das nicht in Ordnung (Anm.: bezogen auf den dunkelroten Stoff, den Reiner Ruthenbeck für viele seiner Arbeiten verwendet). Ich will ihn nämlich dunkelrot und er sollte auch nie hellrosa werden. Es ist einfach ausgebleicht. Bitte erneuern Sie den Stoff! ...mit dem Stoff ist das auch so ein Problem...

BS: Ja, wie beispielsweise bei der Arbeit „Hängematte“, die auch aus rotem Stoff besteht (Abb. 26).



Abb. 26
Reiner Ruthenbeck,
Hängematte, 1969
150 x 350 cm,
Slg. Hamburger Kunsthalle

RR: Gemeint ist dunkelrot und so soll es auch sein. Das darf kein komisches Rosa sein. Dann muss man den Stoff erneuern.

BS: Sie vertreten bei diesem Fall ja auch den Standpunkt, den Sie damals bei dem Werk gehabt haben. Diesbezüglich gibt es gar keinen Konflikt. Es ist schwieriger bei Künstlern, die dann später sagen, das kann ruhig glänzender sein...

RR: ...das kann auch Blau sein und nicht mehr Rot...

BS: Genau...mittlerweile befasse ich mich mehr mit Blau als mit Rot.

RR: Genau, das würde ich nicht akzeptieren. Ich meine, jeder Künstler hat die Freiheit, das zu vertreten. Aber vom Standpunkt des Kunsthistorikers aus, der ich ja auch gewissermaßen bin, geht so etwas nicht.

Ich finde es sehr wichtig bei meinen Arbeiten, dass der Stoff dieses Dunkelrot, diese Wärme, dieses warme Rot hat. Einmal habe ich eine Arbeit gesehen, da war sie wirklich hellrosa. Das ist nicht mehr meine Arbeit.

Ich möchte, dass bei der Hängematte sowohl der Stoff als auch die Bänder die gleiche Farbe haben oder sich wenigstens sehr ähnlich sind. Ich möchte eher ein bläuliches Rot. Helles Rot wirkt als dünnes Band vor einer weißen Wand dunkler. Dann muss man ein helleres Rot nehmen. Bei großen Flächen soll es auf keinen Fall ein gelbliches Rot sein, eher bläulich, aber nicht zu Blau. Die Stimmung muss stimmen. Die älteren Objekte haben eher ein bläuliches Rot. Den Stoff, den ich jetzt habe, wurde als Meterware gekauft und der ist ein bisschen zu hell.

KB: Ist es in diesem Zusammenhang auch wichtig, dass die verschiedenen Serien untereinander ähnlich sind? Falls alle Objekte gemeinsam ausgestellt werden, dass sie aus dem gleichen Stoff sind? Oder dass die Plattenbögen ein ähnliches Schwarz haben, so dass man ihre Zusammengehörigkeit erkennt?

RR: Es wäre sinnvoll. Es gibt Objekte, die hatten ein richtiges bräunliches Rot. Da wussten die Leute nicht, wie sie es nennen sollen: braun-rot-violett. Ich wollte ein dunkles Rot, wenn ein dunkles Rot da ist, dann kann man das nehmen. Ich hatte mal einen Stoff von einem Textilfabrikanten bekommen, der zu violett war. Den hatte ich teilweise doch genommen, sehe das aber nun als Fehler an. Deshalb gibt es nun einige Objekte, die zu violett sind. Ich möchte lieber ein dunkles Rot - nicht zu blau und vor allem nicht zu gelb!

BS: Gelb ist noch störender?

RR: Ja, es ist nicht ruhig genug. Ich arbeite mit dem Blau und Rot, damit das eine von dem anderen was hat.

KB: Ist Ihnen die Farbigkeit der Stoffe so wichtig, dass Sie Objekte deswegen für eine gemeinsame Ausstellung aus dem gleichen Stoff einheitlich erneuern würden?

RR: Nein, das ginge dann zu weit. Dann hätte man den Fall wie mit den Aschehaufen, wenn man diesen Splitt für alle verwenden würde, würden sie alle ganz gleichmäßig aussehen und bestimmt nicht gut sein. Dann wäre die Ausstellung ein bisschen zu stereotyp. Dieser geschichtliche Aspekt kommt da auch mit rein, das ist klar. Die sind ja nicht von heute. Und mit dem Stoff ist das ähnlich. Meistens bleichen die Stoffe mit der Zeit aus, so dass man sie ersetzen muss. Es ist einfach nicht mehr, was es vorher war. Auch nicht in dem Sinne, wie früher gedacht.

Die Objekte hängen dann ja auch mit anderen Elementen zusammen, so dass es eher kein Problem wird. Außerdem werden die Ausstellungsobjekte meist so zusammengestellt, dass es optisch passt.

KB: Wir wären dann soweit durch mit unseren Fragen. Haben Sie noch etwas, was Sie sagen oder fragen möchten?

RR: Ich habe noch eine Geschichte zur Arbeit „Tisch mit gelber Kugel“ von 1985 (Abb. 27): Eine Gipskugel, die knallig gelb mit einer matten Abtönfarbe gestrichen ist. Als ich die Arbeit irgendwann sah, war die Farbe verschmutzt, hatte glänzende Stellen. Da habe ich ganz naiv gesagt, dass sie es neu anstreichen sollen. Das hat der Restaurator fast als Beleidigung angesehen. Das wurde zunächst nicht angestrichen, sondern es wurde versucht, mit einem Wattebäuschchen diese Verschmutzungen abzunehmen. Das war für mich auch so ein absurder Vorgang. Da kommt man nicht zum richtigen Ergebnis, das bleibt immer fleckig. Man möchte als Restaurator ja kein Anstreicher sein, aber die richtige Art, es zu restaurieren wäre das Anstreichen. Da ist ein Loch in der Kugel, darauf kann man sie drehen und hält den Pinsel dran, so dass es ganz gleichmäßig wird. Das wäre es wieder. Das war auch so eine Sache, die ich erlebt habe und die zeigt, dass es ein schwieriges Thema ist mit der Restaurierung – genau wie bei der Glasscheibe im Tuch.



Abb. 27
Reiner Ruthenbeck,
Tisch mit gelber Kugel, 1985,
Tisch: 82 x 151 x 99,5 cm,
Slg. Kunstmuseum Düsseldorf

KB: Verstehe ich Sie da richtig, dass Sie nur das Ergebnis nicht befriedigend finden? Wenn eine Restaurierung so gut ausgeführt würde, dass kein Fleckchen, kein Schmutzpunkt mehr zu sehen ist und man weiterhin das von Ihnen zuerst ausgewählte Gelb hätte, dass wäre dann der Idealfall?

RR. Ja, gut, aber kriegen Sie das erstmal hin. Und außerdem geht mir das so gegen den Strich, das Ding kommt nie mehr in eine Ausstellung, weil es Jahre in der Restaurierungswerkstatt verschwunden ist, weil es nie ganz fertig wird. In anderen Museen hatte ich das auch erlebt, da war ein Metallrahmen, an dem ein bisschen Schaumstoff kleben geblieben ist. Das Ding war dann für Ewigkeiten verschwunden, weil der Fleck dann Millimeter für Millimeter mit verschiedenen Lösungen behandelt wurde. Ich hatte auch gesagt, dass er neu lackiert werden muss, aber das wurde nicht gemacht. Dass das Original erhalten bleiben muss, ist in diesem Fall völlig stumpfsinnig und absurd. Und ich glaube auch nicht, dass das so ganz in Ordnung ist. Da habe ich gemerkt, dass es darum geht, die Macht

des Restaurators aufrechtzuerhalten. Wenn man es einfach lackieren lässt, wird einem das sozusagen aus der Hand genommen. Und man hat nichts mehr vorzuweisen, wozu man auf der Welt ist. Das war deutlich zu merken. Und was leidet dann darunter? Der Künstler oder das Werk, das dann nicht mehr ausgestellt wird, weil es in den Werkstätten verschwindet. Da habe ich nicht so gute Erfahrungen gemacht.

BS: Wäre es dann insgesamt besser, Ihnen von dem Arbeitsprozess gar nichts zu sagen, um Sie nicht aufzuregen? Weil ich den Eindruck habe, dass Ihnen unsere Arbeitsweise mit einem Wattestäbchen nicht zusagt...

RR: Ja, die passt auf Gemälde. Aber Sie kriegen die gelbe Kugel mit der Methode nicht perfekt hin.

BS: Sie glauben nicht, was Restauratoren dann doch alles hinkriegen...

RR: Aber Sie haben ja gar keine Grundlage. Die ganze Kugel war so verschmutzt, dass Sie die Farbe unterschiedlich retuschieren. Soviel verstehe ich auch von Farbe. Das geht gar nicht. Außerdem ist die Gefahr, dass es ungleichmäßig wird, viel größer, als wenn man es neu streicht.

BS: Für mich wäre der erste Schritt, die Retusche zu versuchen und wenn ich daran scheitere, dann könnte man es neu streichen. Weil ich eine sehr große Schwierigkeit dabei sehe, wie auch mit der Lackierung einer „seidenmatten“ Fläche. Erst recht, wenn man das Original überstreicht: das ist ein Schritt, den man nicht mehr rückgängig machen kann. Aber man kann dabei sehr viele Fehler machen. Das ist eine große Verantwortung. Und man muss sich vorher sehr gut mit dem Werk auseinandergesetzt haben. Mit den Eigenschaften und Anforderungen und Ansprüchen, die das Werk stellt. Man muss alle wesentlichen Kriterien richtig treffen.

RR: Aber, wenn man den Künstler zur Verfügung hat, dann verstehe ich das nicht. Wenn er sagt, das ist angestrichen mit Abtönfarbe in diesem bestimmten Gelb. Und es war mir als Künstler von Anfang an klar, dass dies neu gestrichen werden muss. Dann ist das andere aberwitzig. Da geht Arbeitszeit verloren und es führt zu einem schlechteren Ergebnis, da bin ich überzeugt. Sie haben dann immer dieses malerische Gewische, das sehen Sie immer. Klar, es gibt viele Künstler, die wollen gerade das, aber ich will das ja gar nicht. Für mich ist das viel zu gefährlich, wenn da einer so wischt. Außerdem weiß er dann gar nicht, wie die richtige Farbe mal war. Ich weiß das, ich habe die Nummer der Tube.

BS: Aber wenn es die Marke dann nicht mehr gibt?

RR: Aber so ein strahlendes Gelb...

BS: Das meinte ich eben auch mit den Calder-Farben.

RR: Ja, wenn es das nicht gibt, dann ist es schlecht, dann versuchen wir es erstmal anders.

KB: Das ist auch die Richtung, in die die Diplomarbeit gehen soll: Den Zwischenweg zu finden, dass weder bei einer Verschmutzung sofort mit einem eventuell falschen Farbton das Werk überstreichen wird, noch, dass die Behandlung der Intention des Künstlers widerspricht. Wenn der Künstler nicht zur Verfügung steht, ist ein restauratorisches Herantasten notwendig, bei dem man die Intention des Künstlers erarbeitet und herausfindet, was das Wesentliche an dem Werk ist. Auf diese Weise muss der richtige Farbton oder die passende Mattigkeit für das folgende, handwerkliche Lackieren gefunden werden. Wir benötigen einen Zwischenweg zwischen intentionswidriger restauratorischer Reinigung und Retusche und einer zu schnellen Lackierung, bei der eventuell Wesentliches, hier der Farbton, verändert wird.

BS: Für den Fall, dass es die Farbe nun nicht mehr gibt, wird man eher den Weg mit Retuschen versuchen. Und wenn das dann auch nicht geht, kann man sich intensiver mit einer anderen Variante beschäftigen.

RR: Wenn es ein strahlendes Gelb ist, dann ist die Intention des Künstlers ein strahlendes Gelb zu dem grauen Tisch zu setzen. Wenn er in einen anderen Laden geht, dann kriegt er sowieso nicht die gleiche Farbe, also würde er auch ein anderes strahlendes Gelb nehmen. Hauptsache strahlendes Gelb. Aber ich sehe schon ein...

BS: ...strahlendes Gelb ist natürlich auch nicht gleich strahlendes Gelb.

RR: Ich sehe das ja ein.

BS: Ich glaube, die Schwierigkeit liegt auch darin, dass der Restaurator immer für das Ergebnis verantwortlich gemacht wird, wenn er sich für eine Farbe entscheidet. Das ist auch eine Verantwortung, die man nicht so gerne trägt.

RR: Ich habe da aber etwas anderes gerochen, dass es nicht darum geht, Verantwortung zu übernehmen. Das habe ich aber deutlich gemerkt.

KB: Oft sind die Toleranzgrenzen relativ eng wie bei dem Rot Ihrer Stoffe, sobald er zu gelbstichig wird, bekommt das Werk einen ganz anderen Ausdruck. Wenn man einfach nur sagt: rot oder seidenmatt...

RR: Ja, dieses Gelb bei dem Ball ist nämlich zum Beispiel ein kühles Gelb. Wenn man dann ein etwas rötlicheres Gelb nimmt, bekommt es einen ganz anderen Charakter. Das ist richtig.

Dann stand dieser Tisch im Museum in der Ausstellung und da waren lauter schwarze Partikel auf dem Tisch. Kein Mensch hat sich darum gekümmert. Was war? Da drüber war eine Lüftung und der Wind drückte diesen Dreck darauf und alle gingen dran vorbei. Ich meine, da ist der Restaurator gerade gefragt! Das ist dann nicht kosher. So etwas habe ich dauernd erlebt.

BS: Ich muss auch ein bisschen den Restaurator verteidigen: die Schwierigkeit besteht auch darin, dass die Werke so unterschiedlich sind und dass der Ausstellungsbetrieb in den Museen auch sehr schnelllebig geworden ist. Ich habe zum Beispiel häufig gar nicht die Chance, die Werke vorzubereiten, bevor sie aus dem Depot kommen, weil vieles sehr kurzfristig entschieden wird. Und wenn man z.B. erst seit kurzer Zeit in einer Sammlung arbeitet und den früheren Zustand der Werke nicht kennt und dieser auch nicht detailliert dokumentiert ist...?! Und es sind häufig nicht alle Werke gut dokumentiert, weil dafür einfach nicht die Zeit und das Personal zur Verfügung stehen.

RR: In dem Fall der Glasplatte in der Tasche war es natürlich abgebildet.

BS: Ja, da würde man schon meinen, das es ein einfaches Foto als Vorlage gibt. Aber die Schwierigkeit liegt auch darin, dass man ein besonders großes Einfühlungsvermögen und ein Erforschen der jeweiligen Ansprüche benötigt, die einfach bei jedem Werk verschieden sind. Und das unterscheidet sich ja schon bei Ihrem Werk von Anfang bis Ende. Dabei für jedes Werk in der Sammlung das richtige Maß zu kennen, weil ja auch jeder Künstler anders damit umgeht und andere Anforderungen an solch eine Lösung stellt, ist das manchmal etwas schwierig.

RR: Das sehe ich schon ein.

KB: Schwierig ist auch, dass man sehr viel Zeit braucht, um sich ausreichend in das Werk des Künstlers einzuarbeiten. Was gemeint ist, was das Wesentliche am Werk ist. Es ist nicht mit einer schnellen Behandlung getan, dass ein paar Flecken weg sind. Ohne das Verständnis des Werkes könnte etwas äußerst Wichtiges zerstört werden.

RR: Ja, okay. Wenn es dem Werk hilfreich ist, dann ist ja alles erlaubt.

Impressum

Aufzeichnungsmethode: analoge Videokamera für Ton und Bild

Material: Fotos des Plattenbogens, ausgedruckten Skizzen zur Präsentation des Plattenbogens in der Galerie der Gegenwart, Ausdruck der Analyseergebnisse, Probeplatten

Aufnahmen: digitalisierte Aufnahmen sind in der Hamburger Kunsthalle archiviert

Transkription: Kerstin Budde

Die vorliegende Version ist von Reiner Ruthenbeck sowie den Interviewteilnehmern korrigiert und genehmigt.

2.3. Gespräch mit Christine und Dieter Müller-Roth, Galerie mueller-roth, Stuttgart

Teilnehmer: Christine Müller-Roth (CMR), Dieter Müller-Roth (DMR),
Kerstin Budde (KB)
Ort: Galerie mueller-roth, Stuttgart
Datum: 23.01.2007

KB: Der „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ von Reiner Ruthenbeck gehört zur Sammlung der Hamburger Kunsthalle. Bei einem Ausstellungsabbau ist ein Kratzer durch ein Gipsobjekt entstanden, der weder entfernbar noch retuschierbar ist. Dies ist der Ausgangspunkt meiner Diplomarbeit, wobei sich zwei Fragen stellen: mit welchen Techniken und Materialien ist der Plattenbogen wieder herstellbar und zweitens, ob diese Maßnahme restaurierungsethisch zulässig ist. Zudem sollte noch ein passender Begriff gefunden werden, da es bisher keine Bezeichnung für eine solche Maßnahme gibt: es ist keine Kopie, da die Neuanfertigung an die Stelle des Originals tritt, es ist auch keine Rekonstruktion, da eine Neuanfertigung nur zulässig ist, wenn sie nicht auf Hypothesen beruht, sondern alle wesentlichen Informationen vorhanden sind, was bei einer Rekonstruktion nicht zwangsläufig der Fall sein muss. Es gibt nämlich auch Rekonstruktionen, die auf Vergleiche mit anderen Bauwerken oder Kunstwerken gestützt sind und hypothetische Anteile enthalten.

Deshalb verwende ich momentan den Begriff „Wiederholung“, da es sich um die Wiederholung des ursprünglichen künstlerischen Konzeptes handelt und es an die Stelle des Originals tritt. Was sagen Sie zu dieser Bezeichnung?

CMR: Ich finde dieses Wort ein bisschen wachsw weich.

DMR: Vielleicht eignet sich Neuanfertigung nach dem ursprünglichen Konzept besser? Die Haltung von Ruthenbeck deckt sich mit der Konzept-Kunst. Er sagt, dass das Konzept das Entscheidende ist und nicht die materielle Realisierung. Ich denke, hier sollte man sich auch an die Vorgaben Ruthenbecks halten.

KB: Da Ruthenbeck die perfekte Oberfläche sehr wichtig ist, möchte er das Werk in diesem Zustand auch nicht ausstellen.

CMR: Es ist jedoch fraglich, ob man jemals wieder diese gleiche matte Oberfläche herstellen kann und ob es die Farbe überhaupt noch gibt.

KB: Die gleichen Materialien oder Hersteller werden wir nicht verwenden oder beauftragen können, da Herr Ruthenbeck die Namen der damaligen Firmen nicht mehr weiß. Jedoch legt er keinen Wert darauf, ob die gleichen Firmen erneut die Platten anfertigen oder aber eine

andere. In Absprache mit Herrn Ruthenbeck verwenden wir nun ein anderes Material, als Metall eine Standard-Aluminiumlegierung und bei der Farbe eine widerstandsfähigere Pulverbeschichtung. Also fertigen wir insgesamt eine „Verbesserung“ seiner früheren Materialauswahl an.

CMR: Aber mit den gleichen Maßen und mit der gleichen Wölbung. Das lässt sich ja mühelos herstellen. Aber die Oberfläche wird auf jeden Fall anders aussehen.

KB: Darüber haben wir auch mit Herrn Ruthenbeck gesprochen und er hat uns die Rahmenbedingungen genannt, den Spielraum in dem sich der Glanzgrad bewegen darf. Seine erste Vorgabe war seidenmatt und schwarz. Nachdem wir Probeplatten angefertigt hatten, zeigte sich, dass das Spektrum des Glanzgrades von heutigen seidenmatten Lacken von glänzend bis äußerst matt reicht. An den Probeplatten hat er uns den gewünschten Glanzgrad bestimmt. Zudem werden noch Werte auf dem beschädigten Original und auf der Neuanfertigung mit einem Glanzgradmesser und einem Farbtonmesser dokumentiert. Somit hat man auch einen dokumentierten, vom Künstler autorisierten Zustand, wenn das Objekt in zehn Jahren weiter gealtert und verändert ist.

CMR: Und der Eigentümer ist einverstanden, dass die Arbeit wieder neu angefertigt wird?

KB: Ja, das Museum möchte die Arbeit so nicht ausstellen.

CMR: Das kann es ja auch nicht.

DMR: Mit dieser klaren Aussage von Ruthenbeck ist der Versicherungsfall eigentlich klar, es betrifft nur die Kosten der Wiederherstellungsmaßnahme. Ich glaube nicht, dass man mit dieser Meinung von Reiner Ruthenbeck eine Wertminderung des Kunstwerkes konstruieren könnte. Wenn er sagt, das Konzept ist das Wichtigste, die Neuanfertigung wird nach seinen Maßnahmen hergestellt, dann ist dies das authentische Stück. Dann kann keine Wertminderung zur Diskussion stehen.

CMR: Dann müsste logischerweise das beschädigte Stück zerstört werden.

KB: Es dürfte jedenfalls nicht mehr als Kunstwerk angesehen oder ausgestellt werden, wir würden es jedoch als Materialvorgabe archivieren, so dass keine Neuanfertigung von einer Neuanfertigung hergestellt wird, sondern sich immer auf diese autorisierte Erstanfertigung bezieht. Aber sie müsste als solche gekennzeichnet werden.

DMR: Es muss verhindert werden, dass dieses beschädigte Teil noch marktfähig bleibt und dann nachher als Schnäppchen wieder auf dem Markt erscheint. Wir lassen uns in den paar Fällen, in denen wir Schäden an Arbeiten hatten, nie von der Versicherung vollständig abfinden, sondern haben immer einen Selbstbehalt vereinbart, um zu verhindern, dass sich dieses beschädigte Teil irgendwann verselbständigt und wieder auf dem Kunstmarkt erscheint.

CMR: Es ist auch durchaus schon passiert, dass eine von einer Versicherung vom Markt genommene Arbeit plötzlich wieder auf dem Kunstmarkt aufgetaucht ist.

DMR: Wenn eine Versicherung ein Werk zu 100% abdeckt, dann wird sie zum Eigentümer des beschädigten Stückes. Deshalb muss bei solchen Fällen das Kunstwerk immer als Totalschaden kenntlich gemacht werden.

KB: Wie würden Sie bei einem Schaden an einem konzeptuellen Stück vorgehen?

DMR: Ich möchte Ihnen eine Vorgehensweise am Beispiel der Neon-Arbeiten von François Morellet vorstellen, von dem wir gerade eine Ausstellung zeigen. Wenn da eine Neonröhre kaputt geht, wird sie ausgetauscht und wieder nach den vorhandenen Daten hergestellt, im besten Fall von dem gleichen Hersteller, der auch die anderen Röhren angefertigt hat. In diesem Fall gäbe es keine Wertminderung. Sobald eine Arbeit aus industriell angefertigten Teilen besteht, kann keine Wertminderung geltend gemacht werden. Ich melde der Versicherung auch nur den Materialwert, wenn wir solche Arbeiten auf den Weg bringen und den Transport versichern. Ansonsten wären die Versicherungsprämien unermesslich hoch. Wenn Sie das Kunstwerk nach dem Handelswert versichern würden, könnten Sie sich das gar nicht leisten.



Abb. 28
François Morellet „p rococo N° 9“, 1998

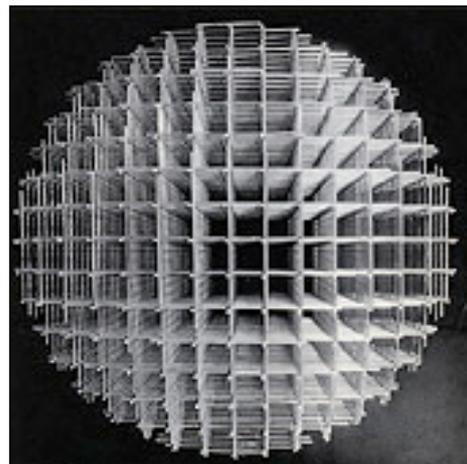


Abb. 29
François Morellet „spères trames“, 1962
Auflage 30

KB: Bei dem Plattenbogen stellte sich die Frage nach einer vorhandenen Aura: der Plattenbogen ist heute 15 Jahre alt, er wurde von Ruthenbeck autorisiert und bei der Eröffnungsausstellung der Galerie der Gegenwart in Hamburg gezeigt. Dadurch hat er so etwas wie einen Geschichtswert bekommen, man könnte auch Aura sagen.

DMR: Nein, dort gilt nur das Konzept.

CMR: Das mit der Aura ist schwierig, es ist ja konzeptuelle Kunst.

DMR: Bei einer Installation von Bruce Nauman verhält sich das natürlich anders, wenn auch individuell angefertigte Teile zur Arbeit gehören.

KB: Bei solch einem Werk, das individuelle Handschrift trägt, wäre eine Neuanfertigung gar nicht möglich.

DMR: Normalerweise nicht, da wäre nur eine Rekonstruktion möglich.

KB: Werden Rekonstruktionen auf dem Kunstmarkt angeboten und verkauft?

DMR: Eigentlich nicht. Wenn, dann gibt es Neuanfertigungen oder Nachbauten.

CMR: Nachbauten sind aber meist Rekonstruktionen, beispielsweise bei Schwitters' Merzbau. Sie sind dann auch als historische Rekonstruktion ausgewiesen.

DMR: Auch die Reliefs von Tatlin werden nur als Rekonstruktionen angefertigt. Tatlin hat sie selbst gar nicht als Relief ausgeführt, es gibt nur Konstruktionsskizzen und Entwürfe. Die Reliefs werden dann als Rekonstruktionen ausgewiesen, sind aber trotzdem museumsfähig.

KB: Also verlieren Werke, die wiederholt werden, nicht an Marktwert?

DMR: Dies gilt nur bei konzeptueller Kunst. Während dieses Bild (Herr Müller-Roth zeigt auf eine geometrisch aufgebaute Konstruktion von sich schneidenden schwarzen Linien auf weißer Leinwand von François Morellet), das theoretisch sehr einfach herzustellen ist, aber bei einer Beschädigung sofort ein Totalschaden wäre. Diese Arbeit kann nicht neu angefertigt werden. Nach einem Totalschaden ist es nur noch ein Archiv- oder Erinnerungsstück, kein authentisches Original mehr.

KB: Und bei der Entscheidung beziehen Sie sich auf die Intention des Künstlers und auf das Material?

DMR: Mein Entscheidungskriterium ist das industrielle Fertigprodukt.

KB: Ich möchte Ihnen ein Beispiel über Industrieprodukte mit Aura erzählen, das mir ein Jurist genannt hat: ein Künstler hat ein Werk geschaffen, das aus fünf großen Metallzylindern besteht, die er bei einer Firma herstellen ließ. Aufgrund eines Schadens musste ein Zylinder neu angefertigt werden, da sich aber die Farbe des nicht gealterten Metalls der Neuanfertigung von den anderen unterschied, musste das ganze Werk neu hergestellt werden. Der Besitzer wollte den Verlust der Aura ersetzt bekommen, das Werk war nämlich schon von berühmten Persönlichkeiten berührt worden, deshalb einigten sich die beteiligten Parteien auf einen Schadensersatz von 1/3 des Preises des Kunstwerkes. Das Werk hatte durch die Ausstellungen und Berührungen eine Aura, eine Werkhistorie erhalten, deren Verlust mit Geld ersetzt wurde.

DMR: Das kenne ich gar nicht. Dabei stellt sich auch immer die Frage, wie weit man Kapital aus so etwas schlagen will.

CMR: Das reine Industrieprodukt, das jeder herstellen kann, dessen Authentizität lebt natürlich vom Zertifikat des Künstlers. Dies gibt es sicherlich bei Ruthenbeck in der Hamburger Kunsthalle auch, da er oft Zertifikate ausgestellt hat. Die Materie ist natürlich auch immer wichtig, aber das Zertifikat weist die Zugehörigkeit zum Künstler aus.

DMR: ...und definiert oft die Spielregeln. Wir haben vor fünf oder sechs Jahren eine Arbeit von Hermann de Vries verkauft, er arbeitet sehr viel mit Pflanzen. Bei der Arbeit handelte es sich um ein Feld aus Lavendelblüten. Im Zertifikat stand die Menge der Lavendelblüten als Gewicht und die variable Größe des Feldes, die aber schon aufgrund der Blütenmenge nicht endlos groß sein kann. Diese Arbeit haben wir in Form eines Zertifikates an ein Museum verkauft und dabei vereinbart, dass die Lavendelblüten erst beschafft werden, wenn die Arbeit in einer Ausstellung gezeigt wird.

CMR: Also als frische Ernte. Die Lavendelblüten müssen noch duften und die Arbeit braucht die frische Lavendelfarbe. Wenn die Arbeit am Ende der Ausstellung zusammengekehrt wird, werden die Lavendelblüten entsorgt. Bei einer erneuten Präsentation kann die Arbeit genauso rekonstruiert werden. Dieses Konzept geht sogar noch einen Schritt weiter.

KB: Meinen Sie, weil die Arbeit jedes Mal sogar neu angefertigt werden muss, um den Duft und die Farbe zu erhalten?

DMR: Das hängt natürlich auch vom Erhaltungszustand der Blüten ab, eventuell kann man sie nach fünf Jahren noch mal verwenden, aber wohl nicht mehr nach zehn Jahren.

CMR: Und es ist auch im Konzept vorgesehen, dass bei jeder neuen Präsentation duftende, farbfrische Blüten verwendet werden.

KB: Hier würde dann eine längere Aufbewahrung der Blüten sogar gegen das Konzept des Künstlers verstoßen?

CMR: Ja, diese konzeptuelle Arbeit geht einen Schritt weiter.

KB: Könnten Sie mir noch von der Ausstellung mit Herrn Ruthenbeck erzählen, z. B. wie sie auf die Idee dazu gekommen sind?

DMR: Ruthenbeck ist einer der wichtigen deutschen Konzeptkünstler. Wir haben uns schon lange für seine Arbeiten interessiert, weil wir programmatisch ausschließlich in diesem Bereich arbeiten. Deshalb waren wir natürlich sehr an einer Ruthenbeck-Ausstellung interessiert. Es war aber die einzige Ausstellung mit ihm, da er mittlerweile nicht mehr in Galerien ausstellt.

KB: Wurden auch Arbeiten auf Metall gezeigt?

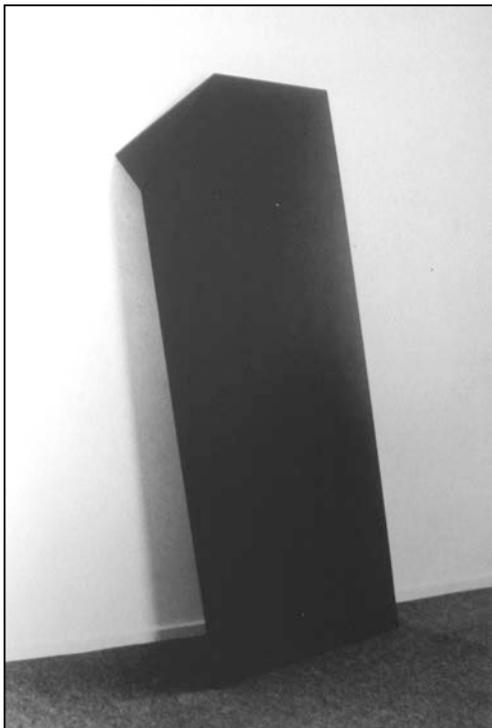


Abb. 30
Reiner Ruthenbeck „Gelehnte Platte mit
abgewinkelter Ecke“, 1984

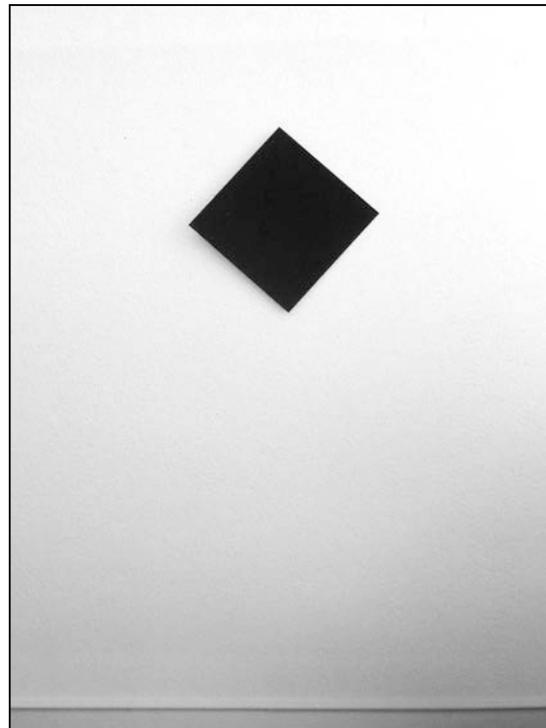


Abb. 31
Reiner Ruthenbeck „Quadratplatte mit leicht
abgewinkelter Ecke“, 1984

CMR: Ja, es gab eine vergleichbare Metallarbeit in der Form einer Tür mit einer abgeklappten Ecke (Abb. 30) und eine gewölbte Metallplatte, die um 45° gedreht befestigt wurde (Abb. 31). In der Ausstellung wurde zudem ein weißer Papierhaufen gezeigt (Abb.32).



Abb. 32
Reiner Ruthenbeck „Weißer Papierhaufen“, 1979
4 Exemplare

KB: Haben Sie den Papierhaufen in der Galerie angefertigt?

CMR: Den haben wir zu mehreren Personen zusammen mit Herrn Ruthenbeck angefertigt. Wir hatten Vorgaben zum Papier, denn es wurde eine bestimmte Größe und Dicke benötigt. Dann haben wir die Papiere stundenlang zerknüllt und auf einen Haufen geworfen. Er war ca. 1,50 m hoch.

Zudem gab es noch ein Bodenstück aus Stoff, in dem typischen Ruthenbeck-Rot, zwischen Rot und Violett. Auf dem Tuch lagen Winkel, wenn man die Winkel exakt zu einem Quadratmeter aneinandergelegt hat, waren die Winkel außerhalb der Form, hat man die Winkel zu einem inneren Quadrat zusammen geschoben, so war der Stoff verknüllt.

KB: Sollte dieses Objekt auch interaktiv durch die Besucher benutzt werden?

CMR: Wir haben es selber vorgeführt. Interaktivität war keine Vorgabe.

KB: Wurden noch andere Arbeiten außer dem Papierhaufen für die Ausstellung angefertigt?

DMR: Nein, sie gehörten alle zu seinem bereits existierenden Bestand.

KB: Um noch einmal auf das Thema der Neuanfertigungen zu kommen. Gibt es auf dem Kunstmarkt Kopien nach zerstörten oder beschädigten Werken?

DMR: Es steht natürlich jedem Künstler frei, eine bereits umgesetzte Idee erneut zu realisieren. Aber entscheidend ist immer, auch im Fall Ruthenbeck, dass der Künstler mit dem Vorgehen einverstanden ist. Sobald der Künstler aber verstorben ist, verändert sich der Fall. Ich glaube schon, dass es zu einer Wertminderung kommen würde, wenn Ruthenbeck verstorben wäre. Ohne die Mithilfe von Ruthenbeck könnten Sie die Arbeit auch gar nicht mehr so anfertigen, wie er es sich vorgestellt hätte oder haben könnte. Es muss vom Künstler autorisiert werden.

KB: Wenn die Arbeit zu Lebzeiten des Künstlers aber sehr gut dokumentiert würde, so dass alle wesentlichen Informationen bekannt wären, fänden Sie dann eine Neuanfertigung trotzdem problematisch?

CMR: Problematisch ist es eigentlich nicht, da es solche Fälle schon immer in der Kunstgeschichte gab. Ich weiß nicht, wie viele Güsse von Rodins Skulpturen nach seinem Tod gemacht wurden. Auf der Plinthe ist der Stempel des Herstellers eingeprägt, aber eine Signatur gibt es eben nicht.

KB: Wenn aber eine Neuanfertigung nur unter der Vorgabe des Mitwirkens des Künstlers zulässig wäre, würde es ja schon problematisch, wenn der lebende Künstler nicht zu einer Zusammenarbeit bereit ist.

CMR: In der Regel kommt diese Zusammenarbeit aber zustande, es ist den Künstlern ja auch wichtig, was mit ihren „Kindern“ passiert.

Als in den 60er oder 70er Jahren die synthetischen Farben auf den Markt kamen, wurde behauptet, dass die weißen Farbtöne auch weiß blieben. Was jedoch nicht stimmt und was sich oft erst nach Jahren herausstellt. Die Einstellung von Hermann de Vries und vielen Zero-Künstlern, das betrifft diese Generation, geht in Richtung eines Neuanstrichs, wenn das Objekt gelilbt oder verschmutzt ist. Das Objekt sollte einen sauberen, weißen Farbton haben. Die uns bekannten Künstler lassen es von einem Fachmann oder einem Restaurator streichen. Es ist der Wunsch des Künstlers, die Arbeit in einem guten Zustand zu halten.

KB: Und wie stehen Sie zu der Problematik, dass sich die Einstellungen des Künstlers im Laufe der Zeit verändern? Wenn der Künstler eventuell nicht mehr zu seinem früheren Werk steht und die Arbeiten deshalb verändern möchte?

CMR: Das geht gar nicht! Der große amerikanische Maler Clyfford Still hatte immer das Gefühl gehabt, seine Bilder sind nicht fertig, dass sie besser sein könnten. Er kam mit seinen Farbeimern und fing an, in den Museen an seinen hängenden Bildern weiterzuarbeiten. Das führte soweit, dass er in vielen amerikanischen Museen Hausverbot erhielt. Er gehört zu den ganz großen Malern, aber für ihn war ein Bild nie fertig. Das finde ich auch sehr gut! Aber er durfte dann leider nicht mehr an seinen Bildern weiterarbeiten.

Sobald es Duktus gibt, sobald es individuelle Handschrift des Künstlers gibt, entsteht eine Grenze.

Bei den Zero-Künstlern gab es jedoch ein Konzept ohne Handschrift: sie haben sich die Arbeit ausgedacht, angefertigt, sie wurde weiß gestrichen, signiert, Inventarnummer, fertig.

KB: Wie stehen Sie dazu, dass diese Werke auch einen Materialwert bekommen, dieses Material aus den 60er/ 70er Jahren einen dokumentarischen Wert erhält?

DMR: Das ist sehr schwierig und kann bei jedem Kunstwerk nur individuell entschieden werden. Die Zero-Arbeiten sind damals mit der Maßgabe entstanden, dass sie perfekt weiß sind. Aber das bleiben sie ja nicht und dann stellt sich die Frage, ob man sie überarbeiten darf, um wieder den ursprünglichen weißen Zustand zu erreichen.

CMR: Jan Schoonhoven hat in den 60er Jahren Setzkastenarbeiten aus Pappmaché gemacht, die weiß gestrichen waren. Heute sieht man sie manchmal gelb bis bräunlich gefärbt, es sieht richtig versifft und widerlich aus. Der Künstler ist nun tot, aber ich bin ganz sicher, dass er solch einen Zustand niemals wollte.

KB: Aber nach dem Tod des Künstlers würden Sie keine Überarbeitung mehr unterstützen?

CMR: Nein, dann geht es nicht mehr. Das schwarze Quadrat von Malewitsch ist auch voller Craquelésprünge, aber da stört es mich nicht. Auch nicht bei Mondrian, das ist das Gleiche. Das gehört einfach zum Alter.

KB: Würden Sie ein Craquelé denn auch bei einem zeitgenössischen Kunstwerk akzeptieren?

DMR: Das würde ich als Fehler des Künstlers betrachten, dann hat er die Technik nicht beherrscht.



Abb. 33
Jan Schoonhoven „Rectangular Sliding Planes“, 1966
Slg. Stedelijk Museum, Amsterdam

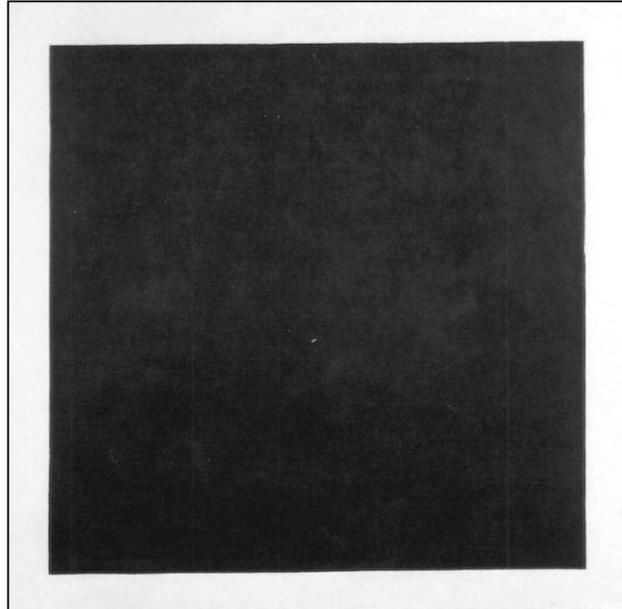


Abb. 34
Kasimir Malewitsch „Schwarzes Quadrat“, ca. 1923
Slg. Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

CMR: Aber manchmal sind es ja auch Unglücke, die nicht sofort sichtbar sind wie bei Ulrich Erben, bei seinen weißen Bildern. Er legt viele Farbschichten übereinander und bedeckt sie anschließend mit einer weißen Schicht. Bei manchen Bildern bildet sich im Laufe der Zeit in der oberen weißen Schicht ein Craquelé, diese Bilder nimmt er als Totalschaden zurück. In den ersten Jahrzehnten war das spinnennetzförmige Craquelé nicht sichtbar, es entstand erst nach ca. 15 Jahren, aber dann oft sehr heftig.

DMR: Wahrscheinlich hat sich das Öl nie mit dem Grund verbunden. Ein leichtes Craquelé akzeptiert Erben, dabei kommt es jedoch immer auf den Zustand des Werkes an.

CMR: Ein schönes Beispiel haben wir auch in einer Privatsammlung gesehen. Es ist ein Objekt von Yves Klein, eine monochrom blaue Scheibe, die in einem Abstand von ca. 1m an einer Wand montiert ist. Die Arbeit wurde nach einer Ausleihe an den alten Platz gehängt. Als wir dort waren, hatten sich unter dieser wunderschönen Arbeit blaue Pigmenthäufchen gebildet.

DMR: Der Besitzer hat es sehr locker genommen. Er meinte, dass es halt so mit der Kunst sei, sie ist auch vergänglich. Sie haben nur ihre Putzfrau angewiesen, diese Haufen nicht zu entfernen.

KB: Arbeiten von Yves Klein könnten möglicherweise auch bei einer Beschädigung neu gestrichen werden, da es bei vielen seiner Arbeiten auch keine Handschrift gibt. Was meinen Sie dazu?

DMR: Bei Yves Klein bilde ich mir jedoch ein, dass man den Unterschied zwischen einem authentischen Werk und einem nachgemachten sieht.

CMR: Erst mit dem Tod des Künstlers, wenn die Werke ihre spezielle Aura bekommen, dann wird die Maßnahme einer Neuanfertigung problematisch. Dann werden die Objekte „heilig“ gesprochen und dieser Wert des Materials entsteht. Aber dies kommt immer auf das einzelne Kunstwerk an, es gibt keine allgemein gültigen Antworten.

3. Untersuchungen

3.1. Ergebnisse der REM- Analyse: Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“

Analysen ausgeführt von PROF. DR. CHRISTOPH KREKEL, SABK Stuttgart

Tabelle 1: Träger

Element	Serie	unn. C [Gew.-%]	norm. C [Gew.-%]	Atom. C [At.-%]
Magnesium	K-Serie	1,87	1,90	2,06
Aluminium	K-Serie	85,05	86,37	84,39
Schwefel	K-Serie	0,23	0,23	0,19
Titan	K-Serie	1,90	1,93	1,06
Eisen	K-Serie	0,76	0,77	0,36
Silber	L-Serie	1,80	1,83	0,45
Sauerstoff	K-Serie	6,86	6,97	11,48

Tabellen 2 - 5: Grundierung

Probe 1

Die Probe weist einen hohen Phosphorgehalt auf, was für eine Korrosionsschutzgrundierung spricht.²⁴² Der hohe Zinkgehalt kann durch die Verwendung von Zinkweiß als Pigment erklärt werden.

Element	Serie	unn. C [Gew.-%]	norm. C [Gew.-%]	Atom. C [At.-%]
Kohlenstoff	K-Serie	33,54	32,82	49,00
Natrium	K-Serie	0,74	0,73	0,57
Magnesium	K-Serie	0,64	0,62	0,46
Aluminium	K-Serie	0,63	0,62	0,41
Silizium	K-Serie	1,54	1,51	0,96
Phosphor	K-Serie	5,54	5,42	3,14
Titan	K-Serie	0,99	0,97	0,36
Kupfer	K-Serie	3,62	3,55	1,00
Zink	K-Serie	19,51	19,09	5,24
Sauerstoff	K-Serie	35,43	34,67	38,86

Summe: 102,2 %

²⁴² Mündliche Mitteilung von ROLF OEHME, Sachverständiger für Farben und Lacke a. D., Marquardtstr. 41, 70186 Stuttgart, 11/2006

Probe 2

Titandioxid als Pigment. Magnesiumsilikat und Aluminiumsilikat als Füllstoffe.

Element	Serie	unn. C [Gew.-%]	norm. C [Gew.-%]	Atom. C [At.-%]
Kohlenstoff	K-Serie	44,39	44,39	57,62
Natrium	K-Serie	0,00	0,00	0,00
Magnesium	K-Serie	0,67	0,67	0,43
Aluminium	K-Serie	2,95	2,95	1,71
Silizium	K-Serie	4,13	4,13	2,29
Titan	K-Serie	5,97	5,97	1,94
Eisen	K-Serie	1,20	1,20	0,34
Kupfer	K-Serie	3,30	3,30	0,81
Zink	K-Serie	2,13	2,13	0,51
Sauerstoff	K-Serie	35,25	35,26	34,36
Summe:		100,0 %		

Probe 3

Magnesiumsilikat als Füllstoff.

Element	Serie	unn. C [Gew.-%]	norm. C [Gew.-%]	Atom. C [At.-%]
Kohlenstoff	K-Serie	39,54	34,51	46,14
Magnesium	K-Serie	9,06	7,91	5,23
Silizium	K-Serie	13,57	11,84	6,77
Schwefel	K-Serie	0,32	0,28	0,14
Kupfer	K-Serie	3,60	3,14	0,79
Barium	L-Serie	2,00	1,74	0,20
Sauerstoff	K-Serie	46,50	40,58	40,73
Summe:		114,6 %		

Probe 4

Bariumsulfat und Magnesiumsilikat als Füllstoff.

Element	Serie	unn. C [Gew.-%]	norm. C [Gew.-%]	Atom. C [At.-%]
Kohlenstoff	K-Serie	53,20	42,35	57,32
Magnesium	K-Serie	1,37	1,09	0,73
Silizium	K-Serie	3,73	2,97	1,72
Schwefel	K-Serie	3,96	3,15	1,60
Kupfer	K-Serie	3,53	2,81	0,72
Barium	L-Serie	14,66	11,67	1,38
Sauerstoff	K-Serie	45,17	35,96	36,54
Summe:		125,6 %		

Tabelle 6 – 8 Farbschicht**Probe 1**

Ein kohlenstoffhaltiges Pigment (~ 60%) ist für die Schwarzfärbung verantwortlich. Ansonsten befindet sich Magnesiumsilikat als Verschnittmittel in der Farbschicht.

Element	Serie	unn. C [Gew.-%]	norm. C [Gew.-%]	Atom. C [At.-%]
Kohlenstoff	K-Serie	46,43	46,43	58,92
Magnesium	K-Serie	2,17	2,17	1,36
Silizium	K-Serie	6,24	6,24	3,39
Schwefel	K-Serie	1,04	1,04	0,49
Kupfer	K-Serie	3,76	3,76	0,90
Barium	L-Serie	4,18	4,18	0,46
Sauerstoff	K-Serie	36,19	36,19	34,48
Summe:		100,0 %		

Probe 2

Der Partikel enthält überwiegend ein kohlenstoffhaltiges Schwarzpigment. Zudem befindet sich ein Magnesiumsilikat in der Probe.

Element	Serie	unn. C [Gew.-%]	norm. C [Gew.-%]	Atom. C [At.-%]
Kohlenstoff	K-Serie	37,49	31,63	43,18
Magnesium	K-Serie	10,35	8,73	5,89
Silizium	K-Serie	15,30	12,91	7,53
Schwefel	K-Serie	0,40	0,34	0,17
Kupfer	K-Serie	3,81	3,21	0,83
Barium	L-Serie	2,44	2,06	0,25
Sauerstoff	K-Serie	48,75	41,13	42,15
Summe:		118,5 %		

Probe 3

Als Verschnittmittel wurde der Farbe Magnesiumsilikat und Bariumsulfat (Schwerspat) zugefügt.

Element	Serie	unn. C [Gew.-%]	norm. C [Gew.-%]	Atom. C [At.-%]
Kohlenstoff	K-Serie	46,88	37,75	54,25
Magnesium	K-Serie	0,90	0,73	0,52
Silizium	K-Serie	2,49	2,00	1,23
Schwefel	K-Serie	4,41	3,55	1,91
Kupfer	K-Serie	2,34	1,88	0,51
Barium	L-Serie	21,87	17,61	2,21
Sauerstoff	K-Serie	45,31	36,48	39,36
Summe:		124,2 %		



Abb. 35 (REM-Aufnahme)
Probe des Aluminiumblechs
Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“,
Sig Hamburger Kunsthalle

Probe entnommen durch Kerstin Budde,
Analyse und Abbildung: Prof. Dr. Christoph Krekel

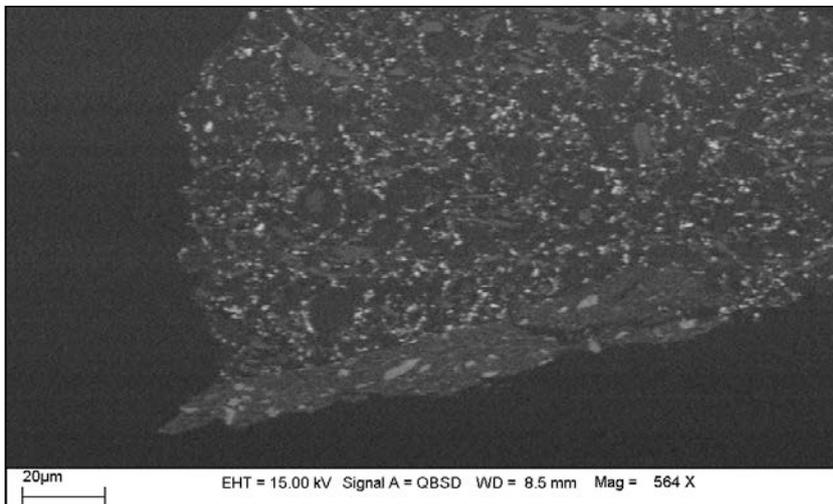


Abb. 36 (REM-Aufnahme)
Querschliff der Lackprobe: die helle Grundierung ist der untere feinteilige
Bereich (Pfeil), darüber die schwarze Lackschicht,
Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“,
Sig Hamburger Kunsthalle

Probe entnommen durch Kerstin Budde,
Analyse und Abbildung: Prof. Dr. Christoph Krekel

FORSCHUNGSINSTITUT FÜR PIGMENTE UND LACKE E.V.



Forschungsinstitut f. Pigmente u. Lacke e.V., Allmandring 37, 70569 Stuttgart

Allmandring 37 · D-70569 Stuttgart (Vaihingen)

Frau Kerstin Budde
Hasenbergsteige 36
70179 Stuttgart

Telefon: (0711) 6 87 80-0 Fax: (0711) 6 87 80 79
e-Mail: fpl@fpl.uni-stuttgart.de

Bankkonten:
Deutsche Bank AG, Fil. Stuttgart, Nr. 1152875 (BLZ 600 700 70)
Postbank Stuttgart Nr. 752 86-703 (BLZ 600 100 70)



Ihre Zeichen	Ihre E-Mail vom	Unsere Zeichen	Durchwahl	Datum
	30.01.07	AM Dr. Jo/Ke.	-28	05.03.07

Äußere Analysenkontrolle Plattenbogen Ruthenbeck

Sehr geehrte Frau Budde,

wunschgemäß haben wir im Rahmen einer äußeren Analysenkontrolle die beiden uns zugesandten Mikropräparate (1 schwarzes Lackstück, 1 helles Lackstück, Komponenten eines Zweischichtaufbaus) zur Bestimmung der Bindemitteltypen infrarotspektroskopisch untersucht.

Folgende Ergebnisse wurden für die beiden Proben erhalten:

1. schwarzes Lackstück:

- Bindemittel auf Basis eines urethanvernetzten Poly(styrol)acrylats, Füllstoffanteile: Talkum, Hinweise auf Bariumsulfat

2. helles Lackstück:

- Bindemittelgemisch, spektrale Merkmale von Epoxidharz und einige für Polyurethanbeschichtungen typische Banden zu erkennen, Füllstoffe: Talkum.

Da jedoch die Absorption bei ca. 1530 cm⁻¹ nur schwach ausgeprägt war, kann nicht ausgeschlossen werden, dass hier ein Härter auf Isocyanatbasis aus der oberen schwarzen Schicht mit in die helle EP-Grundierung migriert ist und keine vollständige Umsetzung zu Polyurethan möglich war. Dies müsste anhand von weiteren Parallelproben geprüft werden.

Epoxidharze sind typische Bindemittel für Korrosionsschutzbeschichtungen und werden i.d.R. wegen ihrer mangelnden Lichtbeständigkeit mit Polyurethanbeschichtungen überzogen.

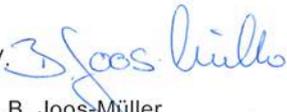
FORSCHUNGSINSTITUT FÜR PIGMENTE UND LACKE E.V.

Die Ausdrücke mit den Infrarotspektren haben wir diesem Schreiben beigelegt und auch Frau Dr. Jägers unsere Ergebnisse mitgeteilt.

Wir wünschen Ihnen bei Ihrer Diplomarbeit weiterhin viel Freude und Erfolg.

Mit freundlichen Grüßen

FORSCHUNGSINSTITUT FÜR
PIGMENTE UND LACKE E.V.

i. V. 

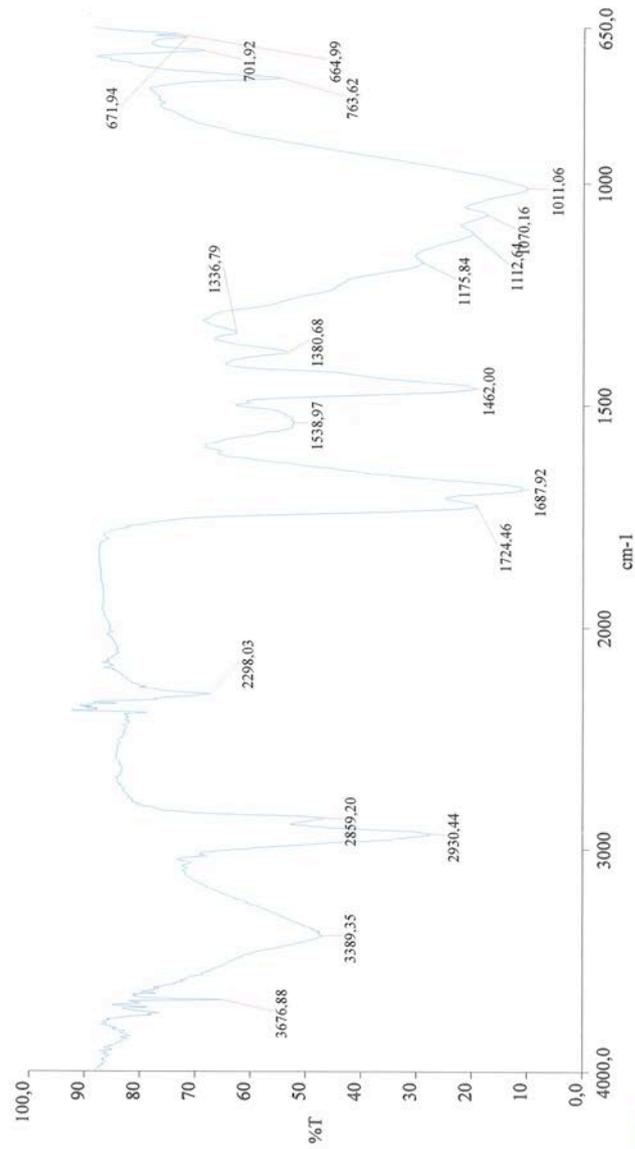
Dr. B. Joos-Müller
Leiterin Analytik und Materialprüfung

i. A. 

M. Keuerleber, Dipl.-Ing. (FH) Chemie
Prüfer AM

Anlagen: 2 Ausdrücke mit Infrarotspektren

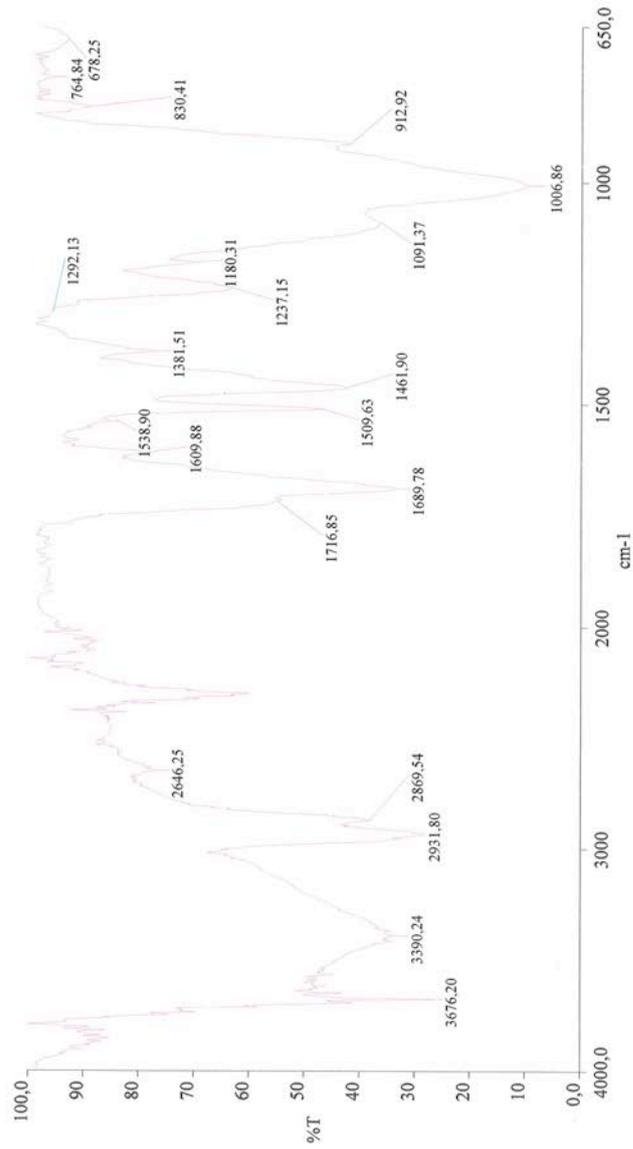
Seite 2 von 2



c:\pel_data\spectra\lak001-071rschwarzb.sp - Schwarzer Lackfiltrat, Präp. auf Objektträger, 19.02.07, Ke.

Forschungsinstitut für
Pigmente und Lacke e.V.

Anlage 1



Forschungsinstitut für
Pigmente und Lacke e.V.

c:\pel_data\spectral\lak001-07r.004 - Heller Grundlack, Präp. auf Objektträger, 19.02.07, Ke.

Anlage 2

3.3. Glanzmessung²⁴³

Das Reflektometer micro-TRI-gloss der Firma BYK-Gardner ist ein Glanzmessinstrument, das zur Bestimmung des Glanzgrades von Lackbeschichtungen, Kunststoffen, Keramik und metallischen Oberflächen eingesetzt wird. Es entspricht den folgenden Normen:

DIN 67 530 (Reflektometer als Hilfsmittel zur Glanzbeurteilung an ebenen Anstrich- und Kunststoffoberflächen)

ISO 2813 (Paints and varnishes – Measurement of specular gloss of nonmetallic paint films at 20°, 60° and 85°)

GS 3900 (Part D5) (British Standard Methods of Test for Paints Gloss (Specular Reflection Value))

ASTM D 523 (Standard Test Method for Specular Gloss)

ASTM D 2457 (Standard Test Method for Specular Gloss of Plastic Film)

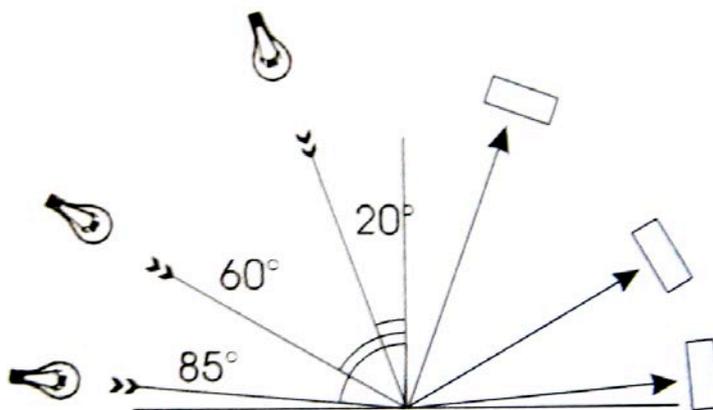


Abb. 37
Funktionsweise eines Reflektometers: in drei Winkeln (Geometrien) werden Lichtimpulse gesendet und die Intensität der Reflektion mit Messsonden gemessen

Bei der Messung wird die Oberfläche der Probe unter einem definierten Winkel angestrahlt, die Intensität der Reflektion wird mit Messsonden gemessen. Da bei nichtmetallischen Oberflächen nur ein Teil des Lichtes reflektiert wird, braucht man als Bezug einen Standard. Als normierter Standard dient eine plane, polierte schwarze Glasplatte mit einem Brechungsindex von $n=1,567$. Die von diesem Standard reflektierte Lichtmenge wird gleich 100% gesetzt.

²⁴³ Die Informationen sind dem Begleitheft des micro-TRI-Gloss der Firma BYK-Gardner entnommen sowie der PowerPointPräsentation *GlanzHaze* von BYK-Gardner

Das Reflektometer hat eine Messfleckgröße von 10x10 mm bei der Geometrie 20°, 9x15mm bei der Geometrie 60° und 5x38mm bei der Geometrie 85°.

Für die verschiedenen Glanzgrade werden unterschiedliche Winkel benötigt, so dass das micro-TRI-gloss mit den Geometrien 20°, 60° und 85° ausgestattet ist (nach DIN 67530).

Geometrie	Glanzgrad
20°	hochglänzend
60°	mittelglänzend
85°	matt

Tabelle 9
Anwendungsbereiche der Geometrien

Bei den vorliegenden Untersuchungen seidenglänzender Oberflächen ist besonders die 60°-Geometrie relevant. Jedoch besitzen manche Werke - der Hamburger „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“ und der „Plattenbogen 100/U/90“ der Sammlung Goetz, München - eine besonders matte Oberfläche, so dass auch die 85°-Geometrie beachtet werden sollte. Die anderen Geometrien werden in der Arbeit auch genannt, um Richtwerte für Reflektometer zu geben, die nicht über alle drei Geometrien verfügen.

3.4. Ergebnisse der Glanzmessung

vorheriger „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	0.0	0.0
60°	1.3	0.1
85°	7.6	0.4

Cromadex	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	0.1	0.0
60°	2.4	0.6
85°	13.6	0.5

Opel Rallye	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	1.1	0.0
60°	12.3	0.3
85°	40.0	1.4

Sikkens Rallye	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	1.0	0.1
60°	11.4	0.4
85°	52.0	2.5

Clouacryl PU-Alkydharz	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	2.3	0.4
60°	20.3	0.5
85°	68.4	1.2

Kunstschmiedelack einza	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	0.1	0.0
60°	1.7	0.3
85°	9.4	0.4

Obi Classic	Mittelwert von 25 Messungen	Stababweichung
20°	0.6	0.0
60°	15.8	0.3
85°	48.9	0.6

Tabelle 10
Ergebnisse der Glanzmessungen

3.5. Farbmessung²⁴⁴

Das Spektrometer CM-2600d von Konika Minolta misst, indem eine Messkugel mit einer Xenon-Lampe gleichmäßig ausgestrahlt wird, danach wird das im Winkel von 8° reflektierte Licht und die Lichtstreuung aufgefangen, zum Optischen Probenmesssystem oder dem optischen Beleuchtungsüberwachungssystem gesendet und dort im Wellenlängenbereich von 360 bis 740 nm in 10-nm-Anteile unterteilt. Proportional zur Lichtstärke der jeweiligen Anteile werden Signale verarbeitet und als Ergebnis dargestellt.

Das Spektrometer kann gleichzeitig Messungen mit Glanz (SCI = Speculare Component Included) und ohne Glanz (SCE = Speculare Component Excluded) durchführen.

Das Spektrometer arbeitet nach den Standards folgender Normen:

CIE Nr. 15

ISO 7724/1

ASTM E1164

DIN 5033 Teil 7

JIS Z8722-1982

Als Farbsystem wurde das 1976 von der Internationalen Beleuchtungskommission (Commission Internationale d'Éclairage = CIE) definierte CIE-Lab-System ausgewählt. In diesem dreidimensionalen Farbraum sind folgende Achsen festgelegt:

L* Helligkeit: 0 = schwarz, 100 = weiß

a* Rot-Grün: - 128 = Grün, + 127 = Rot

b* Gelb-Blau: - 128 = Blau, + 127 = Gelb

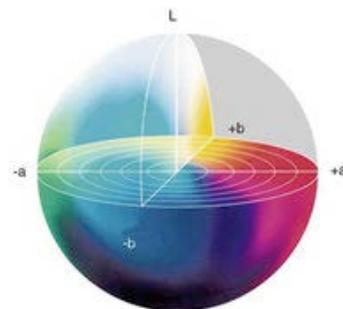


Abb. 38
CIE-Lab-System

²⁴⁴ Die Informationen sind dem Begleitheft des Spektrometers 2600-d entnommen sowie der Internetseite www.farbimpulse.de

Das CIE-Lab-System ist ein häufig verwendetes Standardsystem, das besonders für die Farbwiedergabe bei Druckern geeignet ist. Da es geräteunabhängig und standardisiert ist, können die Messergebnisse problemlos mit späteren Messungen verglichen werden.

Um statistisch auswertbare Daten zu erhalten, wurden jeweils 25 Messungen pro Probe durchgeführt. Dabei wurde das Farbmessgerät nach jeder Messung um 45° gedreht, um mögliche Einflüsse durch ungleichmäßigen Auftrag des Lackes oder durch die Wölbung auszuschließen.

Die Messungen wurden sowohl mit Glanz (SCI) als auch ohne Glanz (SCE) ausgeführt. Dies erleichtert sowohl spätere Vergleiche, falls ein Messgerät mit nur einer Möglichkeit benutzt werden soll, zudem gibt es genauere Messergebnisse.

Als Messbereich wurde der kleinere (Ø 3 mm) der beiden Möglichkeiten (Ø 3 mm oder 8 mm) gewählt, da durch die Wölbung sonst das Messfeld nicht plan auf dem Blech aufliegt.

Folgende Einstellungen wurden gewählt:

S/I+E: Messbereich: Ø 3 mm, gleichzeitige Messungen mit und ohne Glanz

UV 100%: Die Messung wird mit einer Lichtart durchgeführt, die alle UV-Komponenten der XE-Blitzlampe enthält

Lichtart D65: Standard-Lichtart D65; Tageslicht, Farbtemperatur: 6504 K

Beobachterwinkel 10° (entspricht CIE1964)

Diese Einstellungen sind Standardeinstellungen und dadurch leicht reproduzierbar und die Ergebnisse vergleichbar.

3.6. Ergebnisse der Farbmessung

vorheriger „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“	SCI (Mittelwert von 25 Messungen)	SCE (Mittelwert von 25 Messungen)
L*	25.0	22.9
a*	0.03	0.04
b*	0.64	0.6

Cromadex	SCI	SCE
L*	23.95	23.48
a*	0.01	0.04
b*	0.47	0.54

Opel Rallye	SCI	SCE
L*	24.54	19.76
a*	0.01	0.09
b*	0.67	0.58

Clouacryl PU-Alkydharz	SCI	SCE
L*	24.91	23.8
a*	0.02	0.05
b*	0.62	0.6

Kunstschmiedelack einzA	SCI	SCE
L*	17.01	15.8
a*	0.34	0.25
b*	0.84	0.71

Opel Sikkens	SCI	SCE
L*	24.89	20.34
a*	0.01	0.03
b*	0.60	0.50

Obi Classic	SCI	SCE
L*	24.58	22.24
a*	0.04	0.06
b*	0.72	0.77

Tabelle 11
Ergebnisse der Farbmessungen

4. Datenblätter

4.1. Datenblatt: Aluminium AlMg3



EN AW-5754 (AlMg3) W19

Legierungsangaben

Bezeichnung numerisch	EN AW-5754
Chemisches Symbol	EN AW-AlMg3
Werkstoff Nr. DIN	3.3535

Chemische Zusammensetzung nach EN573-3:

Si	Fe	Cu	Mn	Mg	Cr	Ni	Zn	Bem.	Ti	Rest
0.40	0.40	0.10	0.50	2.6-3.4	0.30	-	0.20	0.10-0.60 Mn+Cr	0.15	Al

Mechanische Eigenschaften

Zugfestigkeit	Rm	N/mm ²	190-240
Dehngrenze	Rp0,2	N/mm ²	≥ 80
Bruchdehnung	A5/A50	%	-/14-18
Brinellhärte	HB		50

Physikalische Eigenschaften

Zustand (in Wort/EN-Code)	weich	H111
Spezifisches Gewicht	g/cm ³	2.67
Elastizitätsmodul	kN/mm ²	70
Lin. Wärmeausdehnungskoeffizient (20-100°C)	10 ⁻⁶	23.8
Wärmeleitfähigkeit		130-140
Spezifische elektrische Leitfähigkeit (20°C)		19-21
Spezifischer elektrischer Widerstand (20°C)	nΩ x m	53-49
Schmelzintervall	°C	600-645

Spezifische Eigenschaften

Planheit der Ausgangsformate		mm/m nach EN-485-3/4
Formstabilität		gut
Bearbeitbarkeit		gut
Schweisbarkeit		gut
Korrosionsbeständigkeit		sehr gut
Eignung für anodische Oxidation		sehr gut
Eignung für dekorative anodische Oxidation		bedingt geeignet
Eignung für Hartanodisierung		gut
Eignung für Hartematerialierung		gut
Verfügbare Dicken	6-150	mm

Verfügbarkeit

Formate mm	Verfügbare Dicken in mm																				
	6	8	10	12	15	20	25	30	35	40	50	60	70	80	90	100	120	130	140	150	
1020 x 2020	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
1270 x 3020																					
1520 x 3020																					
Anmerkung	Abmessungen ab 40 mm Dicke bei Lagermaterial nur mit Plus toleranzen																				
Legende	• verfügbar ab Lager Häuselmann										○ verfügbar innert weniger Tage										

Typische Anwendungen

- EPS-Formen (Styropor-Formen)
- Vakuum-Tiefziehformen (Blisterformen)
- Maschinen- und Vorrichtungsbau; ohne hohe Ansprüche hinsichtlich Festigkeit und Zerspanung

Besondere Hinweise / Vorteile

- Mittlere Festigkeit und hohe Korrosionsbeständigkeit
- Platten aus AlMg3 sind am preisgünstigsten unter den Alu-Platten-Legierungen
- AlMg3 weist auch in der Normalqualität beim Anodisieren ein relativ dekoratives Aussehen auf

- Lufttrocknung über Nacht / 18-22°C



Standex EP-Grundierfüller

- **Universeller Grundierfüller auf Epoxidbasis**
- **Als Isolierfüller für TPA-Untergründe einsetzbar**
- **Chromatfrei**
- **Gute Isolierwirkung**
- **Grundierung für Standex Polyester-Spritzplastic auf Zink**
- **Gute Freilagerbeständigkeit**

Technische Beschreibung:

- Mischung 2:1 mit Standex EP-Härter
- Potlife 8 h / 18-22°C
- 2-3 Spritzgänge
- Beschleunigte Wärmetrocknung möglich
- Lufttrocknung über Nacht / 18-22°C

Stadox EP-Grundierfüller

Untergrund:

- Ausgehärtete Lackierung, geschliffen
- Blankes Blech, geschliffen
- Verzinktes Blech, geschliffen
- Aluminium, geschliffen
- Stadox Polyester-Untergründe, geschliffen
- UP-GF, geschliffen

Untergründe sorgfältig anschleifen und reinigen.

Vorbereitung / Reinigung:



Untergrundvorbereitung beachten! Siehe Stadox Lackiersystem S1



Falls das Tragen der persönlichen Schutzausrüstung nicht gesetzlich vorgeschrieben ist, wird es von uns empfohlen.

Verarbeitung:

Schleiffüller



2:1 mit
Stadox EP-Härter
Potlife 8-10 h / 18-22°C



15% Stadox 2K-Verdünnungen
16-18 s / DIN 4mm / 20°C
37-45 s / ISO 4mm / 20°C



Compliant 1,4 - 1,5 mm
2,0 - 2,5 bar Eingangsdruck
2 - 3 = 60 - 90 micron



HVLP 1,5 - 1,6 mm
0,7 bar Zerstäuberdruck
2 - 3 = 60 - 90 micron



Lufttrocknung über Nacht / 18-22°C oder
30 min / 60-65°C Objekttemperatur
je nach Schichtdicke



P320 - P400



P600 - P800



Standocryl VOC-Autolack oder
Standohyd Basecoat mit
Standocryl VOC-Klarlacken

Standex EP-Grundierfüller

Untergrund:

- Ausgehärtete Lackierung, geschliffen
- Blankes Blech, geschliffen
- Verzinktes Blech, geschliffen
- Aluminium, geschliffen
- Standox Polyester-Untergründe, geschliffen

Untergründe sorgfältig anschleifen und reinigen.

Vorbehandlung / Reinigung:



Untergrundvorbehandlung beachten! Siehe Standox Lackiersystem S1



Falls das Tragen der persönlichen Schutzausrüstung nicht gesetzlich vorgeschrieben ist, wird es von uns empfohlen.

Verarbeitung:

Nass-in-Nass-Füller



2:1 mit
Standex EP-Härter
Potlife 8-10 h / 18-22°C



20% Standox 2K-Verdünnungen
16-18 s / DIN 4mm / 20°C
37-45 s / ISO 4mm / 20°C



Compliant 1,4 - 1,5 mm
2,0 - 2,5 bar Eingangsdruck
1 = 20 - 30 micron



HVLP 1,5 - 1,6 mm
0,7 bar Zerstäubedruck
1 = 20 - 30 micron



Ablüßzeit 60 min / 18-22°C



Standocryl VOC-Autolack oder
Standohyd Basecoat mit
Standocryl VOC-Klarlacken

Stadox EP-Grundierfüller

Flammpunkt:

- 28°C / 82,4°F

Spezifisches Gewicht:

- 1,60 g/cm³

Festkörperanteil

(ohne Verdünnungszugabe):

- 73,7 Gew.-%
- 53,0 Vol.-%

VOC (2004/42/EC):

2004/42/IIB(c)(540)540

Der EU-Grenzwert für dieses Produkt (Produktkategorie IIB.c) in spritzfertiger Form beträgt max. 540g/l VOC. Der VOC-Wert dieses Produktes in spritzfertiger Form beträgt max. 540g/l.

Theoretische

Ergiebigkeit:

- 6,1 qm/l bei 60 micron Trockenschichtdicke

Reinigung der Geräte:

Nach dem Gebrauch mit Stadox Reinigungsverdünnung.

Wichtige Hinweise:

- Stadox EP-Grundierfüller nicht auf Säureprimer verarbeiten.
- Der Stadox EP-Grundierfüller muss innerhalb von 24 h überlackiert werden, wenn der Standocryl VOC-Autolack im Nass-in-Nass-Verfahren aufgetragen werden soll.
- Stadox EP-Grundierfüller hat auf Stahl eine gute Freilagerbeständigkeit von 3 Monaten, dabei sollte man eine Trockenschichtdicke von 50 micron nicht unterschreiten.
- Wenn der Stadox EP-Grundierfüller als Grundierung für verzinkte Bleche eingesetzt wird, darf die Stadox Polyester-Spritzplastik erst nach 30 min / 60 - 65°C Objekttemperatur oder Lufttrocknung über Nacht/ 18 - 22°C auf den leicht geköpften Stadox EP-Grundierfüller aufgespritzt werden.
- In Ländern ohne VOC-Gesetzgebung kann auch Stadox Basislack / Standocryl 2K-Autolack verwendet werden.

Nur zur Benutzung durch den Fachmann. Die vorstehenden Informationen sind von uns sorgfältig ausgewählt und zusammengestellt worden und entsprechen dem derzeitigen Stand der Technik. Die Informationen sind unverbindlich und wir übernehmen keine Haftung für ihre Richtigkeit, Genauigkeit und Vollständigkeit. Die Überprüfung der Informationen auf Aktualität und Geeignetheit für die vom Verwender beabsichtigte Anwendung obliegt dem Verwender. Das in diesen Informationen enthaltene geistige Eigentum wie Patente, Marken und Urheberrechte ist geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Sicherheitsdatenblätter sowie Warnhinweise auf der Verpackung sind zu beachten. Wir behalten uns vor, zu jeder Zeit den Inhalt der Informationen ohne vorherige Ankündigung oder Verpflichtung zur Aktualisierung zu ändern und zu ergänzen. Diese Bestimmungen gelten für die Änderungen und Ergänzungen uneingeschränkt fort.

SX-DE

I-2006 / Version 04

930 4/4

Stadox GmbH

Postfach

D-42271 Wuppertal

Germany

4.3. Lack der matten Neuanfertigung

FOR PROFESSIONAL USE ONLY
Issue 4: February 2005**902 PRIMER****One Pack Etch****PRODUCT DATA SHEET**

- Can be air dried or stoved - Suitable for most paintshops
- Overcoatable with both one and two pack products - One product to do all
- Enhances adhesion properties to mild steel - Ensures success of coating system

Product & Ancillaries	902 Etch Primer No.1 Thinner		
Suitable Substrates & Preparation	Degreasing with Cromadex 678 Spirit Wipe is recommended and should be carried out after any abrasion of the surface		
	Steel	Degrease and abrade with P180. If necessary blast clean to remove millscale, minimum surface preparation SA2	
Thinning ratio (by volume)	5 parts 902 base 1 part No.1 Thinner (dependent on application equipment)		
Spraying viscosity	30 - 40 seconds ISO Cup4 @ 20°C		
Pot life	N/A		
Spraying equipment	<i>Spray Gun</i>	<i>Fluid tip size</i>	<i>Working pressure</i>
	Conventional	1.4 - 1.8mm	3.5 - 4.2 bar
	Suction feed HVLP	1.4 - 1.8mm	0.7 bar (max)
	Pressure pot HVLP	1.0 - 1.4mm	0.7 bar (max)
	Airless	9 - 15 thou	
Air Assisted Airless	11 - 15 thou		
	Brush or Roller	Suitable for small areas only. Ready for use	
	Heated Methods	Reduce thinning ratios as required	
Approved thickness	15 - 20 microns DFT	75 - 100 microns WFT	
Volume Solids	18.0% (dependent on colour)		
Overcoatable with	All Cromadex Topcoats except 700, 740 & 742		

Protecting Your Products with Colour

902 PRIMERFOR PROFESSIONAL USE ONLY
Issue 4: February 2005

Drying times Substrate temp	Drying Times		Overcoating Times	
	Touch Dry	Through Dry	Minimum	Maximum
20°C	20 mins	4 hours	30 mins	16 hours
35°C	15 mins	3 hours	20 mins	16 hours
	Note: If primer is not overcoated within 14 days then abrade with either P240 or P320 and clean with Cromadex 678 Spirit Wipe			
Force drying / Stoving	Flash-off for 10 - 15 mins, then 60- 80°C for 30 mins			
Full Properties	7 days			
Coverage	10 - 13 m ² /l @ 15 microns, assuming 100% transfer efficiency, dependent on colour			
Shelf Life	12 months in an unopened, original container from date of manufacture Storage should be in accordance with the instructions in Section 7 of the relevant Material Safety Data Sheet.			
Colour	White, grey & black			
Gloss	N/A			
Properties	VOC		Specific Gravity	
902 Primer	710-750 g/l (dependent on colour)		1.04 (dependent on colour)	
No. 1 Thinner	868 g/l		0.87	

Before using this product please refer to the Cromadex Material Safety Data Sheet.

Disclaimer : The information contained in this data sheet is not intended to be exhaustive, and any person using the product without first obtaining written confirmation from us as to the suitability of the product for the intended purposes, does so at their own risk. Whilst we endeavour to ensure that all advice we give about the product (whether in this sheet or otherwise) is correct, we have no control over either the quality or condition of the substrate or the many factors affecting the use and application of the product. Therefore, unless we specifically agree to do so, we do not accept any liability whatsoever arising from the performance of the product or for any loss or damage (other than death or personal injury resulting from our negligence) arising out of the use of this product. The information contained in this sheet is liable to modification from time to time in the light of experience and our policy of continuous product development.

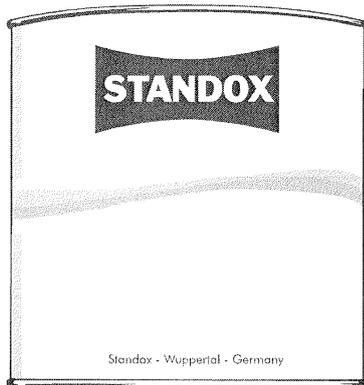
It is the user's responsibility to check that this data sheet is current prior to using the product.

Protecting Your Products with Colour

4.4. Lack der seidenmatten Neuanfertigung

STANDOX

Standocryl 2K-Autolack



- 2K-MS-Decklack mit optimalem Glanz und Farbtonbeständigkeit
- hohe mechanische und chemische Widerstandsfähigkeit

TECHNISCHE BESCHREIBUNG

- Mischung 2:1 mit allen Standox 2K-Härtern MS
- beschleunigte Wärmetrocknung möglich
- Mischung 3:1 mit allen Standox 2K-Härtern HS
- Lufttrocknung über Nacht / 18-22°C

Standocryl 2K-Autolack

<p>ANWENDUNG:</p>	<p>2:1 MS-System</p>
<p>UNTERGRUND: Kritische Untergründe mit Standox 2K-Füllern, vorzugsweise Standox 2K-Nonstop-Füllprimer, isolieren.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - ausgehärtete Lackierung, geschliffen - Standox 1K-Grundierung - Standox 1K/2K-Füller
<p>VORBEHANDLUNG / REINIGUNG:</p>	<p> Untergrundvorbehandlung beachten! Siehe Standox Lackiersystem S1</p>
<p>VERARBEITUNG:</p> <p> Falls das Tragen der persönlichen Schutzausrüstung nicht gesetzlich vorgeschrieben ist, wird es von uns empfohlen.</p>	<p> 2:1 mit allen Standox 2K-Härtern-MS potlife 6 h/20°C</p> <p> 0-5% Standox 2K-Verdünnungen 17-19 s/DIN 4 mm/20°C 41-49 s / ISO 4 mm / 20°C</p> <p> 1,3 - 1,4 mm 4 bar 2 = 50 - 60 micron</p> <p> 1,5 - 1,7 mm 4 bar 2 = 50 - 60 micron</p> <p> 5-10 min/20°C Zwischen- und Endabluft</p> <p> Lufttrocknung über Nacht/20°C oder 25 min/60°C Objekttemperatur</p> <p> kurzweilig 8-12 min mittelweilig 12-14 min (siehe Standox Lackiersystem S10)</p>

Standocryl 2K-Autolack

<p>ANWENDUNG:</p>	<p>3:1 HS-System</p>
<p>UNTERGRUND: Kritische Untergründe mit Standox 2K-Füllern, vorzugsweise Standox 2K-Nonstop-Füllprimer, isolieren.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - ausgehärtete Lackierung, geschliffen - Standox 1K-Grundierung - Standox 1K/2K-Füller
<p>VORBEHANDLUNG / REINIGUNG:</p>	<p> Untergrundvorbehandlung beachten! Siehe Standox Lackiersystem S1</p>
<p>VERARBEITUNG:</p> <p> Falls das Tragen der persönlichen Schutzausrüstung nicht gesetzlich vorgeschrieben ist, wird es von uns empfohlen.</p>	<p> 3:1 mit allen Standox 2K-Härtern-HS potlife 6 h/20°C</p> <p> 10% Standox 2K-Verdünnungen 17-19 s/DIN 4 mm/20°C 41-49 s / ISO 4 mm / 20°C</p> <p> 1,3 - 1,4 mm 4 bar 2 = 50 - 60 micron</p> <p> 1,5 - 1,7 mm 4 bar 2 = 50 - 60 micron</p> <p> 5-10 min/20°C Zwischen- und Endabluft</p> <p> Lufttrocknung über Nacht/20°C oder 25 min/60°C Objekttemperatur</p> <p> kurzweilig 8-12 min mittelweilig 12-14 min (siehe Standox Lackiersystem S10)</p>

Standocryl 2K-Autolack

Flammpunkt:		Spezifisches Gewicht:	Festkörperanteil:		VOC:	
24-34 °C	75-93 °F	0,98-1,33 g/cm³	47,1-68,3 Gew.-%	40,3-51,8 Vol.-%	412-517 g/Ltr.	3,4-4,3

Theoretische Ergiebigkeit: 7,3 - 7,6 m²/Ltr. bei 50 micron Trockenschichtdicke

Rohstoffbasis: Zweikomponenten-Acrylharze

Reinigung der Geräte: Nach dem Gebrauch mit **Standox** Reinigungsverdünnung.

Wichtige Hinweise:



Fließbecher
1,3 - 1,4 mm
Saugbecher
1,8 - 2,2 mm

- Nur zur Benutzung durch den Fachmann.
- **Standocryl 2K-Autolack** kann verarbeitet werden mit: Mattierungs-, Effekt-, Elastifizierungs- und Verlaufsadditiven
- Das Überlackieren von **Standocryl 2K-Autolack** innerhalb von 24 h ohne Zwischenschliff ist möglich.
- Bei Kombikabine die zusätzliche Aufheizzeit beachten.

2K-Lacke reagieren mit Feuchtigkeit. Deshalb müssen alle Verarbeitungsgeräte, Mischgefäße usw. absolut wasserfrei sein.

Verarbeitungsfertige Beschichtungsstoffe, die Isocyanate enthalten, können eine Reizwirkung auf die Schleimhäute - besonders auf die Atmungsorgane - ausüben und Überempfindlichkeitsreaktionen auslösen.

Beim Einatmen von Dämpfen oder Spritznebeln besteht die Gefahr einer Sensibilisierung. Beim Umgang mit isocyanathaltigen Beschichtungsstoffen sind alle Maßnahmen für lösemittelhaltige Beschichtungsstoffe sorgfältig zu beachten.

Insbesondere dürfen Spritznebel und Dämpfe nicht eingeatmet werden. Allergiker, Asthmatiker sowie Personen, die zu Erkrankungen der Atemwege neigen, dürfen für Arbeiten mit isocyanathaltigen Beschichtungsstoffen nicht herangezogen werden.

Diese Angaben entsprechen dem heutigen Stand unserer Kenntnisse und sollen über unsere Produkte und deren Anwendungsmöglichkeiten informieren.

Sie haben somit nicht die Bedeutung, bestimmte Eigenschaften der Produkte oder deren Eignung für einen konkreten Einsatzzweck zuzusichern.

Auf den Produkt-Etiketten befindliche Warnhinweise sind zu beachten. Etwa bestehende gewerbliche Schutzrechte sind zu berücksichtigen. Eine einwandfreie Qualität gewährleisten wir im Rahmen unserer Allgemeinen Verkaufsbedingungen.

4/4 551

Standox GmbH

Postfach

I-2003/Version 04

D-42271 Wuppertal

D

Germany

Die Angaben in diesem Merkblatt basieren auf intensiven Anwendungstests in Labor und Praxis und dienen als Richtwerte. Die Verantwortung für den jeweiligen Einsatz liegt jedoch beim Verarbeiter. Sie stellen keine Garantie oder Zusicherung dar.

Lieferant:
Meffert AG Farbwerke · Sandweg 15 · 55543 Bad Kreuznach
Telefon 06 71 / 8 70-0 · Telefax 06 71 / 8 70-488

Technisches Merkblatt | CLASSIC Buntlack | seidenmatt | Stand 10.2006

Seite 3 von 3

Werkstoff



Anwendung

Für hochwertige Decklackierungen mit auf grundierten Holzbauteilen, sowie auf grundiertem Metall und vorbehandeltem Hart-PVC im Innen- und Außenbereich, wie z. B. Möbel, Türen, Fenster, Gitter, Rohrleitungen, Garagentore. Die Bunttöne sind auch für Lackierungen von Warmwasserheizkörpern geeignet.

Eigenschaften

CLASSIC Buntlack, seidenmatt ist ein aromatenfreier Kunstharzack mit ausgezeichneten Verarbeitungseigenschaften, blockfest, stoß-, kratz- und schlagfest, ausgezeichneter Verlauf, hohes Deckvermögen, überdurchschnittliche Wetterbeständigkeit und Glanzhaltung, geruchsarm und sehr ergiebig.

Farbton

Grauweiß, beige, cremeweiß, enzianblau, feuerrot, hellfellenbein, kastanienbraun, laubgrün, lehm Braun, lichtblau, lichgrau, moosgrün, nussbraun, purpurrot, raps gelb, reinweiß, safrangelb, schokobraun, silbergrau, terracotta, tiefschwarz, zartgelb, anthrazitgrau, saphirblau

Glanzgrad

Seidenmatt.

Pigmentbasis

Titandioxid und lichtechte Buntpigmente.

Bindemittelart

Alkydharzkomposition.

Dichte

Ca. 1,0 g/cm³, je nach Farbton.

Inhaltsstoffe

Alkydharz, organische und anorganische Pigmente, Testbenzin, Additive, Mattierungsmittel, Titandioxid

Lacksystem

Gruppe IV

Produkt-Code

M-L101

Lagerung

Kühl und trocken, aber frostfrei lagern

Verpackungsgrößen

375 ml, 750 ml und 2,5 l.

Technisches Merkblatt | CLASSIC Buntlack | seidenmatt | Stand 10.2006

Seite 1 von 3



Verarbeitung

Geeignete Untergründe

Geeignet sind tragfähige, feste, trockene und saubere sowie fachgerecht vorbehandelte Untergründe. Wir empfehlen hierzu die Beachtung der VOB, Teil C, DIN 18 363.
Die Innenflächen von Möbeln sollten wegen möglicher Geruchsbelästigung nicht mit lösemittelhaltigen Beschichtungsstoffen behandelt werden.

Beschichtungsaufbau

Holzuntergründe

1. Imprägnierung mit Holzgrund (Laub- und Nadelhölzer in der Außenverwendung).
2. Grundanstrich mit CLASSIC Vorlack.
3. Deckanstrich 1-2x mit CLASSIC Buntlack, seidenmatt.

Eisen, Stahl, verzinktes Eisen, Leichtmetall und Hart-PVC

Eisen und Stahl entrostet und entfettet und 1x (innen) bzw. 2x (außen) mit CLASSIC Allgrund grundieren. Zink- und feuerverzinkte Flächen säubern und gründlich mit Salmiakgeist unter Zusatz von etwas Spülmittel reinigen. Weiße Korrosionsprodukte mit Schleifvlies entfernen. Mit Wasser sorgfältig nachwaschen. Leichtmetalle mit Universal-Verdüner entfetten, weiße Korrosionsprodukte mit Schleifvlies entfernen. Hart - PVC entfetten und anschleifen.
So vorbehandelte Untergründe 1-2x mit CLASSIC Allgrund vorbehandeln, Zwischenanstrich 1x mit CLASSIC Vorlack, Schlussbeschichtung 1x mit CLASSIC Buntlack, seidenmatt.

Faserzement, Beton und Putzflächen

Saugende und sandende Putze abbürsten, mit Tiefgrund LF verfestigen.
Grundanstrich mit CLASSIC Vorlack.
Deckanstrich 1-2x mit CLASSIC Buntlack, seidenmatt, unverdünnt.

Altanstrich

Blätternde und reißende Altanstriche entfernen. Intakte Altanstriche auf Tragfähigkeit prüfen, Lackfilme anschleifen und entstauben, Dispersionsfarbenanstriche abbürsten und entstauben.
Grundanstrich mit CLASSIC Vorlack oder CLASSIC Allgrund
Deckanstrich 1-2x mit Classic Buntlack, seidenmatt unverdünnt.

Spritzauftrag Spritzen: Düse: 1,5 -1,8 mm, Druck: ca. 3,5 bar
Airless-Spritzen: Düse: 0,011-0,013 Zoll, Druck: ca. 160 bar

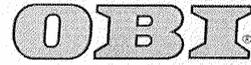
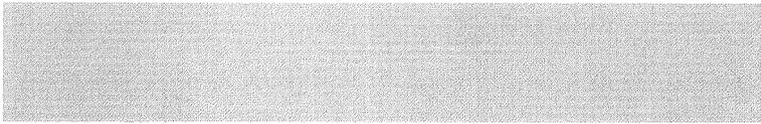
Verdünnung Mit CLASSIC Universal Verdünnung

Reinigung der Werkzeuge Sofort nach Gebrauch mit CLASSIC Terpentin-Ersatz oder Pinselreiniger..

Verbrauch Ca. 100 ml /m², je nach Beschaffenheit des Untergrundes.
Für die exakte Kalkulation bietet ein Probeanstrich am Objekt die beste Gewähr.

Trockenzeit Bei + 20 ° C.
Oberflächentrocken nach ca. 4 Stunden
Griffest: nach ca. 8 Stunden.
Überstreichbar: nach ca. 24 Std.
Bei kühler und feuchter Witterung verlängert sich die Trockenzeit.

Verarbeitungstemperatur Mindestens +5°C für Objekt und Umgebung, bei der Verarbeitung und während der Trocknung.



Hinweise

Sicherheitsratschläge

Bitte beachten Sie folgende Ratschläge:

Von Zündquellen fernhalten. Nicht rauchen und für gute Durchlüftung sorgen. Nicht in die Kanalisation gelangen lassen.

Außer Reichweite von Kindern aufbewahren. Bei Berührung mit den Augen und der Haut sofort mit Wasser gründlich ausspülen. Nicht in die

Kanalisation/Gewässer oder in das Erdreich gelangen lassen. Beratung für Isothiazolinonallergiker unter Tel. 0800/63 333 78.

Evtl. Kennzeichnung aus dem Sicherheitsdatenblatt ersichtlich.

Sicherheitshinweis

EU-Grenzwert für das Produkt (Kat A/d): 400 g/l (2007). Dieses Produkt enthält max. 400 g/l VOC.

Entsorgung

Nur restentleerte Gebinde zum Recycling geben.

Materialreste können nach AVV-Abfallschlüssel Nr. 080111 entsorgt werden.

Die Angaben in diesem Merkblatt basieren auf intensiven Anwendungstests in Labor und Praxis und dienen als Richtwerte. Die Verantwortung für den jeweiligen Einsatz liegt jedoch beim Verarbeiter. Sie stellen keine Garantie oder Zusicherung dar.

Lieferant:

Meffert AG Farbwerke · Sandweg 15 · 55543 Bad Kreuznach

Telefon 06 71 / 8 70-0 · Telefax 06 71 / 8 70-488

4.6. Probeplatte 2-K-Akydharzlack der Firma Clou (als zu glänzend eingestuft)

CLOU

CLOUCRYL Decklack

Technisches Datenblatt

Charakteristik

Farbig deckender, seidenmatt auf trocknender Zwei-komponenten-Polyurethan-Acrylharzlack. In den Farbtönen nach RAL, NCS, Sikkens und in Sanitärfarben lieferbar.

- schnelltrocknend
- lichtbeständig
- festkörperreich, gut füllend
- hohe Härte bei guter Elastizität
- formaldehydfrei
- chromat-, cadmium- und bleifrei
- universell und einfach zu verarbeiten

Anwendungsgebiete

Für die farbige Gestaltung von Möbeln aller Art und zugehörigen Anbauteilen aus Holz oder Holzwerkstoffen. Speziell für hoch beanspruchte Oberflächen wie z. B. im Gaststätten-, Küchen- oder Badbereich. Auch optisch attraktive Effektlackierungen sind möglich.

Verarbeitung/Applikation

Auftragsmethoden:	Becher	Airmix	Gießen
Ø Spritzdüse (mm):	1,5–1,8	0,23	–
Spritzdruck (bar):	2,5–3,5	80–100	–
Auftragsmenge (g/m ²):	150–200	150–200	200
Ergiebigkeit (m ² /Liter):	4–5	4–5	5

Technische Daten

Mischungsverhältnis:	10:1 mit CLOUCRYL-Härter
Topfzeit bei 20 °C:	2 Tage
Verdünnung:	20 % DD-Verdünnung Nr. 29
Verarbeitungsviskosität:	~ 30 sek / DIN 4mm
Viskosität:	~ 80 sek / DIN 4mm
Dichte (g/cm ³):	~ 1,000
DIN EN ISO 2813	seidenmatt
Glanzgrad 60°-Winkel	~ 20 GE

Trocknung

(bei 20 °C und 50% relative Luftfeuchte)

staubtrocken:	20 Minuten
überlackierbar:	1–2 Stunden
griffest:	4 Stunden
stapelfähig:	2 Tage

Reinigung

Sofort nach der Verarbeitung Geräte mit DD-Verdünnung Nr. 29 oder CLOU® Reinigungsverdünnung reinigen.

Lagerung/Entsorgung

In gut verschlossenen Originalgebinden kühl/frostfrei lagern. Lackreste müssen unter Beachtung der behördlichen Vorschriften einer Sonderbehandlung zugeführt werden. Empfohlene Abfallschlüssel-Nr. gemäß europäischem Abfallverzeichnis: 08 01 11 (eine endgültige Festlegung muss in Abstimmung mit dem regionalen Entsorger erfolgen). Haltbarkeit im verschlossenen Originalgebinde: 3 Jahre

Sicherheitshinweise

Nicht in das Grundwasser, in Gewässer oder in die Kanalisation gelangen lassen (WGK 2).

CLOUCRYL-Härter und der mit Härter versetzte Lack enthalten Isocyanate, die Haut und Atemwege reizen, sensibilisieren oder allergische Reaktionen auslösen können. Während und nach dem Verarbeiten für ständige Frischluftzufuhr sorgen. Dämpfe nicht einatmen. Bei unzureichender Belüftung Atemschutzgerät anlegen. Allergiker und Personen, die zu Erkrankungen der Atemwege neigen, dürfen nicht für Arbeiten mit diesen Anstrichstoffen herangezogen werden.

Besondere Hinweise

Wenn Ringfestigkeit erwünscht ist, Ringfestkonzentrat verwenden oder mit CLOUCRYL farblos ablackieren.

Prüfnormen

DIN 68861-1B (chemische Beanspruchung)
Entspricht den Erfordernissen des § 35 Lebensmittel- und Bedarfsgegenständegesetzes (früher DIN 53160 speichel- und schweißecht)

Bestellhinweise

Artikel-Nr.:	
CLOUCRYL Decklack	201.(Farbton-Nr.)
CLOUCRYL-Härter	1909.00000
DD-Verdünnung Nr. 29	29.00000
Ringfestkonzentrat	211.00000



CLOUCRYL Decklack

Verarbeitungsanweisung

Vorbehandlung

Der Untergrund muss fest, tragfähig, trocken, sauber, schmutz-, öl- und fettfrei sein. Tragfähige Altanstriche anschleifen (Körnung 150), nicht tragfähige restlos entfernen.

Saugfähige Untergründe (insbesondere MDF-Platten) zunächst mit CLOUCRYL glänzend isolieren.

Holzoberflächen mit hohem Gehalt an Holzinhaltsstoffen mit DD-Lack 28-Grundierungsmischung absperren.

Bei Verwendung von Isolierfüller CL17 ist eine separate Isolierung des Untergrundes nicht notwendig, wenn mindestens 2x aufgetragen wird.

Je nach Beschaffenheit des Trägermaterials 1–3x mit Isolierfüller CL17 oder CLOUCRYL Spritzfüller (bei kritischen Farbtönen mit CLOUCRYL Basisspritzfüller) füllen.

Verarbeitung/Applikation

(Objekttemperatur > 15 °C, Holzfeuchte 8–12 %)

Vor dem Ansetzen den Decklack gründlich aufrühren und den Härter durchschütteln. Den Härter sorgfältig dosieren, um die optimalen Filmeigenschaften zu erhalten.

Lackmischung:

100 Teile	CLOUCRYL Decklack
10 Teile	CLOUCRYL-Härter
20 %	DD-Verdünnung Nr. 29

Lackmischung 1–2x auftragen (bei zweimaligem Auftrag wird ohne Zwischenschliff im Abstand von 1–2 Stunden lackiert).

Ringfestigkeit/Überlackierbarkeit

Ringfestigkeit (d. h. Beständigkeit gegen Metallmarkierungen, insbesondere von Schmuck aus Edelmetallen) wird nach folgenden zwei Methoden erreicht:

a) Ablackieren mit CLOUCRYL farblos

Nach einer Abtrockenzeit von 2–24 Stunden nach dem Auftrag von CLOUCRYL Decklack ohne Zwischenschliff CLOUCRYL farblos im gewünschten Glanzgrad auftragen.

b) Verwendung von Ringfestkonzentrat

CLOUCRYL Decklack im Verhältnis

3 Teile	CLOUCRYL Decklack
2 Teile	Ringfest-Konzentrat
1 Teil	CLOUCRYL-Härter

mischen. Diese Lackmischung ist bereits spritzfähig. Nach 7 Tagen ist der Film ringfest durchgetrocknet.

Besondere Hinweise

Nach jedem Zwischenschliff muss unmittelbar weitergearbeitet werden.

Aufgrund möglicher geringer Farbtonabweichungen wird eine Probelackierung empfohlen.

Diese Information soll und kann nur unverbindlich beraten. Sie basiert auf unseren Versuchsreihen und Erfahrungen. Die Verfahrensangaben müssen gegebenenfalls den Arbeitsverhältnissen angepasst werden. Alle bisherigen Technischen Merkblätter verlieren hiermit ihre Gültigkeit.



Stand 11/2006

4.7. Firma Clouth/ farbloser Abschlusslack

CLOU

CLOUCRYL farblos

Technisches Datenblatt

Charakteristik

Zweikomponenten-Polyurethan-Acrylharzlack.
Als Schichtlack zum Grundieren und Endlackieren für alle Hölzer geeignet.

- aromatenfrei
- geruchsarm
- leicht im Spritzverfahren zu verarbeiten
- schnelltrocknend und gut schleifbar
- peroxydbeständig (Bleichmittel)
- gut lichtbeständig
- hart und zähelastisch
- beständig gegen PVC-Dichtungen (PVC-fest)

Die verwendeten Lösemittel sind geruchsarm und aromatenfrei. Das bedeutet: verbesserte Qualität und höchste Funktionssicherheit ohne Geruchsbelästigung. Eine Eigenschaft, die gerade bei der Lackierung im Innenbereich von Bedeutung ist.

Anwendungsgebiete

Für stark strapazierte Möbel aller Art und zugehörige Anbauteile aus Holz oder Holzwerkstoffen zur Erzielung einer widerstandsfähigen, kratzfesten und chemikalienbeständigen Oberfläche. Ideal für Gaststätten, Schulen, Kindergärten, Küchen, Schlafzimmer oder Bäder.

Auch zur Erhöhung der chemischen und mechanischen Beständigkeit (Ringfestigkeit) von farbigen CLOUCRYL-Decklacken geeignet. Auf mit Wasserstoffperoxid oder CLOU® Bleichmittel gebleichten Hölzern anwendbar, ohne dass Verfärbungen auftreten.

Verarbeitung/Applikation

			
Auftragsmethoden:	Becher	Airmix	Gießen
Ø Spritzdüse (mm):	1,5–1,8	0,23	–
Spritzdruck (bar):	2,5–3,5	80–100	–
Auftragsmenge (g/m ²):	100	100	2 x 50
Ergiebigkeit (m ² /Liter):	5	5	10

Technische Daten

Mischungsverhältnis:	10:1 mit CLOUCRYL-Härter	
Topfzeit bei 20 °C:	3 Tage	
Verdünnung:	10–20 % DD-Verdünnung 29	
Verarbeitungsviskosität:	~ 20 sek / DIN 4mm	
Viskosität:	~ 28 sek / DIN 4mm	
Dichte Lack (g/cm ³):	~ 0,920	
DIN EN ISO 2813	glänzend	matt
Glanzgrad 20°-Winkel	~ 80 GE	
Glanzgrad 85°-Winkel	~ 25 GE	
DIN EN ISO 2813	seidenglänzend	seidenmatt
Glanzgrad 60°-Winkel	~ 50 GE	~ 25 GE

Trocknung

(bei 20 °C und 50% relative Luftfeuchte)

staubtrocken:	15 Minuten
überlackierbar:	2 Stunden
stapelfähig:	2 Tage

Reinigung

Sofort nach der Verarbeitung Geräte mit DD-Verdünnung Nr. 29 oder CLOU® Reinigungsverdünnung reinigen.

Lagerung/Entsorgung

In gut verschlossenen Originalgebinden kühl/frostfrei lagern. Lackreste müssen unter Beachtung der behördlichen Vorschriften einer Sonderbehandlung zugeführt werden. Empfohlene Abfallschlüssel-Nr. gemäß europäischem Abfallverzeichnis: 08 01 11 (eine endgültige Festlegung muss in Abstimmung mit dem regionalen Entsorger erfolgen). Haltbarkeit im verschlossenen Originalgebinde: 3 Jahre

Sicherheitshinweise

Nicht in das Grundwasser, in Gewässer oder in die Kanalisation gelangen lassen (WGK 2).

CLOUCRYL-Härter und der mit Härter versetzte Lack enthalten Isocyanate, die Haut und Atemwege reizen, sensibilisieren oder allergische Reaktionen auslösen können. Während und nach dem Verarbeiten für ständige Frischluftzufuhr sorgen. Dämpfe nicht einatmen. Bei unzureichender Belüftung Atemschutzgerät anlegen. Allergiker und Personen, die zu Erkrankungen der Atemwege neigen, dürfen nicht für Arbeiten mit diesen Anstrichstoffen herangezogen werden.

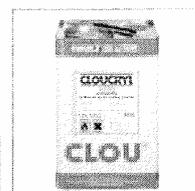
Prüfnormen

DIN 68861-1B (chemische Beanspruchung)
DIN 68861-Teil 2 (Verhalten bei Abriebbeanspruchung)
DIN 68861-Teil 4 (Verhalten bei Kratzbeanspruchung)
DIN 4102-B1 (Schwerentflammbarkeit)
Schwerentflammbar gemäß IMO FTPC Teil 5.
DIN EN 71, Teil 3 (frei von Schwermetallen, Sicherheit von Spielzeug)

Entspricht den Erfordernissen des § 35 Lebensmittel- und Bedarfsgegenständegesetzes (früher DIN 53160 speichel- und schweißecht)

Bestellhinweise

Artikel-Nr.:	
glänzend	193.00000
seidenglänzend	193.15666
seidenmatt	190.00000
matt	191.00000
CLOUCRYL-Härter	1909.00000
DD-Verdünnung Nr. 29	29.00000



CLOUCRYL farblos

Verarbeitungsanweisung

Vorbehandlung

Die zu beschichtende Holzoberfläche muss absolut trocken, schmutz-, öl-, fett- und schleifstaubfrei sein.

Beizen

Als Beizen sind (bis auf Wachsbeize) alle CLOU-Beizen geeignet. Voraussetzung hierfür ist, dass diese gemäß den Arbeitsvorschriften verarbeitet und getrocknet wurden. Auch für helle Grau- oder Pastellfarbtöne ist CLOUCRYL aufgrund seiner guten Lichtbeständigkeit geeignet. Zur Verbesserung der Farbbeständigkeit kritischer Beiztöne empfiehlt sich die Zugabe von 5% UV-Absorberzusatz Nr. 4471 zum fertig gemischten Lack.

Verarbeitung/Applikation

(Objekttemperatur > 15 °C, Holzfeuchte 8–12 %)

Holzschliff 150er Körnung.

Vor Gebrauch CLOUCRYL-Lack und CLOUCRYL-Härter gründlich aufschütteln.

Lackmischung herstellen:

10 Teile	CLOUCRYL
1 Teil	CLOUCRYL-Härter
10–20%	DD-Verdünnung Nr. 29

Zur Erzielung der optimalen Härte und Belastbarkeit das vorgegebene Mischungsverhältnis exakt einhalten. Zuerst die Lack- und die Härterkomponente in einem sauberen Gefäß gründlich vermischen. Eine gleichmäßige Vermischung der beiden Komponenten muss gewährleistet sein. Danach die Verdünnung ebenso sorgfältig unterrühren. Die Lackmischung als Grundierung und als Endlackierung (Überzugslack) verarbeiten.

Härtung

(bei 20 °C und 50% relative Luftfeuchte)

Nach einer Trocknungszeit von mindestens 2 Stunden vor dem nächsten Lackiergang sorgfältig mit Körnung 240/280 zwischenschleifen.

Endlackierung

Zur Lackierung von sehr stark beanspruchten Objekten sind drei Lackaufträge notwendig. In diesem Falle das bereits zweimal lackierte Werkstück über Nacht trocknen lassen, sorgfältig mit Körnung 240/280 zwischenschleifen und ablackieren.

Nach Trocknung von 2 Tagen bei guter Belüftung ist die Lackierung stapel- und montagefest sowie geruchsfrei. Die vollständige Durchhärtung und chemische Beanspruchung der Beschichtung ist nach 12–14 Tagen erreicht.

Besondere Hinweise

Nach jedem Zwischenschliff muss unmittelbar weitergearbeitet werden.

Diese Information soll und kann nur unverbindlich beraten. Sie basiert auf unseren Versuchsreihen und Erfahrungen. Die Verfahrensangaben müssen gegebenenfalls den Arbeitsverhältnissen angepasst werden. Alle bisherigen Technischen Merkblätter verlieren hiermit ihre Gültigkeit.



Stand 11/2006

4.8. Probeplatt Alkydharzlack der Firma einza (als zu matt und stumpf eingestuft)



TECHNISCHES MERKBLATT Nr.090

Kunstschmiedelack

Artikel-Nummer: 86-801

I. Werkstoff

einza Kunstschmiedelack ist eine matte Spezial-Lackfarbe für die Lackierung von antiken und modernen Kunstschmiedearbeiten wie Geländer, Gitter, Türen und Kleinteilen. einza Kunstschmiedelack ist wetterbeständig und ergibt einen dezenten, matten Anstrich.

Art des Werkstoffes	matte Kunstharzlackfarbe
Verwendungszweck	Spezialanstrich für Kunstschmiedearbeit
Farbtöne	schwarz
Glanzgrad	matt
Spezifisches Gewicht	ca. 1,3 = 1.300 g/l
Bindemittelbasis	Spezialkunstharz auf Alkydharzbasis
Pigmentbasis	lichtechte Farbpigmente und Strukturpigmente
Flammpunkt	über 21°C
Gefahrenklasse nach VbF	entfällt
Kennzeichnung n. GefStoffV	Entzündlich. Nur in gut gelüfteten Bereichen verwenden. Darf nicht in die Hände von Kindern gelangen.
Temperaturbeständig	bis 180°C
Verpackungsgrößen	2,5 l - 750 ml - 250 ml - 125 ml

II. Eigenschaften und Verarbeitungshinweise

Deckkraft / Verlauf / Fülle	sehr gut
Wetterbeständigkeit / Haftung / Elastizität / Schlagfestigkeit	erfüllt die Forderungen der DIN-Normen und die VOB-Bedingungen
Verträglichkeit	nicht mit anderen Produkten mischen
Verdünnung	
zum Streichen und Rollen	einza Lackverdünnung-Terpentinersatz
zum Spritzen	einza Kunstharzverdünnung

Spritztafel

Spritzverfahren	Niederdruck	Hochdruck	
		kalt	heiß
Spritzdruck (bar)	-	3	3
Düsengröße	1,5	1,5	1,5
Kreuzgänge	1	1	1
Verdünnung, Zugabe in %	12	12	-
Visk. DIN 4 Sek. (20°C)	25	25	120
Spritztemperatur(°C)	-	-	80

Luftloses (airless) Spritzen	unverdünt, geeignet für Kolben- und Membrangeräte
Ergiebigkeit	10 - 12 m ² /l, je nach Untergrund und Auftragsverfahren
Trockenzeiten (20°C, 65 - 75 % rel. Luftf., 60 µ Naßfilm)	staubtrocken nach ca. 2 Std. und griffest nach ca. 8 Std.
Ofentrocknung	1 Std. bei 120° C

bitte wenden!

Bearbeitung	
Überstreichbar	nach ca. 24 Std.
Überspritzbar	nach ca. 24 Std.
Schleifbar	nach ca. 48 Std.
Reinigung der Werkzeuge	einzA Lackverdünnung-Terpentinersatz

III. Anstrichaufbau bzw. Anwendungstechnik

Eisen- und Stahluntergründe fachgerecht entrostet und reinigen, so daß der zu behandelnde Untergrund frei von Walzhaut und Zunder, sauber, trocken und fettfrei ist.

Anstrich innen

1. Grundanstrich mit einzA Korral-Primer
2. Schlußanstrich mit einzA Kunstschmiedelack

Anstrich außen

1. 2 Grundanstriche mit einzA Korral-Primer
2. Zwischenanstrich mit einzA Kunstschmiedelack
3. Schlußanstrich mit einzA Kunstschmiedelack

Nach längerer Standzeit (48 Std.) sollte beim einzA Korral-Primer vor dem Überstreichen mit dem einzA Kunstschmiedelack unbedingt ein Zwischenschliff erfolgen.

VOC-Gehalt nach Anhang II der VOC-Richtlinie 2004/42/EG

VOC Grenzwert Anhang II A (Unterkategorie i)
Lb: max. 600 g/l nach Stufe I (2007) und max. 500 g/l nach Stufe II (2010)
VOC-Gehalt von einzA Kunstschmiedelack: <400 g/l

Vorstehende Angaben sind gewissenhaft nach dem derzeitigen Erkenntnisstand der Prüftechnik zusammengestellt und sollen als Richtlinie gelten. Wegen der Vielseitigkeit der Anwendung und Arbeitsmethoden sind sie unverbindlich, begründen kein vertragliches Rechtsverhältnis und entbinden den Verarbeiter nicht davon, unsere Produkte auf Ihre Eignung selbstverantwortlich zu prüfen. Im übrigen gelten unsere allgemeinen Geschäftsbedingungen. **Ausgabe 08/2006;** damit verlieren alle bisherigen Merkblätter ihre Gültigkeit.

Literaturverzeichnis (Anhang)

Armine Haase,
Im Zentrum des Sturms,
Ausstellungskatalog zur Ausstellung *Reiner Ruthenbeck*, Kunstverein Braunschweig (1983)

Bernhard Holeczek,
Präzises über einen Präzisen. Zehn Stichworte zu Ruthenbeck,
Ausstellungskatalog galerie d+c mueller-roth, Stuttgart (1986)

BYK-Gardner
Bedienungsanleitung des Gerätes micro-TRI-gloss

Museum Ludwig
Die Kunst des 20. Jahrhunderts,
Köln (1998)

Internet

<http://www.relius.de> (eingesehen am 02.01.2007)

Abbildungsverzeichnis (Anhang)

- Abb. 1** Photographie aus einem Brief von Hr. Syamken, Hamburger Kunsthalle, an Reiner Ruthenbeck vom 18.12.1996
- Abb. 2** Reiner Ruthenbeck „Möbel 3“, 1968, 372 x 70 x 111 cm, Slg. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt
- Abb. 3** Reiner Ruthenbeck „Membrane Kreis“, 1968, d = 75 cm
- Abb. 4** Fotografie der „Glasplatte in Stofftasche II“, 1971 von Reiner Ruthenbeck; Negativbeispiel für die Ausschnittwahl
- Abb. 5** Reiner Ruthenbeck „Diskrete Überkreuzung Blau/ Rot“, 1993, Roter Balken
- Abb. 6** Reiner Ruthenbeck „Diskrete Überkreuzung Blau/ Rot“, 1993, Blauer Balken
- Abb. 7** Schema der diskreten Überkreuzung, Blau/ Rot, 1993
- Abb. 8** Wand A + B in fiktiver „Durchsicht“
- Abb. 9** Reiner Ruthenbeck „Bodenraute, Münster“, 1991, unbekannte Anzahl weißer Papierblätter der Größe DinA 0, Slg. Ruthenbeck
- Abb. 10** Ausstellung von Reiner Ruthenbeck in Charlottenborg, Kopenhagen 1976
- Abb. 11** Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/R“, 1991
- Abb. 12** Probeplatte mit einer 2-Komponenten-PU-Lackierung, Firma Clouth
- Abb. 13** wie Abb. 12, jedoch mattiert, linke Seite sandgestrahlt, rechte Seite mit Stahlwolle (Feinheit 000) behandelt
- Abb. 14** Lack auf Nitroalkydharzbasis der Firma einzA
- Abb. 15** Nitroalkydharz, Firma Obi Classic
- Abb. 16** Reiner Ruthenbeck „Gummiseilzeichnung“, 1985, 50 x 60 cm, Slg. Ruthenbeck
- Abb. 17** Reiner Ruthenbeck „Hängender Kreis“, 1969, 2 x 70 cm, 70er Edition
- Abb. 18** Die Künstlerin Anna Oppermann vor einer Installation, 1984
- Abb. 19** Detailaufnahme der Installation „dernier espace avec introspecteur“, 1984 von Joseph Beuys, Slg. Staatsgalerie Stuttgart
- Abb. 20** Reiner Ruthenbeck „Kreis“, 1989, d = ~ 32 cm, Tiefe: ~ 3 cm, Slg. Ruthenbeck,
- Abb. 21** Reiner Ruthenbeck „Löffel 1“, 1967, Höhe: 234 cm, Privatsammlung

- Abb. 22** Reiner Ruthenbeck „Aschehaufen IV“, 1968, d = ~ 2 m, Privatsammlung Familie Baum, Wuppertal
- Abb. 23** Reiner Ruthenbeck „Aschehaufen VI“, 1968/ 71, Slg. Hamburger Kunsthalle
- Abb. 24** Reiner Ruthenbeck „Koffer mit Löchern“
- Abb. 25** Reiner Ruthenbeck „Maschendrahtkopf“
- Abb. 26** Reiner Ruthenbeck „Hängematte“, 1969, 150 x 350 cm, Slg. Hamburger Kunsthalle
- Abb. 27** Reiner Ruthenbeck „Tisch mit gelber Kugel“, 1985, Tisch: 82 x 151 x 99,5 cm, Slg. Kunstmuseum Düsseldorf
- Abb. 28** François Morellet „p rococo N° 9“, 1998
- Abb. 29** François Morellet „spères trames“, 1962, Auflage 30
- Abb. 30** Reiner Ruthenbeck „Gelehnte Platte mit abgewinkelter Ecke“, 1984
- Abb. 31** Reiner Ruthenbeck „Quadratplatte mit leicht abgewinkelter Ecke“, 1984
- Abb. 32** Reiner Ruthenbeck „Weißer Papierhaufen“, 1979, 4 Exemplare
- Abb. 33** Jan Schoonhoven „Rectengular Sliding Planes“, 1966, Slg. Stedelijk Museum, Amsterdam
- Abb. 34** Kasimir Malewitsch „Schwarzes Quadrat“, ca. 1923; Slg. Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg
- Abb. 35** (REM-Aufnahme) Probe des Aluminiumblechs; Kunstwerk: Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“, Slg Hamburger Kunsthalle
- Abb. 36** (REM-Aufnahme) Querschliff der Lackprobe: die helle Grundierung ist der untere feinteilige Bereich (Pfeil), darüber die schwarze Lackschicht, Kunstwerk: Reiner Ruthenbeck „Plattenbogen für eine Wandöffnung 100/3/SNA“, Slg Hamburger Kunsthalle
- Abb. 37** Funktionsweise eines Reflektometers: Geometrien
- Abb. 38** CIE-Lab-System

Skizze 1 Präsentation des Plattenbogens: Wandansicht von oben

Skizze 2 Präsentation des Plattenbogens: von der Durchgangsöffnung aus gesehen

Skizze 3 Präsentation des Plattenbogens: die Wand von oben gesehen

Tabellenverzeichnis (Anhang)

Tab. 1 Ergebnisse der REM-Analyse: Träger

Tab. 2 – 5 Ergebnisse der REM-Analyse: Grundierung

Tab. 6 – 8 Ergebnisse der REM-Analyse: Farbschicht

Tab. 9 Reflektometer: Anwendungsbereiche der Geometrien

Tab. 10 Ergebnisse der Glanzmessung

Tab. 11 Ergebnisse der Farbmessung

Abbildungsnachweis (Anhang)

- Abb. 1** Archiv der Hamburger Kunsthalle, Akte Reiner Ruthenbeck
- Abb. 2** <http://www.reiner-ruthenbeck.de>
- Abb. 3** Poetter, Jochen (Hrsg.),
*Reiner Ruthenbeck, Ausstellung: 03.10. – 24.11.1993 in der Staatlichen
Kunsthalle Baden-Baden*, Stuttgart (1993),
Fotos: Tenwiggenhorn, Düsseldorf
- Abb. 4** Handbuch Museum Ludwig, Köln,
Die Kunst des 20. Jahrhunderts,
Druck- + Verlagshaus Wienand, Köln (1998), S. 694
- Abb. 5-8** Poetter, Jochen (Hrsg.),
*Reiner Ruthenbeck, Ausstellung: 03.10. – 24.11.1993 in der Staatlichen
Kunsthalle Baden-Baden*, Stuttgart (1993),
Fotos: Tenwiggenhorn, Düsseldorf
- Abb. 9-10** <http://www.reiner-ruthenbeck.de>
- Abb. 11** Poetter, Jochen (Hrsg.),
*Reiner Ruthenbeck, Ausstellung: 03.10. – 24.11.1993 in der Staatlichen
Kunsthalle Baden-Baden*, Stuttgart (1993),
Fotos: Tenwiggenhorn, Düsseldorf
- Abb. 12-15** Kerstin Budde, SABK Stuttgart, 2006
- Abb. 16-17** <http://www.reiner-ruthenbeck.de>
- Abb. 18** www.uni-lueneburg.de
- Abb. 19** Kerstin Budde, SABK Stuttgart
- Abb. 20** Poetter, Jochen (Hrsg.),
*Reiner Ruthenbeck, Ausstellung: 03.10. – 24.11.1993 in der Staatlichen
Kunsthalle Baden-Baden*, Stuttgart (1993),
Fotos: Cohen, Ettlingen
- Abb. 21-22** <http://www.reiner-ruthenbeck.de>
- Abb. 24** <http://www.jablonka.net>
- Abb. 23, 25** wurden von Reiner Ruthenbeck zur Verfügung gestellt
- Abb. 26-27** <http://www.reiner-ruthenbeck.de>
- Abb. 28, 29** www.galerie-mueller-roth.de

- Abb. 30-32** Institut für moderne Kunst Nürnberg – Galerie d+c mueller-roth, Stuttgart, zur Ausstellung *Reiner Ruthenbeck* vom 12.09. – 18.10.1986
- Abb. 33** www.trouw.nl
- Abb. 34** www.hamburger-kunsthalle.de
- Abb. 35, 36** Prof. Dr. Christoph Krekel
- Abb. 37** Begleitheft des Reflektometers micro-TRI-gloss der Firma BYK-Gardner
- Abb. 38** <http://www.farbimpulse.de/fi/live/artikel/detail/0/352.html>