CONDITIONS OF USE FOR THIS PDF

The images contained within this PDF may be used for private study, scholarship, and research only. They may not be published in print, posted on the internet, or exhibited. They may not be donated, sold, or otherwise transferred to another individual or repository without the written permission of The Museum of Modern Art Archives.

When publication is intended, publication-quality images must be obtained from SCALA Group, the Museum's agent for licensing and distribution of images to outside publishers and researchers.

If you wish to quote any of this material in a publication, an application for permission to publish must be submitted to the MoMA Archives. This stipulation also applies to dissertations and theses. All references to materials should cite the archival collection and folder, and acknowledge "The Museum of Modern Art Archives, New York."

Whether publishing an image or quoting text, you are responsible for obtaining any consents or permissions which may be necessary in connection with any use of the archival materials, including, without limitation, any necessary authorizations from the copyright holder thereof or from any individual depicted therein.

In requesting and accepting this reproduction, you are agreeing to indemnify and hold harmless The Museum of Modern Art, its agents and employees against all claims, demands, costs and expenses incurred by copyright infringement or any other legal or regulatory cause of action arising from the use of this material.

NOTICE: WARNING CONCERNING COPYRIGHT RESTRICTIONS

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Artists Contract

LEITZ

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

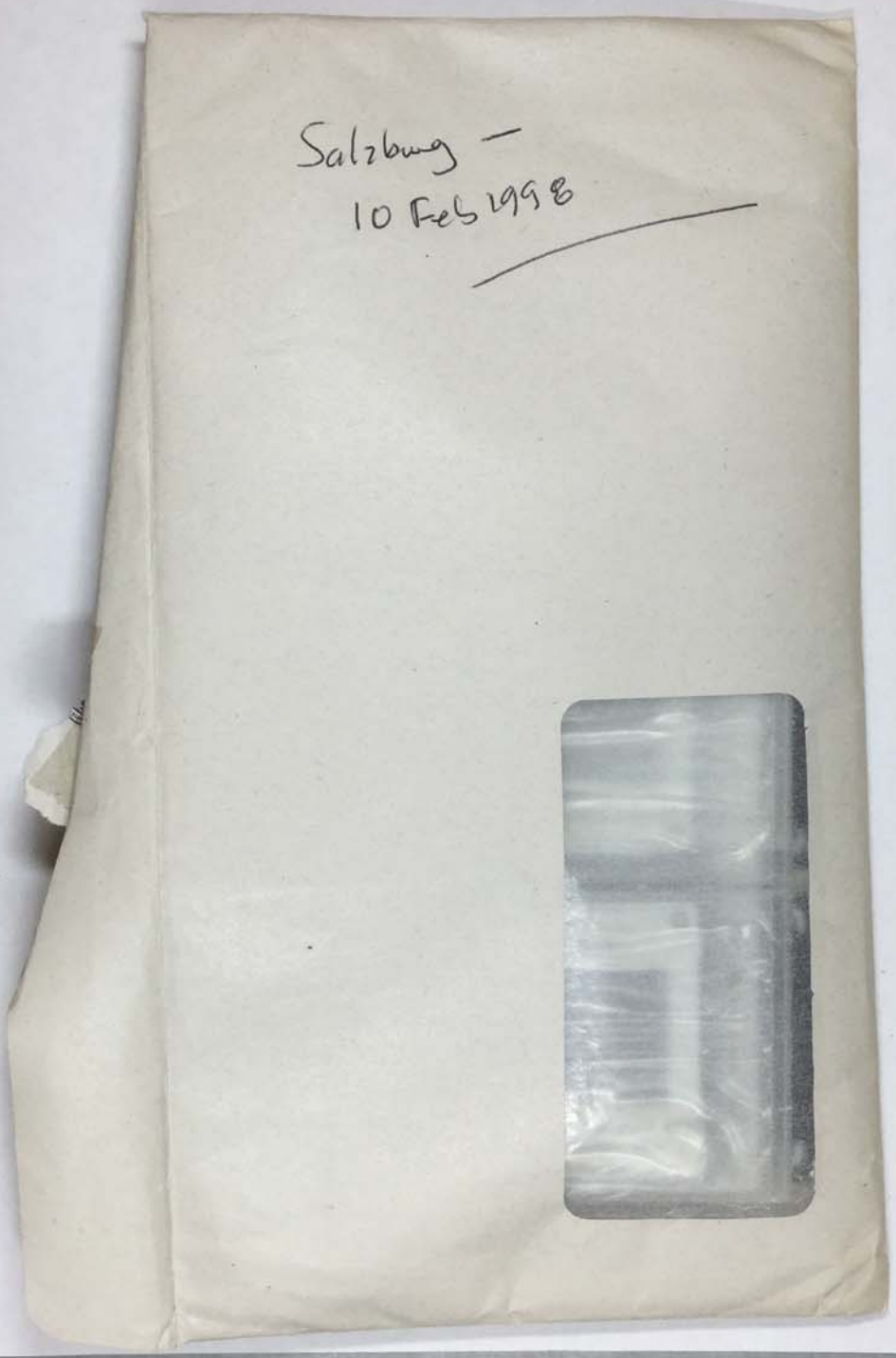
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Artists Contract
Marina Ekmanis – Salzburg –
Gert – BK Project

LEITZ

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

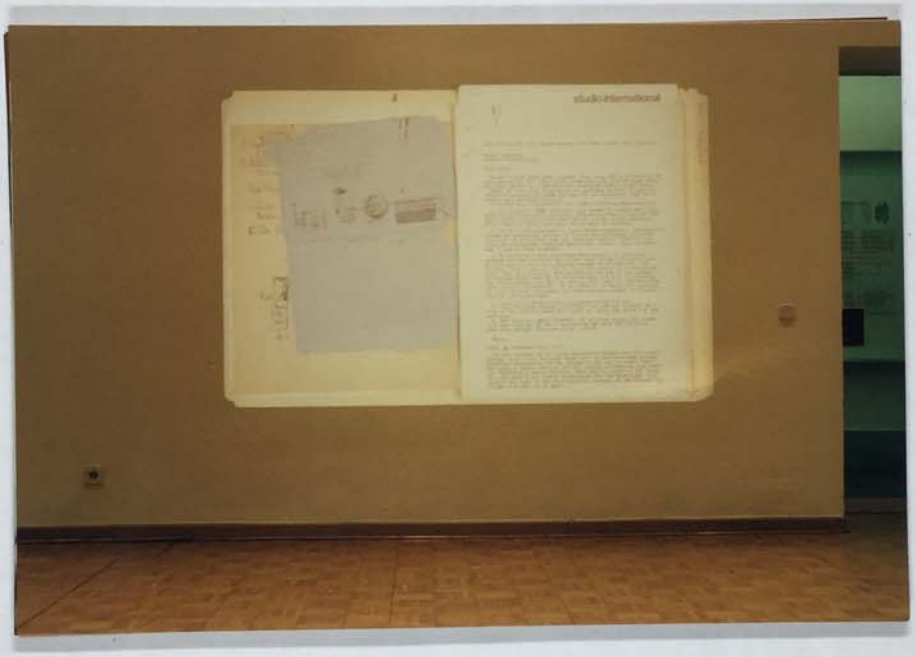


FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

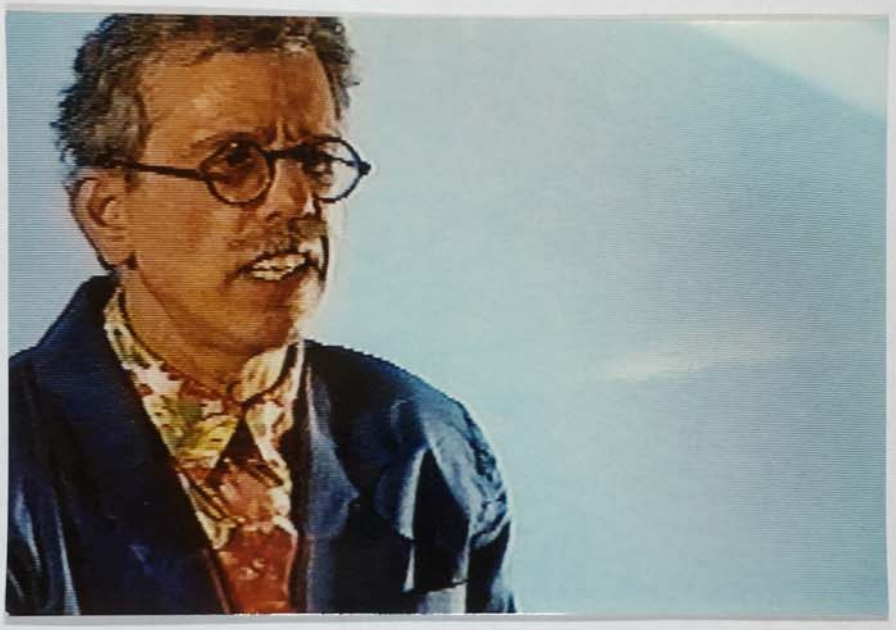
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

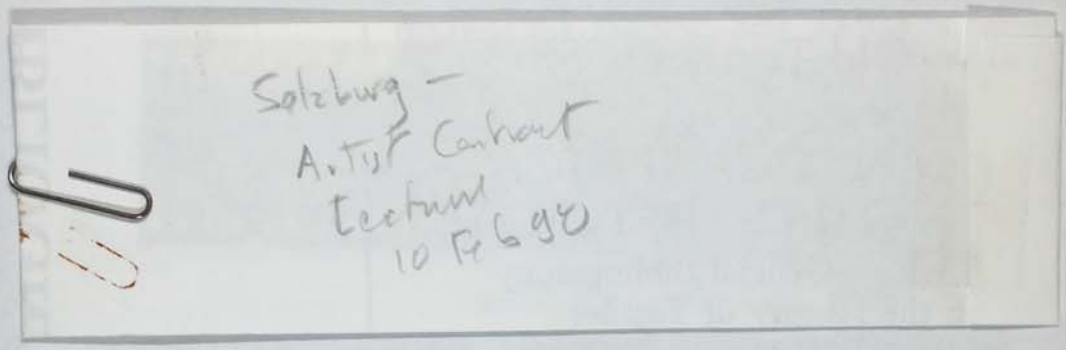
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

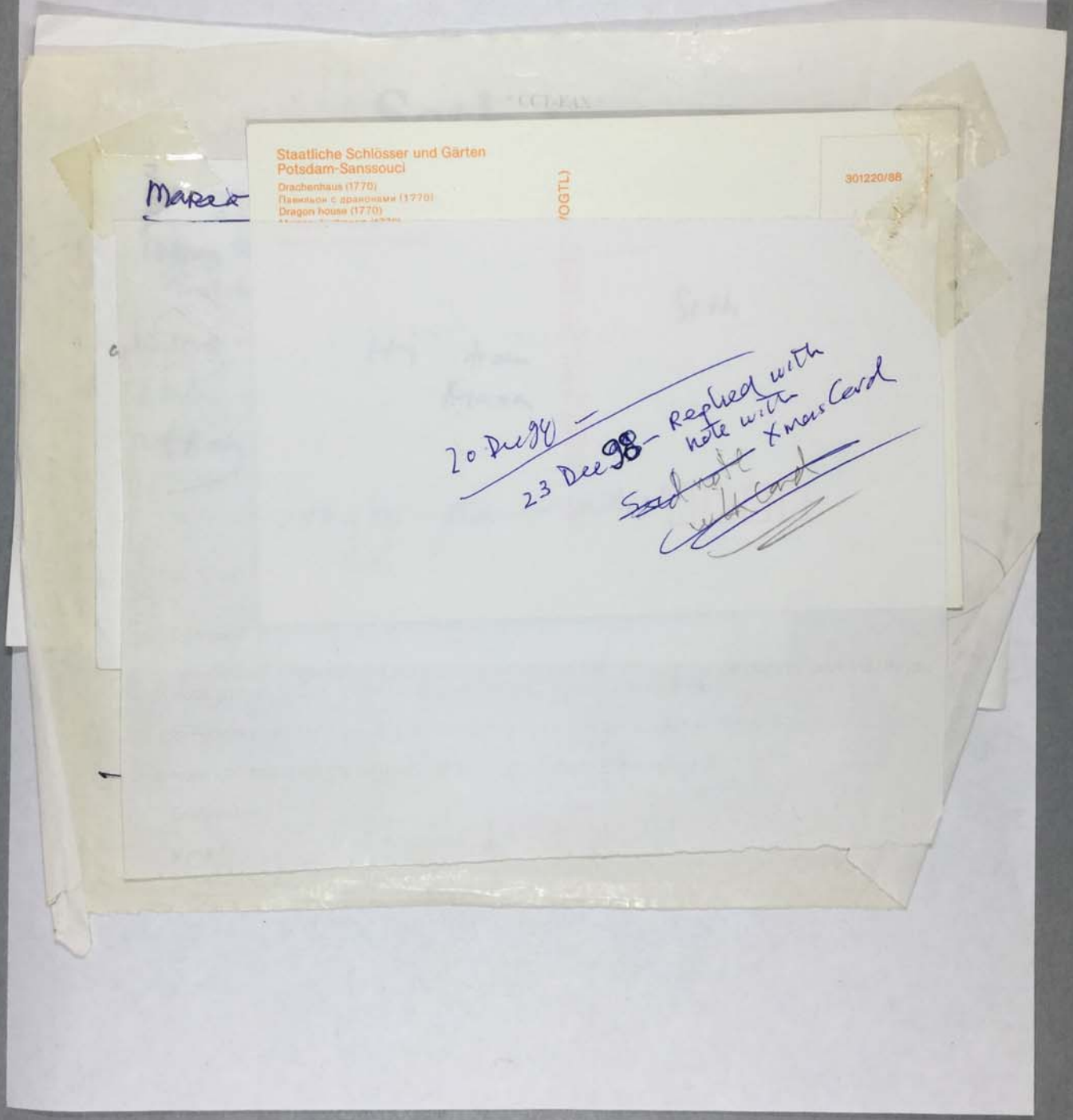
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Staatliche Schlösser und Gärten
Potsdam-Sanssouci

Drachenhaus (1770)
Павильон с драконами (1770)
Dragon house (1770)
Maison du dragon (1770)

Farbfoto: Bergmann, Potsdam

BILD UND HEIMAT · REICHENBACH (VOGTL)
AV/III/26/13 · Z 01 04 0310/32 K · DDR 0,20 M

Hi from Maria

Seth

24 Aug 98 – Maria called

ok

Maria

10 Aug 9[illegible]
Sal26

ca 13 Aug –
22 Aug –
24 Aug

Please say hello to her

Advise. Until then, Maria

via email ok
to Gerti?

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

18 July
757

Seth Siegelaub

Email: 101651.501@compuserve.com Fax & Tel: (31 20) 622.9144
Herenstraat 1A, NL-1015 BX Amsterdam POB 350, New York, NY 10013

17 July 1998

Maria Eichhorn, Berlin

FAX: 49 30 626.5739

Dear Maria:

How are you & Marius? Japan OK?

I just returned an edited version of my Artist's Contract talk to Hildegrun at Salzburg; lots of work!

How is the rest of the book project going? How is Gerti?

We are around Amsterdam through early October, except 24 July - 5 August.

Advise. Until then,

Seth

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

SS-AMT\SALZ

See file for entire text —

15 July 1998 / Email

Dear Hildegund Amanshauser:

I received your email of 9 July 1998.

Here (finally) is the edited version of my talk transcript; I hope it is satisfactory for you. Pleae note however that the questions from the audience have NOT been edited.

Please confirm receipt of this by return.
Thank you, Seth Siegelaub

PS: We are here in Amsterdam through early October, except for 24 July - 5 August.

RE-WORKING OF THE TRANSCRIPT OF TALK GIVEN BY SETH SIEGELAUB
AT THE SALZBURGER KUNSTVEREIN ON 10 FEBRUARY 1998:

Thank you for being here tonight to listen to the revival of a thirty-year-old project, one which is perhaps still relevant to the art world today.

My role here is basically "historical" --whatever this means-- that is, to provide the social and political background to the preparation of the artist's contract. Essentially, what I will try to do here is (1) to talk about the issues concerning artist's rights, hopefully in dialogue with the people in the audience; (2) to outline the conditions in the late 1960s and early 1970s when the project was conceived, both in terms of my personal work life, and the art world which existed at that time (one which is very different from that of today); and (3) to relate the art world problems to the "real world", the larger world, which encloses and defines parameters and limits of the art world.

The first thing I want to bring up, which is probably the most important factor in my understanding of the artist's contract, concerns the underlying political and social conditions at the time; the fact that the world of the mid-late 1960s was very active politically, with many important issues questioning the position and role of the artist in the community. For us, living in the United States, for the most part these issues were closely linked to the morality of, and opposition to, the US war against Vietnam. In Europe, these issues for the most part, were linked to the student's movement in the universities, the worker's rights in the factory, and the general quality of life under capitalism. These conditions taken together, I think, were the essential factors in posing the problems that were raised in relation to artist's rights.

Another factor was the nature of the art world at the time: a more-or-less small and isolated marginal activity, in the sense that there were few artists, or other people involved the art world. Furthermore, the activity of art-making itself was less integrated into the values of the larger, dominant capitalist world. There were also a number of other serious and real problems related to the small size, and marginal and bohemian nature of the art world concerning the condition of artists, which were barely addressed in the artist's contract. In New York, for example, most artist's studios until the 1970s were illegal living spaces, very often dangerous firetraps; there were also general questions of the artist's right to health care, insurance, union representation, etc. and things of this nature.

At that time in the New York art community there was a very active and critical organization of artists involved in trying to ameliorate the condition of the artists, called the Art Worker's Coalition. This group, which developed in the late 1960s, attempted to revalorize or change the status of the artist in society on many different fronts.

A brief word may be necessary about this organization. Although I was not an active, militant member of this group, I was in close and regular contact with it, and it had a definite influence on my work. The Coalition began as protest in response to the mistreatment of work of art by Takis in an exhibition held at the Museum of Modern Art in New York in 1968 or maybe 1969. Like a spark igniting a fire, this protest quickly provoked a broader questioning by the artists of all the different type of relations between

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Jo Baer

1929
Geboren in Seattle (Washington, USA) op 7 augustus als Josephine Gail Kleinberg

1946-49
Studie aan de Universiteit van Washington, Seattle. Behaalt een graad in biologie en volgt een eerstejaars opleiding in tekenen en schilderen

1950
Werkt tijdens de lente en zomer in een kibboets in Israël
Verhuist naar New York City

1952
Werkt aan de New School for Social Research, New York, N.Y., aan de Graduate Faculty in Gestalt psychologie

> (...) Het valt me opbij veel kunstenaars die van een kunstopleiding komen –hun vermogen tot logisch en helder denken verschrikkelijk is. Ik had geprobeerd iets duidelijk te maken over waarneming, over hoe het visuele systeem werkt. (...) (Linda Boersma. [Interview met] Jo Baer, Bomb, Fall 1995, p.60)

> (...) Ik verliet school plotseling. Ik was naar Yale geweest om een plaats te vinden om mijn PhD te doen. Ik ging eten bij mijn professor om over de verschillende mogelijkheden te praten. Er hing een mobiel van Calder in de ingang en zijn vrouw was aan het koken met een Bach B minor Mis aan; ze staat te koken met aks afleiding een mis op de grammofoon;doe je niet, het is esthetisch gezien beledigend. Hij bepraatte de hele avondhet allemaal computer zou worden, waarmee hij bedoelde te zeggende hersenen georganiseerd zijn in een systeem van ja/nee antwoorden net als een computer. Dit is in 1951 van '52. terug in New York, zak ik een tekening van Matisse in een vitrine en ik barstte in tranen uit. Ik ging nooit meer terug naar die universiteit. Ik verdween, ik hield er opmoment mee op. Ik kreeg een werkeloosheidsuitkering; ik wist niet goed wat te doen maarin ieder geval niet.(...) (Ongepubliceerd interview met Marianne Brouwer, 1993, p.2)

> (...) Gestalttheoretici gaan uit van een 'veld' van waarneming, in tegenstelling tot het uitgangspuntbeweertwaarneming bestaat uit aparte, te isoleren sensaties van licht, schaduw en kleur waarmee beelden van herinneringen aan vroegere ervaringen worden geassocieerd. De Gestalttheorie beweerdeelk patroon van lichtde retina stimuleert een karakteristiek proces in de hersenen voortbracht. Waarneming was daarom een functie van de organisatie van de hersenen (...) (David Elliott. Introduction, Catalogue Jo Baer, Museum van Modern Art, Oxford 1974, p.6)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

9/11

S.: Thank you for being here, to listen to the revival of an old project- thirty years old-, but somehow still relevant, still quite relevant to the art world, as we know it today.

My role here would be basically- under the sort of the very pretentious title of the historical, whatever it is, social, political background of the artist contract. Basically, what I am trying to do and talking about tonight and dialoguing hopefully, besideward the hope, that there would be a certain conversation, a certain discussion between us, concerning the question, is to try to basically outline the situation in the late sixties, early seventies, when the project was conceived, both in terms of my personal work. Secondally in terms of the nature of the art world, that existed at that time, which is very very different at what we are looking at today or what we are living today. And thirdly, what I would call- for lack of any term-, the real world, which is the larger world ,which incloses the art world. Which incloses and defines in a certain way the limits of the art world. The first thing I want to bring up, which is probably the most important factor- at least in my reading of the artist contract- are all the political problems, social problems concerning the artist right, is the fact that the world of the nineteensixties , the general world was a very active political world and there were a lot of problems going on and a lot of social activities, political activities, underlying the problems of the artist in the community. For us in the United States, for large part, it concerned the entire Vietnam war. In Europe it concerned in large part and not only certainly, student^s movements, the universities, the life under capitalism, various things of this nature. This is, I think, an essential factor for the kind of problems that were raised concerning artists^rights. The second factor it concerns very specifically what I would conceive in the art world as being at that time a relatively small and isolated marginal activity, in the sense, that there were even numeratically few artists, few people in the art world. And the activity of art-making itself was less part of the larger capitalism of this world. There were a lot of very serious problems, very real problems, related to the size of the small bohemian nature of the art world, concerning artists^ rights, which had only partially delt with the artists^contract. In New York, for example, there was part of the artists^ studios, most of the artists^ studios, up until the nineteensixties, were illegal places, very often firetraps, very often illegal; there were various questions of artists^ rights, concerning health conditions and things of this nature. Also at this time in the art community there was a very active organization, a very active criticism, concerning the role of the artists in New York. There was something called the "art workers coalition", which was developed in the late sixties, with a lot of artists working to revalorize or at least change the status of the artist in society.

A brief word may be necessary, concerning this particular organization, although I was not an active member or an active militant member in this organization, I had a certain amount to do with it and also infected me. This particular organization came into realization over a problem with the Museum of Modern Arts, I think in 1968 or maybe 1969, concerning the mishandling, the mistreating of this work in context of the exhibition, that the Museum of Modern Art was doing. Ratherly, this group of artists started to question the entire relation of artist to capital, society, which was related to Vietnam movement, the role of museums, the whole series of- I suppose, you can call- cultural critics of society at the time and began to think very seriously about what kind of solutions could be possible to meliorate the conditions of the artists. And this concerned
both housing, it concerned insurance for artists, a whole range of activities. One of which and which is the one that we, particularly me and Bob Projansky, the lawyer collaborating on this project, focused the property values, concerning all the control over the work of art, that the artist was making and hopefully selling. In a certain degree- selling is a very big word- I don^t think, I don^t have the impression, that that much art had been sold at the time and perhaps it was in the context of a much smaller community of the collectors, friends, galleries, that the idea of the contract really seemed like a possible solution to a problem of the artist^s control all over the world. This let us, Projansky and I, to develope this

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Österreichische Bundesbahn

Zuginformation

IC 847: Salzburg Hbf --> Wien Westbf

Bahnhof	Ankunft	Abfahrt
Salzburg Hbf		12.10
Attnang-Puchheim	12.56	12.58
Wels Hbf	13.15	13.17
Linz Hbf	13.31	13.34
St Valentin	13.50	13.52
Amstetten(A)	14.14	14.16
St Pölten Hbf	14.48	14.50
Wien Hütteldorf	15.26	15.28
Wien Westbf	15.35	

Verkehrstage

Salzburg Hbf --> Wien Westbf :
fährt täglich

Bemerkungen:

FA: Kleinkindabteil
Salzburg Hbf --> Wien Westbf
FR: Fahrradmitnahme reservierungspflichtig
Salzburg Hbf --> Wien Westbf
ZR: Zugrestaurant
Salzburg Hbf --> Wien Westbf
ZT: Zugtelefon
Salzburg Hbf --> Wien Westbf

HaCon Fahrplanauskunft: 4.04w ÖBB-W97-PC-NET (11 3935526D)
Fahrplan: ÖBB 1997/98 (7DB1 C82)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

8pt

S.: Thank you for being here, to listen to the revival of an old project- thirty years old-, but somehow still relevant, still quite relevant to the art world, as we know it today.

My role here would be basically- under the sort of the very pretentious title of the historical, whatever it is, social, political background of the artist contract. Basically, what I am trying to do and talking about tonight and dialoguing hopefully, besideward the hope, that there would be a certain conversation, a certain discussion between us, concerning the question, is to try to basically outline the situation in the late sixties, early seventies, when the project was conceived, both in terms of my personal work. Secondally in terms of the nature of the art world, that existed at that time, which is very very different at what we are looking at today or what we are living today. And thirdly, what I would call- for lack of any term-, the real world, which is the larger world ,which incloses the art world. Which incloses and defines in a certain way the limits of the art world. The first thing I want to bring up, which is probably the most important factor- at least in my reading of the artist contract- are all the political problems, social problems concerning the artist right, is the fact that the world of the nineteensixties , the general world was a very active political world and there were a lot of problems going on and a lot of social activities, political activities, underlying the problems of the artist in the community. For us in the United States, for large part, it concerned the entire Vietnam war. In Europe it concerned in large part and not only certainly, student^s movements, the universities, the life under capitalism, various things of this nature. This is, I think, an essential factor for the kind of problems that were raised concerning artists^rights. The second factor it concerns very specifically what I would conceive in the art world as being at that time a relatively small and isolated marginal activity, in the sense, that there were even numeratically few artists, few people in the art world. And the activity of art-making itself was less part of the larger capitalism of this world. There were a lot of very serious problems, very real problems, related to the size of the small bohemian nature of the art world, concerning artists^ rights, which had only partially delt with the artists^contract. In New York, for example, there was part of the artists^ studios, most of the artists^ studios, up until the nineteensixties, were illegal places, very often firetraps, very often illegal; there were various questions of artists^ rights, concerning health conditions and things of this nature. Also at this time in the art community there was a very active organization, a very active criticism, concerning the role of the artists in New York. There was something called the "art workers coalition", which was developed in the late sixties, with a lot of artists working to revalorize or at least change the status of the artist in society.

A brief word may be necessary, concerning this particular organization, although I was not an active member or an active militant member in this organization, I had a certain amount to do with it and also infected me. This particular organization came into realization over a problem with the Museum of Modern Arts, I think in 1968 or maybe 1969, concerning the mishandling, the mistreating of this work in context of the exhibition, that the Museum of Modern Art was doing. Ratherly, this group of artists started to question the entire relation of artist to capital, society, which was related to Vietnam movement, the role of museums, the whole series of- I suppose, you can call- cultural critics of society at the time and began to think very seriously about what kind of solutions could be possible to meliorate the conditions of the artists. And this concerned
both housing, it concerned insurance for artists, a whole range of activities. One of which and which is the one that we, particularly me and Bob Projansky, the lawyer collaborating on this project, focused the property values, concerning all the control over the work of art, that the artist was making and hopefully selling. In a certain degree- selling is a very big word- I don^t think, I don^t have the impression, that that much art had been sold at the time and perhaps it was in the context of a much smaller community of the collectors, friends, galleries, that the idea of the contract really seemed like a possible solution to a problem of the artist^s control all over the world. This let us, Projansky and I, to develope this project, which was concerned with dealing with a very, what we would call today, a very handsome practical solution to the questions of artist^s control over his and since then you can say their work of art, once at least their physical possession, once it had been sold or given away. And we tried to device a project, of which you have the german edition, I think, here in your hands, to device a project, that would both respect so the privacy of the art, which was a very critical factor of dealing between artist and dealers and collectors for one reason and another and also could be used by each individual artist.to the degree, he or she was able to use it. It was intended, as you can see from the form out of the presentation of the contract, to be used and reused, copied and recopied, adapted for different situations. There are of course, well before the contract and this activity I have spoken of in the United States, in New York, there is a tradition, particularly in France, concerning the artist^^s rights, as you well know, called "le droit de suite", which gives very important moral rights and certain economic rights to artists, after

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Österreichische Bundesbahn

Zuginformation

IC 643: Saalfelden --> Wien Westbf

Bahnhof	Ankunft	Abfahrt
Saalfelden		8.55
Maishofen-Saalbach	9.00	9.01
Zell am See	9.06	9.07
Bruck-Fusch	9.13	9.14
Taxenbach-Rauris	9.22	9.22
Lend	9.32	9.32
Schwarzach-St Veit	9.42	9.56
St Johann im Pongau	10.01	10.02
Bischofshofen	10.10	10.12
Golling-Abtenau	10.33	10.34
Hallein	10.41	10.42
Salzburg Hbf	10.55	11.10
Attnang-Puchheim	11.56	11.58
Wels Hbf	12.15	12.17
Linz Hbf	12.31	12.34
St Valentin	12.50	12.52
Amstetten(A)	13.14	13.16
St Pölten Hbf	13.48	13.50
Wien Hütteldorf	14.26	14.28
Wien Westbf	14.35	

Verkehrstage

Saalfelden --> Wien Westbf :
fährt täglich

Bemerkungen:

FA: Kleinkindabteil
Saalfelden --> Wien Westbf
FR: Fahrradmitnahme reservierungspflichtig
Saalfelden --> Wien Westbf
HS: Zugang für Rollstuhlfahrer
Saalfelden --> Wien Westbf
ZR: Zugrestaurant
Salzburg Hbf --> Wien Westbf
ZT: Zugtelefon
Salzburg Hbf --> Wien Westbf

HaCon Fahrplanauskunft: 4.04w ÖBB-W97-PC-NET (11 3935526D)
Fahrplan: ÖBB 1997/98 (7DB1 C82)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Hildegard Ananshaus

- Salzburg

~~23 Apr 98 – Recd 4-part email~~
~~work my text – OK~~

23 Apr 98/E – Recd 4-part text – What + when is it needed for? – will take lots of work to get into English

On\SS-ART\SALZ. → print out for Scotch Type 8pt – 9pt/9pt – 11pt

To print out

27 Apr 98/E
Sent note will edit + contact her. 4-8 May –

28 Apr 98 – Recd 8 press clippings + articles on "Contrat" each.

20 May 98/E – Thanks for press clippings – I am still working on they trans for my talk,

9 July 98 / Email – Recd header note for Transcript

15 July

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

INTRODUCTION: NOTES TOWARDS A CRITICAL HISTORY OF THE LITERATURE OF TEXTILES

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Dear Seth,

how are you? 1 May 98 —need/4 May 98/A

My stay in New York was very good. I met and interviewed Lawrence Weiner, Jackie Winsor, Carl Andre, Paula Cooper, Robert Ryman, John Weber, Adrian Piper and Robert Projansky. Hi from Bob. He is sometimes in Amsterdam, because his girlfriend lives there parttime. He would like to see you again. I gave him your address and faxnumber. Hope that's okay?

Sol LeWitt left New York just when I arrived. So I couldn't meet him. I send him the questions.

It was quite interesting. Adrian Piper drafted a solo exhibition agreement to which she added the AC. She rewrote the AC, removed all parts concerning money. Jackie Winsor worked ten years with the AC. Paula Cooper supported this. Robert Ryman never worked with the AC. Where did you get the rumor from. he used the AC once then donated the win of the resale??? He is against the contract because of the 15% article and because the purchaser of the work doesn't get the complete ownership....One article is important for him, that the owner is not allowed to alter the work. Bob Projansky is quite funny, told strange stories, I had to stop recording once because he didn't want this story on tape, he is lawyer...and so on.

I think it's interesting material. Also Carl Andre was very explicit.

When do you come to Berlin again? You and Marja are always welcome to stay with us.

What are you doing? Did you start the bibliography on math-books?

Happy May 1!

Hi to Marja.

Best wishes,

Maria

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

* CCT-FAX *

to Seth Siegelaub

from Maria Eichhorn

May 1, 1998

bf/May 98

Dear Seth

how are you?

My stay in New York was very good. I met and interviewed Lawrence Weiner, Jackie Winsor, Carl Andre, Paula Cooper, Robert Ryman, John Weber, Adrian Piper and Robert Pinsky. Hi from Bob. He is sometimes in Amsterdam, because his girlfriend lives there part time. He would like to see you again. I gave him your address and fax number. Hope that's okay?

Sol LeWitt left New York just when I arrived. So I couldn't meet him. I send him the questions.

It was quite interesting. Adrian Piper drafted a solo exhibition agreement to which she added the AC. She rewrote the AC, removed all parts concerning money. Lawrence Weiner worked ten years with the AC. Paula Cooper supported this. Robert Ryman never worked with the AC. Where did you get the rumor from, he used the AC once then donated the work to the Reader's? He is against the contract because of the 15% article and because the purchaser of the work doesn't get the complete ownership. One article is important for him, that the owner is not allowed to alter the work. Bob Pinsky is quite funny, he told strange stories. I had to stop recording once because he didn't want this story to be told, he is lawyer... and so on.

I think it's interesting material. Also Carl Andre was very explicit.

When do you come to Berlin again? You and Marja are always welcome to stay with us.

What are you doing? Did you start the bibliography on math-books?

Happy May 1!

Hi to Marja

Best wishes

Maria

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

8 May 98
with return 1
Museumjournaal,
Series 16, No 4, Sept 1971

March 5, 1998

Dear Seth,

how are you? Here are the interviews, the „Spiegel"-text, another text about the show, and a content list of your archive.

It would be very nice if you could let me know if you were able to contact some interview partners.

Last week I met Jenny Holzer and interviewed her. She was never using the contract but was quite interested in it. She finds it very humorous.

Hope to hear from you soon.

best wishes, Maria

25 Mar 98/A

I re-organized Artist's Contract File, but I did not check the list of archive material against all the material actually returned! ——

Hi Seth, 30 Mar 98/A
how are you?
I will be in N.Y.
from 14.4. – 24.4.
C. André didn't
reply yet. I sent
two faxes already.
Have you been able to
get all phone-numbers?
best, Maria

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

E I C

Maria Eichhorn — 8-9-10 Feb '90 / Salzburg

Thanx - Send copies of new materials and slides collected — Returns Museumjournaal —

10 Feb 9

Book Project - with Gerti — Outline

- Essays - Legal & Art Historical Background
- Interviews (10-12) - Old (artists Beuys, Haacke, Rauschenberg, Carl, Sol, etc) - Young artists — Curtis f
- Documentation - Important Texts, Copies of Contract, DB's contract + others', Legal Texts (California ?, [redacted], French "Droit de Suite").
- Practical "How-to" Advice and Addresses
- Bibliography of all art, legal writings on subject (with brief annotations ?)

Hildegun
Kunstver

A-
Email: K
FAX
T:

Gerti F
Verlag der

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

EICHHORN — ARTIST'S CONTRACT EXH & BOOK

10 Feb 98 —

Austria h/o
Stadtwurskadl 2 - 612 9682

ca 12.8 Sch = $1,—
ca 7.1" = DM1,—

Maria Eichhorn —

Prepare outline of talk on
"The Social-Historical Background
to the Artist's Contract" —

Hildegund Amanshauer
Kunstverein

A-
Email: Kunstverein@salzburg.co.at
~~FAX~~
T:

Gerti Fietzek } Book Ideas —
Verlag der Kunst } meet Tuesday

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Nr.	Kunstenaars Naam		M/V	Dia's Gr.	Kl.	Foto	Video	Overige
Saskia	Olde Wolbers		V			1		
Els	Opsomer		V		9	1		9 grote dia's plus boekje
Marina	Prokopiva		V		13	1		
Ulric J.W.	Roldanus		M	10		1		
Peter	Schoutsen		M	5		1		boekje
Lenny	Schroder		V			1		
Willem	Seumeren		M	4		1		
Ron/Reinie	Sluik	(Sluik/Kurpershoek)	M			1		
Kries	Sommers		M			1		
Sandra	Sterle		V		9	1		
Egon	Viebre		M			1		
Yntse	Vugts		M			3		
Mieke	Wijk		V	8		1		tevens een cassete bandje ingeleverd

Paginanr.: 3

meet John Weber. Paula Cooper would be interesting, what do you think? Do you know her?

I will be in New York April 14 to 24.

My numbers are: phone.& Fax: (212) 226 2553, phone: (212) 488 3442, e-mail auracarmen@aol.com

I will call you concerning things above next week.

Thank you.

Best wishes, Maria

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

" CCT-FAX "

12 Apr 98 - We spoke on Telefone

art to museums and collectors" and „some points bearing on the Museum of Modern Art and its relationship to artists and the general community." from a hearing of the Art Workers Coalition, School of Visual Arts, 1969. Do you know it?

10 Apr 98 send CA note

As I already told you Carl Andre never answered to my two faxes. I am afraid I will miss him when I will be in NY.

I sent a letter by mail to Robert Ryman. Just telling him who I am, that you gave me his number and I will call him. Unfortunately I don't know much about him. Was he active in the Art Workers Coalition, too? Did he use the contract? Does he have an own contract? Please let me know something about him and his attitude to artists rights, contract, etc..

Were you able to reach Rauschenberg? There were still some other artists we talked about: Robert Barry, Jackie Winsor and Adrian Piper, did you already contact them? Do you have other ideas who could be good to meet and talk to? May be also dealers? I will meet John Weber. Paula Cooper would be interesting, what do you think? Do you know her?

I will be in New York April 14 to 24.

My numbers are: phone.& Fax: (212) 226 2553, phone: (212) 488 3442, e-mail auracarmen@aol.com

I will call you concerning things above next week.

Thank you.

best wishes, Maria

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

new address:
Maria Eichhorn
Mittelweg 50
D - 12053 Berlin

Send Tel no? " Studio T?

Seth Siegelaub
Herenstraat 1 A
NL - 1015 BX Amsterdam

9 Apr 98

phoned attached

April 4, 1998

Dear Seth,

thanks for the text you sent. It's good to know these things when I do interviews in NY.

Until now I don't have much luck with the contacts you made. Sol LeWitt answered to my fax but he writes it is not worthwhile coming to Chester to interview him on the artist's contract. I wrote a second letter to him, and hope he will allow me to visit him in Chester.

He is especially interesting for me and the whole because he at least tried to use the contract, but didn't use it: „Mostly because the dealers I worked with (Konrad Fischer especially) did not want to do it. There would be to much bother for them. After trying a short time, I gave up on it.", he wrote.

Then I think he is interesting for his „some points bearing on the relationship of works of art to museums and collectors" and „some points bearing on the Museum of Modern Art and its relationship to artists and the general community." from a hearing of the Art Workers Coalition, School of Visual Arts, 1969. Do you know it?

10 Apr 98 send CA note

As I already told you Carl Andre never answered to my two faxes. I am afraid I will miss him when I will be in NY.

I sent a letter by mail to Robert Ryman. Just telling him who I am, that you gave me his number and I will call him. Unfortunately I don't know much about him. Was he active in the Art Workers Coalition, too? Did he use the contract? Does he have an own contract? Please let me know something about him and his attitude to artists rights, contract, etc..

Were you able to reach Rauschenberg? There were still some other artists we talked about: Robert Barry, Jackie Winsor and Adrian Piper, did you already contact them? Do you have other ideas who could be good to meet and talk to? May be also dealers? I will meet John Weber. Paula Cooper would be interesting, what do you think? Do you know her?

I will be in New York April 14 to 24.

My numbers are: phone.& Fax: (212) 226 2553, phone: (212) 488 3442, e-mail auracarmen@aol.com

I will call you concerning things above next week.

Thank you.

best wishes, Maria

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Eleanor to MJC (mid April 96)

T: 49-30 626.5739; studio: 682.1439

CA - 212 - 995 9807
(+ Carole) @ 60
SOL 203/526 4226
~~FAX - 526.1312~~ 526.4495
Rauschenberg GR3 3569 ?
~~FAX~~ 777.3347
473
TL — 505-466.1276
Ryman ~~FAX~~ - 212 - 989.0666
~~381 Lafayette~~
Ark 50

~~MB/~~
~~All nos at SM?~~
~~25~~ Mar - Spoke to SL
27 Mar - Bob Ryman
2 Apr 98 - Sent Mara Art Law articles

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Reid proto 6821439

– Museumjournaal – 1971 –

Exact date, Vol, issue no?

16 Dec 97.

There is a law
– proposed? – for
a 2-4% Droit de
Suite in the EU.

"The Social-Historical Background
to the "Artist's Contract"

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

16 Dec 97.

There is a law
– proposed? — for
a 2-4% Droit de
Suite in the EU.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

6821939

Reid p/w

Museumjournaal — 1971 —

Exact date, Vol, issue no?

Was the content printed inside a case can insert? In Dutch + English

Copy of Museumjournaal → Apply NYU

Pickup

573 2640

NYS Comm Cult. Res — No idea!

NYCLU — I think it was an artist

No complete copies of Domus, Leonardo or Data —

insert

TOTAL P.01

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

TOTAL P.01

to Seth Siegelaub

1 Folder 38

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

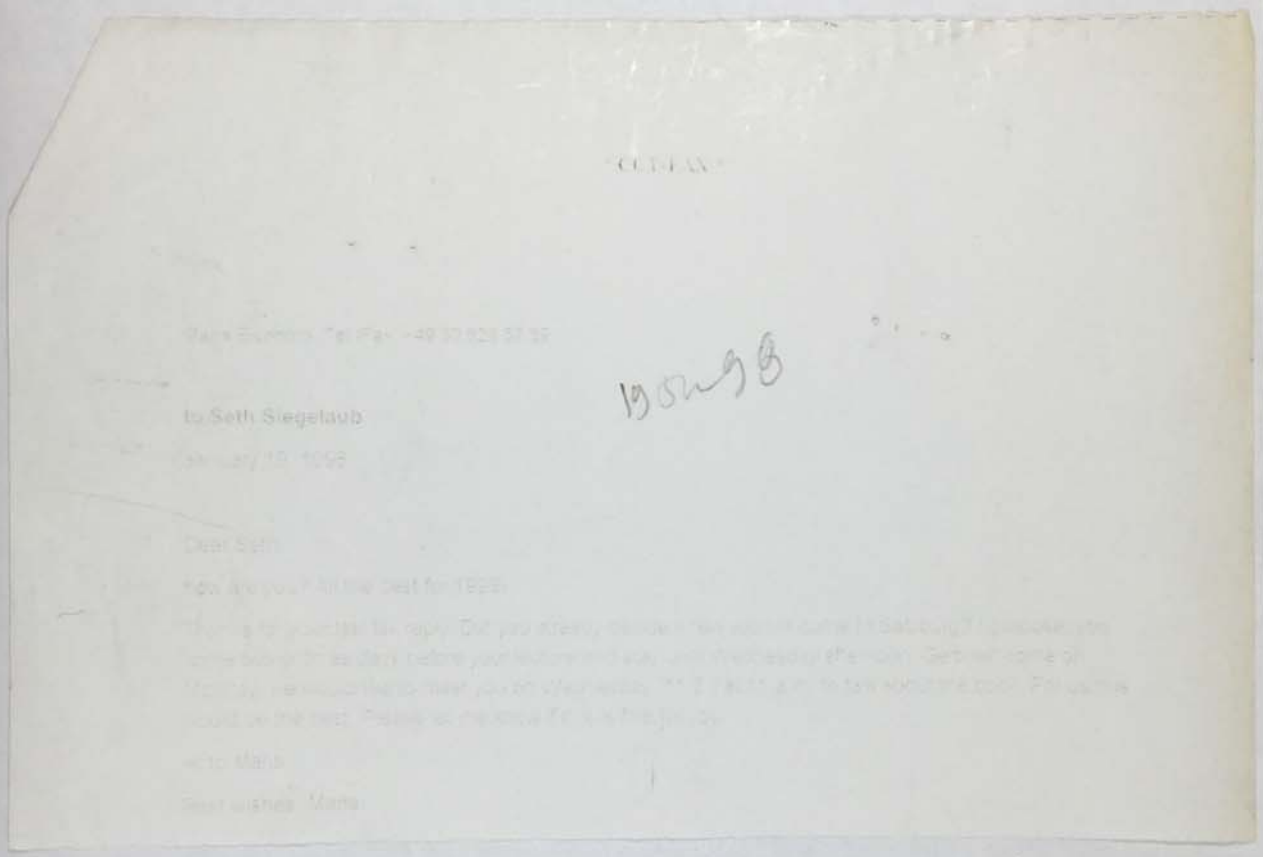
Eichhorn

Can we meet at
Gerti on Monday after
n Thurs~~day~~? — I
(wife are) [illegible] like to g
to Vienna at early week —

22 Jan 90 - I left message -
Mon Tues better

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

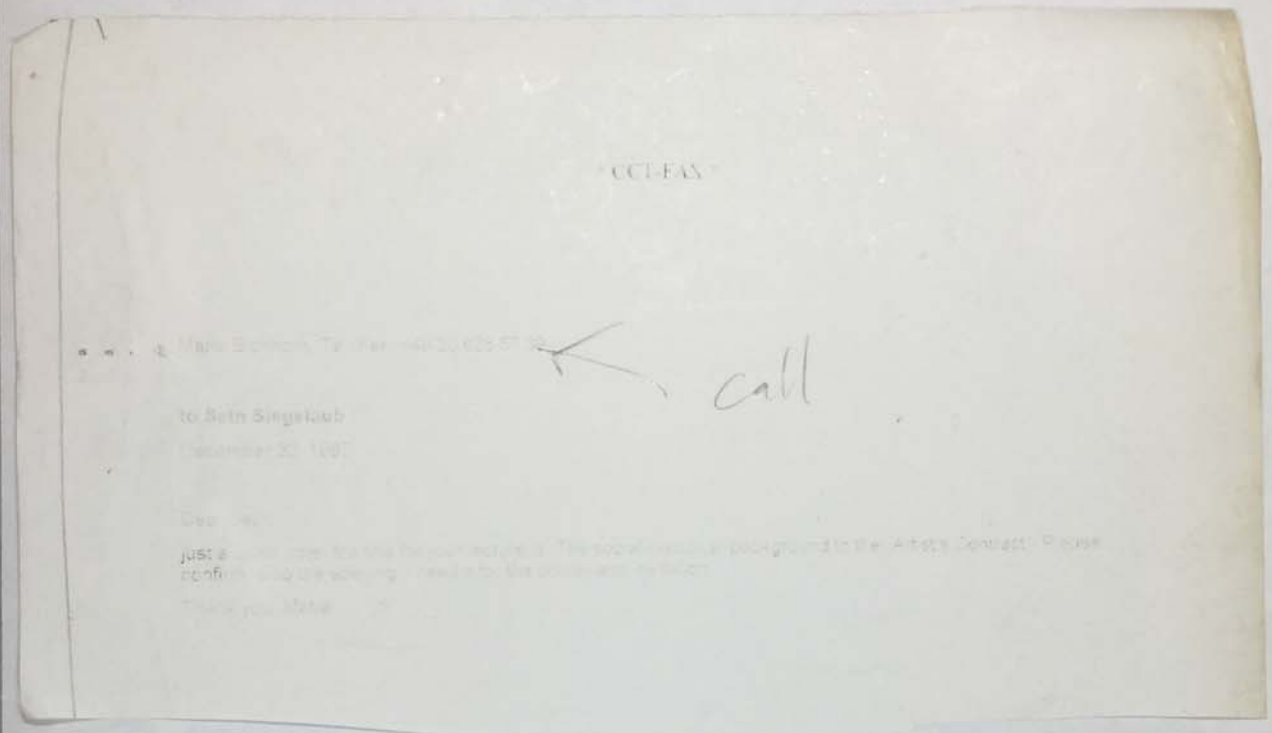
1437

3 Jan 1998

Dear Maria — Received fax of 30 Dec [1997!]
— The title is ok, but perhaps you could put the first letters of each word in Capitals? —
How is 1998 for you? — Sean

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Maria Eichhorn, Tel /Fax: +49 30 626 57 39

to Seth Siegelaub

December 18, 1997

Dear Seth

how are you? You know I was in Weimar lecturing at the Bauhaus Universitat. I met Daniel Buren there and interviewed him. It was quite interesting to hear his opinion concerning the contract. He also doesn't know anybody who is using it.

Some rough sentences you asked me last week for your lecture in Salzburg:

...the contract

...(which)

...experiences you made as a dealer for instance

...g and using it

...etc

...did people say during these discussions

...ased value) got most of the attention

...but not working with it

...ople misunderstood the contract in just focusing on the

...ry from 1968 (or earlier) until today. I think it is also ...ntribution to the art world. May be you could work out ...rld, the contract and „Rethinking Marx". The question

...ultimate atttempt to readdress (?) the terrible situation ...o accept speculation as an inherent part of the system ...tures that artists were the same as them (Mutti-Vati)

...said. „That was what the businessman-collectors ...that used it. But and not understand why the artist ...s are not staying & comply." (Here the middle passage ...ht you understand this???)

...man-collector

...from Amsterdam to Salzburg? May ... 28. when you will be back from the U.S. ... camp. Would you like to do that? ... budget. And it would be good if you ... course I let you know what ...

...ast, Maria

13 Dec — ME
called —
Search for background
material for Artists
Contract →

Data on 10 Feb 97

M

"The Social-Historical Background
to the "Artist's Contract"

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Maria Eichhorn, Tel./Fax: +49 30 626 57 39

to Seth Siegelaub

December 18, 1997

Dear Seth

how are you? You know I was in Weimar lecturing at the Bauhaus Universitat. I met Daniel Buren there and interviewed him. It was quite interesting to hear his opinion concerning the contract. He also doesn't know anybody, who is using it.

Some rough sentences you asked me last week for your lecture in Salzburg:

- starting with the time '69/ 70/ 71 and the reasons to draft the contract
- does it contain capitalistic ideas (which), socialistic ideas (which)
- which specific experience made you drafting the contract: experiences you made as a dealer for instance
- the enormous propaganda you made to get people knowing and using it
- reactions by artists, collectors, dealers, press, supporters, etc
- reactions you made after the contract was published: what did people say during these discussions
- how do you explain that one paragraph (15% on the increased value) got most of the attention
- there was a lot of interest in reprinting it, writing about it, but not working with it
- after 28 years: what do you think about it
- do you think it failed
- what do you think now all in retrospect: do you think people misunderstood the contract in just focusing on the 15% paragraph

I guess, that you could describe a kind of contract history from 1968 (or earlier) until today. I think it is also interesting that the contract was for a long time your last contribution to the art world. May be you could work out more clearly the connection between your leaving the art world, the contract and „Rethinking Marx". The question is: if the contract has anything to do with it.

Also you think about your whole statement: it was a legitimate attempt to readdress (?) the terrible situation of the artists work – failed in not refusing to accept speculation as an inherent part of the system – and to create structures (how do you see this now???) structures that artists were the same as them (Mutti-Vati) & dealing artists having no meaning only value.

Also you said about the increasing of value – you said: That was what the businessman-collectors have right away. Experience says – what I want for those that used it. But did not understand. Why the artist [illegible] are not responsible for the case. Artists are not stocks & bonds. Where the magic person [illegible] Bankers etc. [illegible] do you understand this???)

Also you think about being invited? Have to tell a businessman-collector.

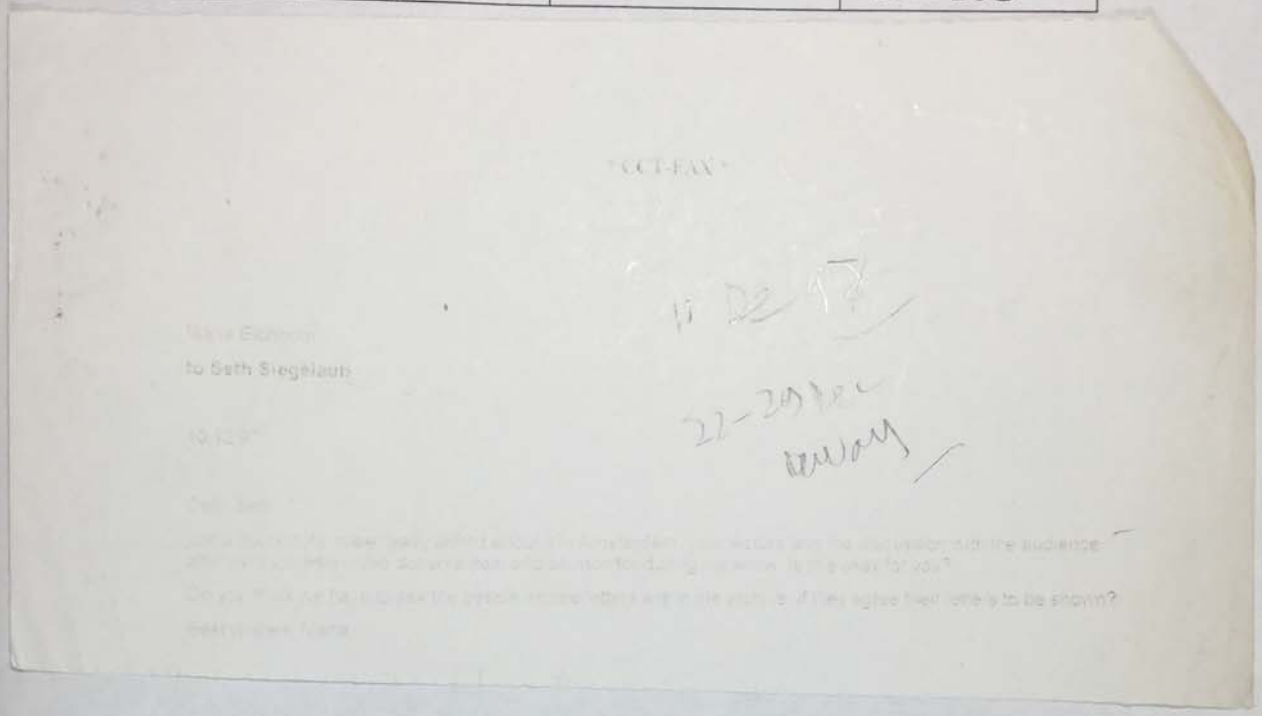
[illegible] Amsterdam, Salzburg? May be a [illegible] February, 28 when you will be back from the U.S.? Or in [illegible] weekend trip. Would you like to do that? [illegible] budget. And it would be good if you could [illegible] to know what you want to do. Of course I [illegible]

[illegible]

"The Social-Historical Background to the "Artist's Contract"

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

13 Dec 97 - I called —
: Title of My talk: "Social Background to the
: Artist's Contract" —
Maybe date to 27 Feb 98 (the 27th Anniversary
of contract).
She is away 22-23 Dec 97
She will suggest Students for my talk —

Call Hans + last Name + hotel (2/3 nts
with MB?) - Tell me budget for
Transport + Hans + I will pay, they
will reimburse when I arrive —

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

EICHHORN / ARTIST CONTRACT

* CCT-FAX *

Maria Eichhorn
Tel./Fax: +49 30 626 57 39
Tel.: 6821439

to
Seth Siegelaub

4 Dec 97

9.11.97

Dear Seth,

are you in Vietnam already? If not yet: I got the dates for the show at Salzburger Kunstverein. Do you think you could manage February the 16th for your lecture? Let me know, please.

Thanks a lot for your and Marja's fax to Tokio. I was very happy about it.

Maria

10 Feb 98 – Tues – OK

Honararium 1 —— + Transport +
Hotel for 2/3 days (with MB?) ——

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

1 November 1997 / Amsterdam

Dear Maria

Found 927

Seth & Marja

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

POST CARD

Maria Eichhorn
Curtain (Jeans)/Lecture by Yuko Fujita (1989/97)

Dr. Yuko Fujita (Physics, Keio University)
"How Can We End the Nuclear Era"
November 1, 1997 13:00–15:00
Admission free

October 28 – November 29, 1997
Tues – Sat: 11:00–19:00

MASATAKA HAYAKAWA GALLERY
1-16-1-301, Ebisunishi, Shibuya-ku, Tokyo 150
Tel:03-5457-7991 Fax:03-5457-7997

Seth Siegelaub
Herenstraat 1A,
NL-1015 BX Amsterdam
Holland

BUREAU DE POSTE SHIBUYA JAPON TAXE PERÇUE

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

POST CARD

料金別納
郵便

マリア・アイヒホルン
カーテン(ジーンズ)/藤田祐幸氏による講演(1989/97)

藤田祐幸(慶應義塾大学物理学助教授)
「原子力時代の終らせかた」
1997年11月1日　午後1時－3時
入場無料

1997年10月28日－11月29日
火－土:11時－7時

MASATAKA
HAYAKAWA
GALLERY

150 東京都渋谷区恵比寿西1-16-1-301
Tel:03-5457-7991 Fax:03-5457-7997

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

"OCT-FAX"

Maria Eichhorn
Tel./Fax +49 30 626 57 39
Tel. 6821439

19 oct 97

to
Seth Siegelaub

Call — / 20 Oct 97 - I called spoke to Maria — Not to Berlin in early Nov —

Dear Seth, dear Angie,

hey wie Chine"
Just a quick note. I will leave Berlin on the 2nd [illegible] early in the morning for two weeks. Did you decide already if you want to come to Berlin during this [illegible] would love to come and stay at my studio, let me know please. I need some time to arrange key, bed etc.

Best wishes, Maria

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

"CCT-FAX"

Maria Eichhorn
Altenbraker Straße 25 a
D - 12051 Berlin
Tel./Fax: +49 30 626 57 29

Seth Siegelaub
Herenstraat 1 A
NL - 1015 BX Amsterdam

9 oct 97

9.10.97

Dear Seth,

thanks again for your kind and helpful cooperation. I received my copy in Amsterdam a bit. Everything went well with transporting the material. I will take care of your AE archive. Let me know, if you have any ideas how to thave we already discussed, please. Did you find the XV " paper? I will keep you informed on my working process. The exhibition dates are not fixed yet, but I think second half of February for your lecture will be okay. You will get 450,- DM for your lecture. You could suggest in addition we might use your lecture for the publication.

If we don't talk until then: good trip in and nice stay in Beijing, Peking.

Hi to Marja

Maria

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Maria Eichhorn
↳ N'dam to
work on Artist's Contract
4-7 Oct 97

She took away much
material to read &
prepare for exhibition
& book —

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Prologis

TELEFAX

An / to: Herrn Siegelaub

Fax No: 003 120 622 9144

Von / from: SCHENKER & CO AG, PROLOGIS - Logistikcenter Salzburg
Handelszentrum 18, A-5101 Bergheim
Leitung Logistik/Logistics Manager: Johannes Hackingerlip

Fax No: 0043 662 / 88 82- 3388 Tel. No.: 0043 662 / 88 82 - 2160

Datum / date: 07.10.1997 Seiten / number of pages: 1

7 of 57

Versicherungseindeckung

Sehr geehrter Herr Siegelaub,

hiermit bestätigen wir die Versicherungsdeckung zum Flug von Maria Eichhorn am 7.10.1997 von Amsterdam nach Berlin.

Die Versicherungspauschale beträgt öS 900.-

Mit freundlichen Grüßen

SCHENKER & CO
Aktien - Gesellschaft

i.A. Petra Locker

Artist's Rights
Contract Papers
Taken by ME.
Insured for $25,000 -

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

AR - England

- Visitenkarte B.M. Fournier
(1) - S.S. → B.M. Fournier, 16.11.71
- S.S. note
(2) - " "
(3) - Peter Townsend → S.S, 18.11.71
- S.S. → P.T., 16.11.71
- P.T. → S.S., 10.6.71
- S.S. → P.T., 8.6.71
- P.T. → S.S., 13.5.71
- S.S. → P.T., 10.5.71
- S.S. → P.T., 22.3.71
- P.T. → S.S., 16.3.71
- S.S. → P.T., 25.2.71
- P.T. → S.S., 18.1.71
- address-list
- S.S. → P.T., 18.1.71
- P.T. → S.S., 14.1.71
(4) S.S. → Barbara Reise, 17.1.71
card B.R. → S.S., 7.1.71
S.S. → B.R., 2.1.71
note S.S., 31.12.70
(5) little ALAN(?) → S.S., no date, 2 pages
(6) - S.S. → J. Alexander Sinclair, S.M.O.M., 29.5.71
- J.A.-S. → S.S., 20.5.71
- Contract Art Registration committee, 4 pages

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

AR - ITALY

① letter from Data Stampa → S.S., 15.4.72

② – " S.S. → Marina L Noci, 29.2.72
– Marina L. Noci → S.S., 12.1.72
– S.S. → M.L.N and Germano Celant, 5.12.71
– M.L.N. → S.S., 22.11.1971
– S.S. → G.C., 15.11.71
– Telex M.L.N. → S.S., 10.11.71
– G.C. → S.S., no date
– S.S. → G.C., 24.6.71
– G.C. → S.S., 17.6.71
– S.S. → G.C., 4.6.71
– Card G.C. → S.S., 30.3.71
– S.S. → G.C., 23.3.71
– ART AGREEMENT - questionnaire G.C.

③ – Card R. Freschi
– note S.S.
– note S.S.

④ questionnaire TOMMASO TRINI

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

AR - HOLLAND

---

(1) - bulletin 13, OKT 72, reprint A.C.
letter Jacques Bathelee → S.S., 13.11.72

(2) - museum journal, D. H. Helfing → S.S, 6.10.71
- 2 NOTES: S.S.

(3) - S.S. → J. C. Smithuijsen, 27.8.72
- " " , 16.11.71
- S.S. → " , 28.10.71
- S.S. note → " , no date

(4) - S.S. → Mr. Cammelbeek, 19.(?) 1.71

(5) - ARRSA - questionnaire Herman v. Eelen

(6) - J. Leering, stedelijk v. abbemuseum eindhoven
→ S.S., 27.2.1971

(7) - ARRSA - questionnaire Jan Dibbets

(8) - " Enno Develing

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

AR - GERMANY

1) - letter by S.S. → Eugen Mikel, 25.8.72
- " " " → " " , 16.2.72 (copy)
- " " " " , 27.12.71

2) - " → Helmut R. Leppien, 14.8.72
- letter by H.R.L. → S.S., 24.7.72

3) - " " Thomas Kraft → S.S., 8.5.72
- S.S. → Thomas Kraft, 20.4.72
- " " T.K. → S.S., 4.4.72

4) - " S.S. → J.C. Ammann a. H. Szeemann, 22.2.72
- Note to the Artist's Contract by S.S. 3.72
- Sketch
- drawing sequence
- Note by S.S.
- letter by H. Szeemann → S.S., 19.5.71
- " " J.C. Ammann → S.S., 21.5.71
- " " S.S. → H. Szeemann, 12.5.71

5) - Dr. J. Jahns → S.S., 16.12.71
- S.S. → J.J., 4.12.71
- Dr. J. Jahns → S.S., 23.11.71
- S.S. → J.J., 26.11.71, 2 notes, 1 Artikel "Verbesserungen i. Urheberrecht", FAZ 8.11.71
- S.S. → J.J., 16.11.71
- S.S. → J.J., 16.10.71
- S.S. → J.J., 1.6.71
- J.J → S.S., 25.5.71
- S.S. → J.J., 19.5.71
- J.J. → S.S., 14.5.71
- S.S. → J.J., 3.5.71

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

- J.J. → S.S., 5.3.71
- S.S. → J.J., 9.1.71
- Note by S.S.

6) - Friederike Derold → S.S., 14.8.71
- note S.S. → Friederike Derold, 22.7.71
- F.D. → S.S., no date
- Anmeldung Kunstforum Mchn. 71

7) - Dieter Buchhol → S.S., 14.5.71
- note S.S. → D.B., 13.5.71

8) - S.S. → Jürgen Harten, 7.6.71
- J.H. → S.S., 21.5.71, 2 pages
- S.S. → J.H., 5.5.71
- J.H. → S.S., 27.4.71
- J.H. → S.S., 23.1.71

9) - S.S. → Konrad Fischer, 17.6.71
- " " " 1.6.71
- K.F. → S.S., 24. Mai 71

10) ARTSA - questionnaire by Dr. Willi Bongard
11) " " by J. Beuys Capitale
12) dt. Manuskript ARTSA, 6 pages
13) " " , 9 pages

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

AR. France + Belgium

(6) Association P. C. D. A. G. P., copied letter to H. D. 7.3.72
(1) Herman J. Daled letter without date 21. Nov 72, 2 pages
(2) Certificat D' ACQUISITION N° 1 page
(3) Copy letter by S. S. 23 Dec 71, N.y + note to H. Daled handwritten
(4) 2 letters by H. Daled Dec. 9 + 10, 71
(5) letter by S. S. to H. Daled, 16. Nov. 71
(6) Telegrat by Daled 28.10.71
(7) letter by H. Daled (27.9.91 received)
(8) " " to S. S. Sept. 16, 71, 2 pages
(9) - " by S. S. to H. D. 28 June 71 (copy)
- " by H. D. to, S. S. June 23 71
- " " S. S. " H. D. 15 May 71 (copy)
(10) - " by S. S. to Lambert Sonnevein 18. 4. 71
- card by L. Sonnevein 13.4.71
- letter " " 31. 3. 71
(11) - letter by S. S. to J. C. Lessle, 25. 5. 71
- note " M. Edmondson to S. S. (w. d.)
- letter by J. C. Lessle to S. S. 16. 4. 71
(12) ARRSA - questionnaire by Wide-White-Space 22. 5. 71
(13) letter by O. AERTSENS, 16. 6. 71

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

(14) - letter by M. CLAURA, without date
note by S. S. 19.2.72
- letter by S.S. to Michel [Claura], 11.2.72
- " " " to G. Kennedy, 25.1.72
- " by M. CLAURA to S.S., 16.1.72 (2 pages)
- " " S.S. to M. CLAURA, 11.1.72
- " " M. CLAURA to S.S., 28.12.71 (2 pages)
- " " S.S. to M.C., 21.12.71
- " " M.C. to S.S., 12.12.71
- " " S.S. to M.C., 5.12.71
- handwr. Note by S.S. Claura
- " " " " "
- " " AR - France (2 pages)
- letter by S.S. to M.C. 23.8.71
- " " M.C. to S.S. 9.8.71 (2 pages)

(15) - letter by S.S. to M.C. 25.6.71
- " " M.C. " S.S. 20.6.71
- " " S.S. to M.C. 17.6.71
- " " S.S. to M.C. 15.5.71
- " " S.S. " M.C. 23.3.71
- " " " " " 9.1.71
- " " M.C. to S.S. 6.1.71 (5 pages)
- " " S.S. to M.C. 30.12.70
- " " Daniel Buren to S.S. 18.12.70
- " " S.S. to D.B. 12.12.70

(16) the INTERNAT. ARTISTS' GUILD, BOOKLET

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

This is the Artist's Contract file .....

- newsweek March 29, 1971: New Deal for Art p. 65/68
- NYTimes 7 March 71: Oh, what Rubens would have made! by Grace Glueck 1 page
- NY Times 18 April 1971: No Bones in Their Noses by Grace Glueck page 21
- Wall St. Journal 21 April 71: Can Artists Share the Profit Their Work - - Earns?, George J. Benston 1 page
- Wall St. Journal 17 May 71: No Confidence, S. Siegelaub, B. Projansky 1 page
- Der Spiegel, 12 Julz 71: Lieber aufgeben p. 192
- NY Element, June-July 71: The Artist's Contract, An INterview with S. Siegelaub und B. Projansky + reprint page 7-8
- Institute for Business Planning, INC, Forms of Business june 71,
- reprints: 2 English, 3 French, 2 Italian,
- from Cat. documenta 5: English, German, French, 1 page text
- CRM Waar Blijft Het droit de Suite, booklet Museum journal 71, description p6-12
- FAZ 5.Feb.71: Kunstwerk mit Vertrag, Hans Strelow 1 page
- Newspaper ? Feb 20 71: Meeting March 8 Artists Royalities, S. Siegelaub page 9
- Art Workers Newsletters - Vol 1, No 3 (May 71)Nawc to issue New Contract 1 page
- Die Zeit Nr. 21 page 9, 25. Mai 71: Wem gehoert die Kunst?, P. Kipphoff
- Avalanche - Winter 1971 - Page 8, The preliminary draft...
- The Australian, 5 June 71:

1 photocopy of original proposal 30 jan 71 9 sheets

- Times and Estado, 1 page
- Boston Sunday Globe 26, Sept
- Pol (2) Australia pgs. 71-74
- Artitudes No 3 pgs. 1, 5-8, Jan 72
- Volkskrant, Antwerp, 30 Dec 71, pg. 8
- Cles Pour la Art, Brussels, Dec 71 p. 27, No. 16
- New York Times, March 20, 71
- Arkansas Gazette, 24, Mar. 72
- The Amer. Artist Dec. 71, p. 6 + 8 + 74
- L.A. Times, 23. Apr. 72, p 55
- Data Feb. 72, Reprint of the Engl., parts of the French, Italian ed. pp. 39-46
- Announcement of a meeting, 2. June 71 J. Wendler
- Announcement card, IVON LAMBERT
- Note by G. Schumm
- ANNOUNCEMENT CARD
- NY State Comission on Cultural Resources
- Fundraising ticket by C. Andre
- Studio International Vol 181, No 932, April 72

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

✓ NY Times Nov 23, 1986, p. 26, ~~Having~~ Can Artists Control the Work they've Sold?
✓ " Febr. 2, 1975, 2 pgs., Section 2, p. 1 + 25, writers, composers.
✓ " Feb. 15, 1987, p. 1, Section 2, p. 28, 2 sheets
✓ " 1980? GRACE GLUECK: Royalties on Art Resales p. 125
✓ " 19. Nov. 86, Douglas C. McGill, U.S. Bill on Artists Rights is Debated
✓ " May 31, 87, R. Smith: When Artists Seek Royalties (copy)
✓ Wallstreet Journal 21/11/74, 2 pages (copy)
✓ Time Magazin March 11, 1974, p. 65-66
✓ ~~ART. INC.~~ MANHATTAN, INC. - July 1987 p 105-109
✓ Philippe Kahn: Le Droit des AFFAIRES INT. Nr. 5, 1991, incl. correspondence page 731-747 3 pages
✓ Art Law, 1986, 5 sheets copy
✓ ~~ARTABU~~ ART & AUCTION VOL. 10/3 Oct. 1987 pgs. 188-193
✓ SPAOEM, BROSCHÜRE, 4 pages 1991
✓ Leonardo Vol. 6. pp. 374-350, Pergamon Press, 1973
✓ B. Projansky: The Perilous World of Art law Juris Doctor, June 74 pgs. 14-22 38-40
✓ NY TIMES, March 12, 74 GRACE GLUECK: Artists Seek Royalties in Paris by Sale
✓ ~~2nd Part of NYT article 1980s~~ (copy) NYT, 14.8.77 p. 1 + 18 Royalties for Artists...
✓ Irmeline Lebeer: UNE PROPOSITION AM., (L'ART VIVANT), N° 26, déc. 71/Jan 72, p 8 - Translation 2 pl.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

You, the ARTWORLD AND THE AGGREEMENT

---

(1) – S.S. notes, 2 pages

(2) – 2 notes
– Halász Károly: Respected Directors, 20.12.71
– S.S. → Yusuke Nakahara, 21.5.71
– S.S. → J.L. Castelleje, 25.5.71
– R. Projansky → Mr. Taylor, 6.8.71
– R.E. Taylor → R. Projansky, 20.7.71
– Daniel Thomas → S.S., 19.8.71

(3) AR – US + Canada (note)
– John Baldessari → S.S., 28.5.72
– S.S. → J.B., 5.5.72
– J.B → S.S., 27.4.72
– S.S. → Paul Brach, 17.2.72
– S.S. note
– S.S. " + drawing
– " "
– " "
– 2 notes S.S.
– Film bit
– Gerald Ianffe → S.S., 17.4.72
– S.S. → G.T., 21.2.72
– G.T. → S.S., 9.2.72
– order M. Toronto Central Library

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

- Allison Lang → S.S., 21.1.72
- S.S. → Alice Armstrong, 27.12.71
- A.A. → S.S., 10.12.71
- S.S. → Elisabeth Syme, 4.12.71
- E.S. → S.S., 1.12.71

(4) TARRTSA publ. by Leonardo – Vol. 6.4 – MS 466 (~~water damaged!~~), 4 pages

(5) Artists Rights Association + note

(6) address + note
Clara Sujo

(7) copy letter iaa aiap unesco 15.5.72

(8) 13 handwritten notes S.S

(9) Esley Cook → S.S., 1.4.73

(10) Ernst De Jong → S.S., 4.5.73

(11) – S.S. note → Leonardo, 20.8.73
- ~~DOB~~ Duplicate Pergamon press
- Leonardo / 466. Lof. No. 1N 130, 3 pages
- 2 proofs
- copy S.S., March 1972
- 2 notes S.S.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

* CCT-FAX *

Maria Eichhorn
Allenbraker Straße 25 a
D - 12051 Berlin
Tel./Fax: +49 03 626 57 39

Seth Siegelaub
Herenstraat 1 A
1015 BX Amsterdam
Netherlands

10457/13

10.97

Dear Seth

I am sorry for the delect phone

I will arrive on Saturday evening, October 4th arriving at the airport 20.20h. And leave on Tuesday afternoon, departure 17.00h. Monday and Tuesday morning should be enough I think. May be you could already prepare what you have in your mind about the contract. Do you have the contract in all published languages? I would like to do a pre selection of material we could exhibit in Salzburg.

By the way, Gerti asked me if you have the book or anything written about the symposions at Wiesbaden 1970 and 1972 and Art of Our Time

Thanks a lot for all your help

I am looking forward to meeting you

Maria

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

"CCT-FAX"

Maria Eichhorn
Altenbraker Straße 25 a
D - 12051 Berlin
Tel./Fax: +49 30 626 57 39

I left message

Seth Siegelaub
Herenstraat 1 A
NL - 1015 BX Amsterdam

6-7 oct bot

14.9.97

Dear Seth,

thanks for your reply. I am glad you want to cooperate. I am also not here from friday this week until 27 September. Let's meet beginning of October. I would like to book my flight this week. Could you let me know please if there are two day - dates you prefer working on both (book conception/project for Salzburg) from 1 until 10 October? Thank you.

Best wishes, Maria

I am still interested in your contract and would like to make a conception together with you for the book in Verlag der Kunst. If you still have interest in the publication Gerti and I think we should work together on it.

For next February/March I am invited to do a show at the Kunstverein Salzburg. I would like to do something with the contract there, exhibiting some documents from your archive. Reprinting the german version. A public lecture by you.

I'd like to ask you if you would take part in this and if you could/would work on it together with me. I would come to Amsterdam to discuss it with you in detail.

The project at the Kunstverein Salzburg could be a preparation for the publication.

What do you think?

Best wishes, Maria

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

935/

14 September 1997

Maria Eichhorn, Berlin
FAX: 49 30 626.5739

Dear Maria:

I received your fax of 10 September. Thanx.

In quick reply: OK to work with you on your Artist Contract book for Gerti and project in Salzburg in Feb-March 1998. Lecture possible also (preferably in February).

Yes, we can talk about it on your next visit here. Note, however, I will be doing much traveling now that my textile bibliography is finished, and I will not be in Amsterdam on: 15 - 28 September, 10 - 17 October, and 7 Nov - 4 December.

Until then; advise of schedule, etc....

Sol

PS: Your telephone code is not correct – 30 not 03 !

I met Hans Haacke on Saturday, last week and interviewed him about his use of the artist's contract. He is working with the contract since 1973 until today. It was quite interesting to talk with him about his experiences. I also asked some other artists about your contract. For instance Michael Asher discussed the contract in his class last fall.

I am still interested in your contract and would like to make a conception together with you for the book in Verlag der Kunst. If you still have interest in the publication Gerti and I think we should work together on it.

For next February/March I am invited to do a show at the Kunstverein Salzburg. I would like to do something with the contract there, exhibiting some documents from your archive. Reprinting the german version. A public lecture by you.

I'd like to ask you if you would take part in this and if you could/would work on it together with me. I would come to Amsterdam to discuss it with you in detail.

The project at the Kunstverein Salzburg could be a preparation for the publication.

What do you think?

Best wishes, Maria

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

* CCT-FAX *

Maria Eichhorn
Altenbraker Straße 25 a
D - 12051 Berlin
Tel./Fax: +49 03 626 57 39

Seth Siegelaub
Herenstraat 1 A
NL - 1015 BX Amsterdam

10 9 97

10.9.97

Dear Seth

how are you?

I met Hans Haacke on Saturday last week and interviewed him about his use of the artist's contract. He is working with the contract since 1973 until today. It was quite interesting to talk with him about his experiences. I also asked some other artists about your contract. For instance Michael Asher discussed the contract in his class last fall.

I am still interested in your contract and would like to make a conception together with you for the book in Verlag der Kunst. If you still have interest in the publication Gerti and I think we should work together on it.

For next February/March I am invited to do a show at the Kunstverein Salzburg. I would like to do something with the contract there, exhibiting some documents from your archive. Reprinting the german version. A public lecture by you.

I'd like to ask you if you would take part in this and if you could/would work on it together with me. I would come to Amsterdam to discuss it with you in detail.

The project at the Kunstverein Salzburg could be a preparation for the publication.

What do you think?

Best wishes, Maria

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

3084 WABERN 07. 11. 96

HELVETI P 0500 31518

International General
S. Siegelaub
Herenstraat 1a
NL-1015 BX Amsterdam

BENTELI VERLAG
GRÜNAUSTRASSE 3 CH-3084 WABERN-BERN

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

ARTIST'S CONTRACT
BOOK ——
Verlag der Kunst

Gerti Fietzek - Rönnestr 28
T/F: 49-30-3212724 D-14057 Berlin

María Eichhorn + Marius Babias
Altenbraker Str 25a > Mittelweg 50
D-12053 Berlin
T+F: 49-30-626.5739
Studio: " "

G-Line

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Gerti Fietzek – ~~Kalg der Kunst~~

3 Sept 96 - met i Berlin (with Marin Eicham)

25 Nov 96 - Sent email re "Artists Contract" book -

8-10 Feb 98 – Salzburg Kunstverein exh & lecture

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

([Manchester?]), v73-74, 1963-4. Pp60-100 + 1 pl. 13.5 x 21.5. Ppr; spiral bound. 1 Map. **DM 75,00**
A scholarly study of the uprising linked to the industrial revolution in England. Ext footnotes. [CSROT 1835].

912R ROSETTI; Gioanventura; S.M. EDELSTEIN; H.C. BORGHETTY. The Plictho of ... Rosetti. Instructions in the Art of Dyers which Teaches .... Translation of the First Edition of 1548. Cambridge, MA 1969. xxxvi [4] 199 [1]p. 21.5 x 27.5. Cl; slipcase; handmade paper. 7 Line pl. **DM 250,00**
A complete facs rep of the first known printed book on dyeing (Venice, 1548), with complete English trans, notes & a scholarly introduction on the history & editions of the book. Ext footnotes throughout, esp p186-97. [CSROT 3117].

913R ROSS, E. Denison, ed. Persian Art. L 1930. 108p + 22pl. 13 x 19. Ppr. 18 BW, 3 C pl; 1 Map. **DM 40,00**
Anthol; 9 texts on Iranian art, mostly the Islamic period, incl B. Rackham on ceramics & glass, p74-85, L. Ashton on textiles, p86-93, & C.E.C. Tattersall on rugs, p94-100. [CSROT 341].

914R ROSTRUP, Haavard; Georges FONTAINE. Franske Vaevede Billedtaepper fra Middelalder og Nutid. Charlottenborg 1954. 65 [1]p + 7pl. 16 x 22. Ppr. 1 BW ill; 10 BW pl. **DM 35,00**
Exh cat; 71 French tapestries, 14th - 20th c, desc; 11 shown.

915R ROTH, H. Ling. Ancient Egyptian and Greek looms. 2nd ed. Halifax 1951. 44 [2]p + 1pl. 15 x 23.5. Ppr. 38 Line ill + pl; 1 BW pl. **DM 75,00**
1st ed: April 1913 [CSROT 1561]. The techniques & evolution of the early horizontal to the vertical warp-weighted loom in Egypt & early Greece; 39 works shown.

916R ROTH, H. Ling. Hand Card Making. Halifax [ca 1920?]. 12p. 14 x 22. Ppr. 11 Line ill. **DM 35,00**
"County Borough of Halifax. Bankfield Museum Notes. Series 1" 11. The construction of carding tools in the 19th c; 11 works shown. [CSROT 2835].

917R ROTH, Rodris. Floor Coverings in 18th Century America. Washington, DC 1967. 64p. 21 x 28. Ppr. 28 BW ill. **DM 90,00**
"U.S. National Museum Bulletin 250. Contributions from the Museum of History & Technology, Paper 59". A history concerning all types of floor coverings in colonial US houses. Ext footnotes. One of the few works on the subject. [CSROT 2659].

918R ROUVEYRE, Edouard, ed. La Dentelle. Transformations Progressives XVIe et XVIIe siècles. Cinq Cents Reproductions Documentaries (Allemagne, France et Italie). P [ca 1900?]. [10p] + 80pl. 21.5 x 29. Portfolio (recent) with original boards & disbound plates. 80 BW + line pl (= 500 ill; all tipped-on). (Cover worn; sl chipping to original boards). **DM 295,00**
"Comment Discerner les Styles Enseigné par l'Image." Labels with dates "XVIe et XVIIe" pasted over "XVe et XVIe" dates on cover & title page as usual. A pictorial survey of ca 500 ill drawn from 16th - 17th c lace pattern books & some paintings, all dated but unidentified, from Germany, France & Italy. [CSROT 1309].

919R ROUX, Alphonse. Les Tissus d'Art. P 1931. [2] 197 [1]p + 41pl. 15 x 21. Ppr. 40 BW, 1 C pl. **DM 90,00**
"La Collection des Collectionneurs". A general history & survey, mostly concerning European silk textiles, incl velvets, embroidery & printed textiles. Incl a list of textile collections & bibl, p[13]-8. [CSROT 348].

920R ROUX, Jean-Paul, ed. Arts de l'Islam des Origines à 1700 dans les Collections Publiques Françaises. P 1971. 228 [18]p. 21 x 23.5. Ppr. 171 BW, 4 C ill + pl; 2 Maps. **DM 137,50**
Coll & exh cat; 359 Islamic works in all media, from all regions, 8th - 17th c, desc, mostly ceramics, metal & painting; 175 works shown, incl 27 textiles & 11 rugs. Bibl, p31-2. Important documentation. [CSROT 771].

921R ROUX, Jean-Paul, ed. l'Islam dans les Collections Nationales. P 1977. 301 [3]p. 21 x 24. Ppr. 705 BW ill; 15 C pl; 1 Map; 1 Chart. **DM 150,00**
Coll & exh cat; 705 Islamic works in all media, from all regions & periods, desc & shown, incl 59 Islamic textiles, 14 rugs, & 4 Coptic textiles. Contents organized by region & theme, with headnotes to each section. Bibl, p297-301. Major documentation. [CSROT 1564].

922R SABIN, A.K.; BETHNAL GREEN MUSEUM. The Silkweavers of Spitalfields & Bethnal Green. With a Catalogue and Illustrations of Spitalfields Silks. L 1931. 39 [1]p. + 12pl. 12 x 18.5. Ppr. 12 BW pl. **DM 75,00**
"Publication No 199. B.G.M." Coll & exh cat; 175 textiles & designs listed; 18 works shown. Incl a history of this silk manufacturing center in east London, ca 1698 - 1875, p5-20. [CSROT 2740].

923R SAKISIAN, Arménag Bey. "l'Exposition de Miniature et d'Enluminure Musulmanes du Metropolitan Museum of Art de New York"; an offprint from: Syria (P), v15, 1934. Pp276-81 + 6pl. 23 x 29. Ppr. 6 BW pl. **DM 25,00**
A survey of the exh; 10 miniatures, mostly Iranian, 14th - 16th c, shown. Creswell 1034. [CSROT 775].

924R SAKISIAN, Arménag Bey. "La Miniature à l'Exposition d'Art Persan de Burlington House"; an offprint from: Syria (P), v12, 1931. Pp163-72 + 7pl. 23 x 28. 2 BW ill; 7 BW pl (= 13 ill). **DM 25,00**
A survey of the Iranian miniatures, 15th - 16th c, at the exh; 15 works desc; 13 shown. Creswell 1034. [CSROT 776].

925R SALADIN, Henri; Gaston MIGEON. Manuel d'Art Musulman. 2 Vols (I. Architecture. [By] H. Saladin; II. Les Arts Plastiques et Industriels. [By] G. Migeon). P 1907. v1: xxiv 596p; v2: lxxxiii [1] 476 [2]p. 15 x 23. Cl. v1: 420 BW ill; v2: 376 BW ill. **DM 450,00**
A comprehensive history of all aspects of Islamic architecture & crafts from all regions & periods. The 2nd volume on crafts is a detailed study of all the media, incl a chapter on textiles, p[381]-421, 34 shown; & on rugs, p[425]-58, 20 shown. Ext bibl throughout. Major early work on subject. [CSROT 778].

926R SALMON, Larry; MUSEUM OF FINE ARTS. From Fiber to Fine Art. Museum of Fine Arts Boston. Boston 1980. 64p. 21 x 29. Ppr. 35 BW, 32 C ill. **DM 50,00**
"Handbook of the Department of Textiles". A pictorial coll & exh guide; ca 60 works in all media, all regions & periods, desc & shown, with a history of the textile department. [CSROT 2005].

927R SALMON, Larry; MUSEUM OF FINE ARTS. A Medieval Tapestry in Sharp Focus. Boston 1977. 24p. 20.5 x 30.5. Ppr. 1 BW, 20 C pl. **DM 67,50**
A careful study of a 15th c French (or Flemish?) tapestry, examined with 20 detailed color ill of its front & corresponding back, to determine its manufacture & modifications.

928R SANGIORGI, Giorgio. Contributi allo Studio dell'Arte Tessile. Milan; Rome [ca 1923?]. 127 [5]p. 22.5 x 29.5. Ppr. 98 BW ill; 3 C pl. (Like new). **DM 575,00**
Anthol; 8 scholarly texts incl 6 on medieval Italian textiles, ca 13th - 15th c, (velvets, Florentine borders, motifs & symbols, textiles from the Cangrande & Malatesta tombs, etc), a text on medieval Hispanic-Islamic textiles, & a text on Chinese tapestry-woven textiles. Ext bibl references throughout. [CSROT 1347].

929R SARRE, Friedrich (1865 - 1945). "Die Fayencen von Nicaea und ihr export nach dem Abendland"; in: Pantheon

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

Seth Siegelaub

Email: 101651.501@compuserve.com Fax & Tel: (31 20) 622.9144
Herenstraat 1A, NL-1015 BX Amsterdam POB 350, New York, NY 10013

2666
712

25 February 1998

Gerti Fietzek, Berlin

FAX: 49 30 321.2724

Dear Gerti:

Following Salzburg and your fax of 15 February 1998, here is a quick reply:

Concerning the Weiner materials: none of this material is available as it is in a warehouse as a tape recording, and to my knowledge, not even yet transcribed.

To my knowledge, there was nothing produced at the Halifax Conference.

The symposium material which may have been transcribed by Lucy Lippard is all to be found at the Archives of American Art in Washington, DC.

More to follow separately on our "Artist's Contract" book when time permits.

Until then, Seth S

PS: Do you have an email address?

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FAX TO:
Seth Siegelaub
0031-20-622 91 44

15 Feb 90

FROM:
Carl Pletzek
0049-30-[illegible]

Berlin, 15.2.1990

Dear Seth,

hope your days in Vienna were fine and successful in finding [illegible]
[illegible]hoover as I was, Wiele's "exhibition" in Salzburg was very
interesting for all parts in a different way, and I'd really
really good to have a book to give all the material a wider
framework.
As soon as this is back we will prepare a preliminary list of
content and talk about the next steps. I think, that is a good
solution to give us enough time for developing the whole thing.

Concerning the Weiner book we assume attaching the [illegible]
Minimal Art anthology, and it are proposals to [illegible]
writings/"sayings" of Lawrence are [illegible] be as complete as
possible, especially as to his early statements. It would be very
helpful to know, if there are still some sources [illegible]
[illegible]ntegrated of the following symposiums not [illegible]
moderated in the late sixties:

Symposium at Bradford Junior College, Bradford, Mass., [illegible]
1969, organized by Seth Siegelaub, with Carl Andre, Robert Barry
and Lawrence Weiner; excerpts [illegible] published [illegible]
Lucy Lippard, Six Years: [illegible], pp. 43-45.

Symposium "Art Without Space", Amherst, New York, December 6,
1969, moderated by Jack Burnham, with Robert Barry, Douglas
Huebler, Joseph Kosuth and Lawrence Weiner [portions extracted by
Jeanne Siegel] excerpts in Lippard, 1973, pp. 142-143.

Halifax Conference, organized by Seth Siegelaub at the Nova Scotia
College of Art and Design, Halifax, Nova Scotia, October 4-8,
1970, among participants Carl Andre, Joseph Beuys, Daniel Buren,
Jan Dibbets, Robert Morris, Peter, Richard Serra, Robert Smithson,
Lawrence Weiner [mentioned in Lippard, 1973, p. 261].

Do you think it would have a chance to get Lucy Lippard for
material of the following symposiums? If so, could you please give
me her actual address?

Symposium at Windham College, Putney, Vermont, April 20, 1970,
moderated by Dan Graham, with Carl Andre, Robert Barry and
Lawrence Weiner; excerpts in Lippard, 1973, pp. 37-40.

Thank you in advance for your help!

Best wishes - also to Marie

[signature]

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Gerti Fietzek
Bornholmer Str. 28
D-10437 Berlin
Tel./Fax 449-30-4421 97 31

Seth Siegelaub
Fax: 0031-20 6229144

Berlin, March 10, 1998

10 Mar 98

Dear Seth,

sorry for answering so late. The reason is that Maria and I did not found any time to meet, until now.

Thanks a lot for your informations as to the symposium material. You say, some of this material is "in a warehouse" (in New York?) as a tape recording. Do you think it is possible to have a look at it, sometimes?

Hope, the "Artist's Contract" book will get a more outlined shape during the time.

I have no e-mail address.

best wishes,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Maria Eichhorn + Manus Babias / 4+6 Nov 96

- A Book on SS texts + etc — See file for project
- Maybe AA to write an edit?
- See all interviews —

plus — Buchloh letter +
- Friedrich Lien texts - (inc
- MAS interview (1989?)
- Talk at
- Context introduction

- Any findable text (BTH intro)

Bib —

- Documents, articles, essays —

Personal history? —

- 2 possible projects =
  + Only on Artist's Context + follow-up
  - SS Art Writings → make complete

Ask AA → list of interviews + text —

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

felt. ~~It was~~ It was then washed in the river, and got its first carding. ~~In its wet state~~ It was ~~shorn~~ coarsely and ~~flattened.~~[16] while wet.

We ~~are very poorly informed~~ have very little information about fullers' remuneration. This is the more regrettable as this knowledge could have helped us to understand the conflict between weavers and fullers which played such an important part in Ghent's social history during the 14th century. All ~~that is~~ we know is that the fullers were paid by the merchants, ~~while~~ but in some way the weavers were able to influence the fullers' remuneration. ~~Maybe~~ Perhaps the days ~~were~~ pay was linked to the type and weight of the cloth, as an ~~auxiliary~~ supplementary wage on graded piece-work.[17]

(continued)

mill in the ~~drapery works~~ cloth factory they were ~~to establish~~ setting up. In 1562, the ~~works broke down~~ factory stopped and the mill became municipal property. ~~Incidentally,~~ The municipal authorities already in 1552 had transformed a grinding mill into a fulling-mill. ~~Some time later~~ Soon afterwards, they built a third mill near the pasbrugghe. These three mills were ~~put at the disposal of~~ used by the city's fullers, for a fee. (DIERICX, *Mémoires sur la Ville de Gand*, II, 457, 458).

[16] Fulling ~~operations~~ process is ~~more clearly~~ fully described in a document ~~dated 1490~~, reprinted by DE POTTER, *Gent van den ousten Tijd tot heden*, V, 496 - 498. For the ~~striken~~ Dutch (ironing), see *DocII 516*.

[17] ~~Our Ghent sources yield no precise information about this. We may however, without scruples, consult other~~ There is no precise information about this in documents from Ghent, but undoubtedly we can refer to other Flemish documents, since general conflicts between weavers and fullers were almost always arbitrated by other cities, ~~among which Ghent never failed to figure, and from which it becomes~~ and Ghent was invariably one of them. According to these conflicts, it is clear that conditions were very much the same everywhere. ~~By arbitration of~~

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Name Seth Siegelaub

Strasse POB 350

Ort New York, NY. 10013, USA

Salzburger Kunstverein

Hellbrunner Strasse 3
5020 Salzburg

Salzburg, den 9 Feb 98

Betrifft: Honorar- und Reisekostenabrechnung

Ich erlaube mir, wie folgt zu verrechnen:

Honorar	S	1.710,-
zuzüglich % MWSt	S	
	S	1.710,-

Reisespesen laut beiliegenden Belegen:

4 Tagesdiäten à 360.-	S	1.440,-
Bahnfahrt Wien - Sbg - Wien	S	1.230,-
Flug Amsterdam - Wien - Amsterdam bfg. 550.-	S	3.410,-
	S	
	S	7.790,-

Seth Siegelaub
Unterschrift

Ich bitte um Überweisung auf mein Konto bei:

Betrag bar ausbezahlen:

25 Feb 98/E - Thank you for hospitality

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

FROM: kunstverein, INTERNET:kunstverein@salzburg.co.at
TO: Seth Siegelaub, international_general
DATE: 26-01-98 9:08

26 Jan 98 M

Re: Re: Travel Plans to come to Salzburg

Sender: kunstverein@salzburg.co.at
Received: from titan.salzburg.co.at ([193.171.114.35] (may be forged))
by arl-img-4.compuserve.com (8.8.6/8.8.6/2.10) with ESMTP id DAA29140
for <international_general@compuserve.com>; Mon, 26 Jan 1998 03:08:10 -0500 (EST)
Received: from [195.70.98.203] by titan.salzburg.co.at
(Post.Office MTA v3.1 release PO203a ID# 0-44572U5000L500S0)
with SMTP id AAA23105 for <international_general@compuserve.com>;
Mon, 26 Jan 1998 09:03:26 +0100
X-Sender: kunstverein@pop3.salzburg.co.at
Message-Id: <v01530501b0f1f3feaa48@[195.70.98.253]>
Mime-Version: 1.0
Content-Type: text/plain; charset="us-ascii"
Date: Mon, 26 Jan 1998 09:13:05 +0100
To: Seth Siegelaub <international_general@compuserve.com>
From: kunstverein@salzburg.co.at (kunstverein)
Subject: Re: Travel Plans to come to Salzburg

Dear Seth Siegelaub,
thank you for your mail.
The best train would be at 18.24 from the Westbahnhof, you would arrive i Salzburg at 21.22. I will try to come and get you at the station and I will
tell Maria as well, when you will arrive.
Your hotel is
Hotel Elefant
Sigmund Haffner Gasse 4, A 5020 Salzburg
T.0043 662 843397, f.84010928.
Maria is in the same hotel, it is in the center of town and 7 minutes to walk to the kunstverein. I will send you a map of Salzburg with the invitations.
My private telefon number is 840707, in the case to take another train, please let me know.
I look forward to meeting you.
Yours sincerely
Hildegund Amanshauser
Salzburger Kunstverein
Hellbrunner Srasse 3
A-5020 Salzburg
Austria
T 0043 662 84229412
F.840762

Hildegund Amanshauser
Salzburger Kunstverein
Hellbrunner Srasse 3
A-5020 Salzburg
Austria
T 0043 662 84229412
F.840762

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

24 Jan 98/ETm

Hildegard Ammanshauer
Kunstverein @ salzburg.co.at

Hello!

Will arrive ~~via Vien~~ in Salzburg (via Vienna) late in the evening on 7 Sunday, 8 Feb 1998 – Please advise by Return of the name and address of the hotel and how to get there ~~via~~ from the main train station.

Best, 1998; Thier Seth

Also; do you know the train schedule from Vienna to Salzburg for Sunday, 8 Feb, leaving Vienna ca 18h? –

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

23 Dec 97

Salzburg —

1000 DM Cons; should be

DM 500 + 450 —

Date: Tue,
To: Seth S ve.com>
From: kuns
Subject: R horn's Artist's Contr
act Exhibi

Dear Seth
thank you cture for the exhibit
ion
Maria Eich e you would book the
flight you if you come from
Amsterdam s DM 450.
Could you l Maira needs it for a t
ext.
Thank you
Sincerely
Hildegund Amanshauser

Hildegund Amanshauser
Salzburger Kunstverein
Hellbrunner Srasse 3
A-5020 Salzburg
Austria
T 0043 662 84229412
F.840762

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

(Untitled)

Date: Tue, 23 Dec 1997 10:41:20 +0100
To: Seth Siegelaub <international_general@compuserve.com>
From: kunstverein@salzburg.co.at (kunstverein)
Subject: Re: Arrangements for travel to Maria Eichhorn's Artist's Contr
act Exhibition

Dear Seth Siegelaub,
thank you for your mail. Just to reconfirm: The lecture for the exhibit
ion
Maria Eichhorn will be on February 10. Maria told me you would book the
flight yourself. A travel budget of DM 1000 is ok, if you come from
Amsterdam we pay you the ticket, and the honorary is DM 450.
Could you please tell me the date of your birth, Maira needs it for a t
ext.
Thank you
Sincerely
Hildegund Amanshauser

Hildegund Amanshauser
Salzburger Kunstverein
Hellbrunner Srasse 3
A-5020 Salzburg
Austria
T 0043 662 84229412
F.840762

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

· Salzburg — (16 Dec 93
Hildegund Amanshauser
Kunstverein@salzburg.co.at —
DM
450 + flight + Hotel ~~[illegible]~~
cost

the fee of DM 450 is OK,
but I expect to only be there for
the hotel for the nights of 8-9-10
February. I will talk with them
concerning the flight to Salzburg, this
may be a problem, as I may not
be coming from Amsterdam but from
New York or Paris or Asia. Would
it be possible to simply give me a
cheque for DM ____ (flight + hotel)
when I arrive there? —

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

17 Dec 97 / emar

~~Dear~~ Hildegund Amanshauser

OK as proposed by Hans + yours on the ~~Second~~ arrangement for "Artist's Content" exhibition in February 1998.

The Item of DM 400 is OK, but I expect to only be there for the hotel for the nights of 8-9-10 February. ~~I~~ I will ~~talk~~ talk with DM concerning the flight to Salzburg, this may be a problem, as I may not be coming from Amsterdam but ~~from~~ from Paris (it may be easier, if I book the flight myself from New York via Paris on Air France - DM), would it be possible to simply give me a cheque for DM ____ (Air Fare + Hotel) when I arrive Please?

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

.. Please send me your address + Tel #.
Can maintain my return, so we
can quickly speak by tele—

Best for holiday ——

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

10 Fr 698
Salzburg

SalzburgerKunstve

KÜNSTLER-VERKAUFS- UND RECHTS-ABTRETUNGS-VERTRAG

Marie Eichhorn

The Artist's Rese

Transfer and Sale

Seth Siegelaub ur

Der beiligende dreiseitige Vertrag wurde von Bob Projansky, einem New Yorker Rechtsanwalt, aufgesetzt, nachdem ich mit über 500 Künstlern, Händlern, Anwälten, Sammlern, Museumsleuten, Kritikern und anderen Leuten gesprochen und korrespondiert hatte, die mit den Tagesgeschäften der internationalen Kunstwelt zu tun haben.

Der Vertrag will einige allgemein bekannte Ungerechtigkeiten in der Kunstwelt beseitigen, insbesondere den fehlenden Einfluß des Künstlers auf die Verwendung seines Werkes und seine Nichtbeteiligung an Wertsteigerungen, nachdem er sein Werk aus den Händen gegeben hat.

Der Vertragstext trägt den derzeitigen Praktiken und wirtschaftlichen Realitäten der Kunstwelt Rechnung, insbesondere in ihren privaten, geldlichen und informativen Aspekten, und berücksichtigt gleichermaßen die Interessen und Motive aller Beteiligten.

Vielleicht wird dies der Standardtext für den Verkauf und die Übertragung aller zeitgenössischen Kunstwerke; daher wurde der Vertrag so fair, einfach und praktisch wie möglich abgefaßt. Er läßt sich entweder in der vorliegenden Form oder mit geringfügigen Änderungen entsprechend Ihrer besonderen Situation verwenden.

Falls die nachstehenden Informationen nicht alle Ihre Fragen beantworten, so wenden Sie sich bitte an Ihren Rechtsanwalt.

WAS DER VERTRAG BEWIRKT

Der Vertrag will dem Künstler geben

- 15 % des Mehrwerts jedes Kunstwerks bei jedem Übergang in andere Hände;
- einen Überblick darüber, wer jeweils der Eigentümer ist;
- das Recht auf Unterrichtung, wenn das Werk ausgestellt werden soll, so daß der Künstler Rat und Anweisungen zur vorgesehenen Ausstellung seines Werkes geben (siehe Artikel 7 (b)) oder die Ausstellung untersagen kann;

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Siegelaub	Series.Folder: I. A. 103

10 Feb 98
Salzburg

SalzburgerKunstverein

KÜNSTLER-VERKAUFS- UND RECHTS-ABTRETUNGS-VERTRAG

Maria Eichhorn
Transfer and Sale Agreement
Seth Siegelaub und Bob Projansky
10. Februar – 19. April 1998
Social Historical Background
"Artist's Contract"
Dienstag, 10. Februar, 19 Uhr
Hellbrunner Straße 3, A - 5020 Salzburg, Tel.: 43 662
Interviews: Montag – Freitag, 10 – 17 Uhr
Öffnungszeiten: Dienstag – Sonntag, 10 – 17 Uhr

Der beiliegende Entwurf-Vertrag schrieb ich, Bob Projansky, einem New Yorker Rechtsanwalt, aufgrund von Gesprächen, die ich mit über 500 Künstlern, Händlern, Anwälten, Sammlern, Museumsleuten, Kritikern und anderen Leuten geführt und korrespondiert hatte, die mir den Tagesgeschäften der Information dienlich sein konnten.

Der Vertrag will einige allgemein bekannte Ungerechtigkeiten in der Kunstwelt beseitigen, insbesondere den fehlenden Einfluß des Künstlers auf die Verwendung seines Werkes und seine Nichtbeteiligung an Wertsteigerungen, nachdem er sein Werk aus den Händen gegeben hat.

Der Vertragstext trägt den derzeitigen Praktiken und wirtschaftlichen Realitäten der Kunstwelt Rechnung, insbesondere in ihren privaten, geldlichen und informativen Aspekten, und berücksichtigt gleichermaßen die Interessen und Motive aller Beteiligten.

Vielleicht wird dies der Standardtext für den Verkauf und die Übertragung aller zweifelsfreien Kunstwerke, denn während der Vertrag so fair, einfach und praktisch wie möglich abgefaßt, ist er auch sehr flexibel. Er läßt sich entweder in der vorliegenden Form oder mit geringfügigen Änderungen entsprechend Ihrer besonderen Situation verwenden.

Falls die nachstehenden Informationen nicht alle Ihre Fragen beantworten, so wenden Sie sich bitte an Ihren Rechtsanwalt.

WAS DER VERTRAG BEWIRKT

Der Vertrag will dem Künstler geben:
- 15 % des Mehrwerts jedes Kunstwerks bei jedem Übergang in andere Hände;
- einen Überblick darüber, wer jeweils der Eigentümer ist;
- das Recht auf Unterrichtung, wenn das Werk ausgestellt werden soll, so daß der Künstler Rat und Anweisungen zur vorgesehenen Ausstellung seines Werkes geben (siehe Artikel 7 (b)) oder die Ausstellung untersagen kann;
- das Recht, das Werk alle 5 Jahre auf 2 Monate (ohne Kosten für den Eigentümer) für Ausstellungszwecke auszuleihen;
- das Recht, bei erforderlichen Reparaturen konsultiert zu werden;
- die halbe Miete, die dem Eigentümer des Werkes für Ausstellungen des Werkes gezahlt wird;
- alle Reproduktionsrechte an dem Werk.

Die wirtschaftlichen Vorteile fließen dem Künstler und seiner Erbschaft zu und darüber hinaus auf die Lebenszeit von Witwe plus 21 Jahren, so daß sie auch den heranwachsenden Kindern des Künstlers zugute kommen. Der Künstler behält die ästhetische Kontrolle nur während seiner Lebenszeit.

Obwohl es den Anschein haben könnte, daß der Vertrag das bisherige Künstler-Sammler-Verhältnis grundlegend ändert, weil er den Eigentümern neue Verpflichtungen auferlegt, bringt er doch dem Sammler recht viel Gutes. Als Gegenleistung für diese Verpflichtungen, die für den Sammler praktisch kostenlos sind, erhält er wesentliche Vorteile:

Der Vertrag
- gibt dem jeweiligen Eigentümer das formelle Recht, vom Künstler oder dessen Beauftragten eine Bescheinigung über Geschichte und Herkunft des Werkes zu erhalten;
- schafft ein klares, uneigennütziges, gleichwertiges Verhältnis zwischen Künstler und Eigentümer;
- wahrt dies Verhältnis (von Rechtsanwälten „wechselseitiges Vertragsinteresse" genannt) zwischen dem Künstler und jedem Nachfolgenden des Werkes;
- macht bewußt, daß der Künstler seine geistige Beziehung zum Werk behält, auch wenn der Eigentümer über es verfügt;
- gibt dem Eigentümer die Gewähr, daß das Werk in Übereinstimmung mit dem Künstler benutzt

WANN MAN DEN VERTRAG BRAUCHT

Der Vertrag soll vom Künstler bei der ERSTEN ÜBERTRAGUNG verwendet werden, gleich ob sie durch Schenkung, Tausch oder Verkauf erfolgt, und zwar bei JEDEM EINZELNEN KUNSTWERK, also Gemälde, Skulptur, Zeichnung, Grafik, Multiple, Wandgemälde, unbewegliche Skulptur, ungegenständliche Arbeit und überhaupt jedes andere denkbare Objekt der bildenden Kunst, wenn es an IRGEND JEMANDEN vom Künstler veräußert wird, wie z. B. an einen Freund, einen Sammler, Gynäkologen, Rechtsanwalt, Hausbesitzer, Verwandten oder Händler, an ein Museum oder eine Gesellschaft.

WICHTIG: Sie brauchen den Vertrag NICHT, wenn Sie das Werk für Ausstellungen zur Verfügung stellen oder wenn sie es Ihrem Händler in Konsignation geben, aber Sie brauchen ihn, wenn der Händler ihr in Konsignation gegebenes Werk verkauft.

Kurz gesagt: Sie brauchen den Vertrag wenn Sie Ihr Werk für immer weggeben.

Die Vertragsbedingungen sind klar und einfach, und es bedarf nur eines geringen Aufwands, um ihn auf den jeweiligen Nachfolgenden Ihres Werkes zu übertragen.

Der Künstler und der erste Eigentümer müssen den Übertragungsrevers ausfüllen und unterzeichnen und einen Hinweis auf das Vorhandensein des Vertrages irgendwo am Werk selbst anbringen.

WIE MAN DEN VERTRAG VERWENDET

1. Zunächst stellt man Photokopien oder Abdrucke von allen Seiten des Vertragstextes her. Sie brauchen mindestens 2 Exemplare für jedes Werk, das Sie fortgeben. (Behalten Sie selbst dies Exemplar, damit Sie später weitere Kopien davon anfertigen und sich eine Referenzunterlage reservieren können.)
2. Füllen Sie die Vertragsexemplare aus – eines für Sie, eines für den neuen Eigentümer und ein weiteres Exemplar nur von der letzten Seite (aus der Sie dann den HINWEIS ausschneiden und ihn am Werk anbringen). Machen Sie alle Eintragungen gut leserlich.
3. Halten Sie sich einfach an die Bemerkungen am Rande des Vertragsformulars. Prüfen Sie zum Schluß nochmals, ob Sie alle leeren Felder ausgefüllt und alles Unzutreffende gestrichen haben.

WICHTIG: Füllen Sie auf dem Muster „Übertragungsrevers" nur jene Stellen aus, die das Werk, die ursprünglichen Parteien und den ursprünglichen Vertrag („zwischen _____ und _____ von _____") betreffen. Vergessen Sie nicht den Vordruck „HINWEIS" auszufüllen.

Wie Sie feststellen werden, spricht der Vertrag von „Verkauf" („Der Künstler und der Sammler sind bereit, das Werk . . . zu verkaufen bzw. zu kaufen"). Aber Sie können den Vertrag genauso gut verwenden, wenn Sie ein Werk einem Freund schenken, Ihren Zahnarzt damit bezahlen oder es gegen das Werk eines anderen Künstlers tauschen. Wir sprechen nur der Einfachheit halber von „Kauf" und „Verkauf" (genauso wie von „Sammler", weil dies der umfassendste Begriff ist). Auch wenn Sie Ihr Werk vorschenken oder vertauschen, verkaufen" Sie es ihrem Partner dieses Vertrages für die vertraglichen Gegenleistung oder wegen der ursprünglichen Vertragsbedingungen.

Dieser Vertrag ist ein Kaufvertrag. Ein Teil des Kaufpreises ist das Geld, das Sie sparen, wenn Sie einen besonderen Verkaufsbeleg für Ihre Finanzbuchhaltung aus.

In Artikel 1 tragen Sie den Preis ODER Wert ein. Sie, der Künstler, können jeden Wert einsetzen, auf den Sie sich mit dem neuen Eigentümer einigen. Und der Wert kann höher als der von Ihnen eingesetzte „Wert" sein, auf der Eigentümer Ihnen 15 % der Differenz zahlen muß. Wenn Sie das Werk zum „Verkauf" (genauso wie von „Schenkung" oder „Tausch") anbieten, mit einem Wert, der Ihnen für letzte Übertragung bezahlten zwei Verträge), möchten sie vielleicht einen ganz geringen Betrag einsetzen, so daß Sie später mehr Geld einhalten, auch wenn ihr Kollege das Werk zu einem geringeren Preis verkauft als ihr Händler es getan hätte.

WICHTIG: Wenn der Vertrag dem Künstler Rechte einräumt, auf die Sie verzichten können, streichen Sie dieselben einfach aus. WICHTIG: Sie können Artikel 7 (Rechte des Künstlers) nicht streichen, wenn Sie wollen, daß Ihre Rechte durchgesetzt werden können, streichen Sie nicht den Absatz (b) von Artikel 7 (Rechte des Künstlers), wenn Sie wollen, daß Ihre Rechte durchgesetzt werden können, wenn jemand anderer als der ursprüngliche Käufer das Werk in eine Ausstellung zu geben wünscht. Sie können Sie alle Absätze (b) stehen lassen, aber dann hat ihr Freund Schwierigkeiten mit dem Verkauf. Wir haben (b) eingesetzt, weil (a) das mindeste ist und (b) das äußerste ist was ein Künstler verlangen kann. Wenn Ihnen (a) nicht genügt, Sie aber (b) nicht brauchen, so streichen Sie Ihren Anwalt einen kurzen Zusatz aufsetzen und dann ihr Verhältnis hinsichtlich Ausstellungen niederlegen. Sie können auch Ihren Anwalt einen Zusatz aufsetzen lassen, der Ihnen das gesetzliches Ohr verleiht.
4. Sie und der Sammler müssen die Vertragsexemplare unterzeichnen und jeweils eins davon als gesetzliches Original behalten.
5. Sorgen Sie dafür, daß vor der Übergabe des Werks ein HINWEIS am Werk befestigt wird. Schneiden Sie diesen HINWEIS nicht aus einem der Vertragsoriginale aus. Befestigen Sie ihn an einer Querstrebe oder unter der Skulptur oder an einem anderen Ort, wo er nicht stört und doch leicht zu finden ist. Sie sollten den HINWEIS mit Klarlack oder etwas Ähnlichem als Schutz überziehen. Es kann nichts schaden, an einem größeren Werk mehrere HINWEISE anzubringen.

Wenn auf dem Werk kein Platz für den HINWEIS oder Ihre Signierung ist, dann werden Sie sicher ein Begleitdokument haben, das dieses Werk beschreibt, Ihre Unterschrift trägt und als (gesetzlicher) Bestandteil des Werkes gilt: Kleben Sie dann den HINWEIS einfach auf das Dokument.

VERFAHREN BEI SPÄTEREN ÜBERTRAGUNGEN: Bei späteren Übertragungen fertigt der Eigentümer drei Kopien des Übertragungsreverses von seinem Original an (ohne die Wörter „Muster"). Sodann füllt er sie aus und setzt den Preis oder Wert ein, auf den er sich mit dem Nachfolgenden geeinigt hat. Der alte und der neue Eigentümer unterzeichnen beide ALLE DREI Ausfertigungen des datierten Übertragungsreverses. Jeder von Ihnen behält eine Ausfertigung, und die dritte geht zusammen mit der Zahlung von 15 % (sofern gegeben) an den Künstler oder seinen Beauftragten. Der alte Eigentümer gibt dem neuen Eigentümer eine Kopie des Originalvertrages, so daß letzterer seine Verpflichtungen gegenüber dem Künstler genau kennt und eine Vorlage für den Übertragungsrevers hat, wenn er seinerseits das Werk veräußern will.

DER HÄNDLER

Wenn Sie einen Kunsthändler haben, so hat dieser die wichtige Aufgabe, den Vertrag beim Verkauf Ihres Werkes unterzeichnen zu lassen.

Der Händler sollte es zum Grundsatz seiner Galerie machen, nur mit Vertrag zu verkaufen und dadurch seinen Künstlern eine kollektive Position gegenüber jenen wenigen Sammlern und Institutionen zu geben, denen wenig am Wohle des Künstlers liegt.

Denken Sie daran, daß Ihr Händler eine große Geschäftsroutine auf dem Kunstsektor hat. Er weiß, wie man die wenigen zögernden Kunstkäufer dazu bringt, den Vertrag zu unterschreiben. Je besser der Kunsthändler, je mehr Wege und Käufer kennt er, und um so leichter wird es sein. Er kann dasselbe tun wie jetzt, wenn er für seine Künstler etwas erreichen will: Er kann dem Käufer Gefallen erweisen und ihm Optionen, Vorzugsbehandlung, Rabatte, heiße Tips, Zeit, Rat und all die anderen Dinge bieten, die Sammler erwarten und anerkennen.

Der Vertrag hält formell das fest, was die Händler ohnehin tun: Die Händler bemühen sich, die von ihnen verkauften Werke zu verfolgen. Aber derzeit können Sie es nur nach Ausstellungsverzeichnissen, Katalogen, Spürsinn und Anzeigen tun. Da bietet der Vertrag einen sehr einfachen Nachweis, automatisch verbunden mit einer Biographie jedes Werkes und einem chronologischen Verzeichnis aller Eigentümer. Das System ist vertraulich und unkompliziert, und kein Händler braucht zu seiner Bearbeitung eine Sekretärin anzustellen. Wenn jedes Werk während der Laufzeit des Vertrages ein Dutzend Blatt Papier ergibt, so ist das viel. Wenn der jeweilige Eigentümer einen Herkunftsnachweis erhält, so ist das nicht mehr als heute schon geschieht, nur nach dem neuen System läßt sich der Nachweis genauer und müheloser führen.

Kein Händler soll etwas umsonst tun: Es erscheint angemessen, dem Händler einen Teil der 15 % zu belassen, die er für den Künstler kassiert, vielleicht ein Drittel davon.

Wenn – was oft vorkommt – ein Künstler von einem Händler zu einem angeseheneren Händler überwechselt, kann der erstere weiterhin jene Zahlungen entgegennehmen, die aus dem Wiederverkauf früherer Werke anfallen.

Wenn ein Händler ein Werk direkt vom Künstler (zum Weiterverkauf oder sonstwie) KAUFT, sollten beide den vorgesehenen Wiederverkaufspreis des Werkes in den Vertrag einsetzen und NICHT den niedrigeren tatsächlichen Preis, den der Händler dem Künstler zahlt.

Den Vertrag unterzeichnet zu bekommen, ist meist eine Frage der Einstellung: Wenn Ihr Händler glaubt, der Vertrag habe keinen besonderen Nutzen für Sie, hat er Dutzende von Gründen, warum er die wenigen zögernden Käufer nicht zur Unterschrift veranlassen kann. Wenn er aber Ihnen diese Vorteile ernsthaft zukommen lassen will, dann kann er auch all diese Hindernisse überwinden, ohne daß ihm auch nur ein einziges Geschäft entgeht.

DIE REALITÄT: SIE, DIE KUNSTWELT UND DER VERTRAG

Das allgemeine Echo auf den Vorentwurf zu diesem Vertrag war sehr positiv: Die überwiegende Mehrzahl der Leute auf dem Kunstsektor halten ihn für fair, vernünftig und praktisch. Wenige haben gewisse Bedenken geäußert, ob man ihn auch tatsächlich benutzen wird. Diese Vorbehalte konzentrieren sich auf zwei Aussagen:
- „. . . das Zusammenspiel von Kaufen und Verkaufen ist so empfindlich, daß wenn man Kunstsammlern noch eine Last aufbürdet, sie einfach keine Kunst mehr kaufen . . ." und
- „. . . ich bin gern bereit, den Vertrag zu unterzeichnen, wenn alle anderen dasselbe tun . . ."

Die erste Aussage ist Unsinn: Kunst wird mit Vertrag genauso begehrt wie ohne Vertrag, und es gibt keinen Grund, warum der Wert eines Kunstwerkes beeinflußt werden sollte, insbesondere wenn sich der Vertrag in der Kunstwelt durchsetzt. Dies bringt uns zur zweiten Aussage. Wenn es ein Problem gibt, so liegt es hier. Es ist die Sorge des einzelnen Künstlers oder Händlers, daß bei einer lückenhaften Anwendung des Vertrages seine Umsätze auf einem wettbewerbsorientierten Markt gefährdet werden.

Aber wenn wir diese Aussage kritisch prüfen, hält sie nicht stand.

ALLE Künstler verkaufen, tauschen und verschenken ihre Werke an zwei Arten von Leuten:
- An Leute, die ihre Freunde sind; oder
- an Leute, die nicht ihre Freunde sind.

Ihre Freunde werden diesen das Leben nicht schwer machen, wenn sie unterzeichnen den Vertrag zusammen mit ihnen. Die EINZIGE Schwierigkeit taucht auf, wenn sie den Vertrag mit jemandem verkaufen, der nicht ihr Freund ist. Da aber sicherlich 75 % aller Kunstwerke von Leuten gekauft werden, die Freunde des Künstlers sind – Freunde, die einander besuchen, miteinander essen oder trinken, gemeinsam das Weekend verbringen usw. –, so könnte Widerstand nur bei einem Teil der restlichen 25 % ihrer Werke auftreten, die an Fremde verkauft werden. Von diesen Leuten werden die meisten Wert darauf legen, ein gutes Verhältnis zu ihnen zu haben, und sie werden den Vertrag gemeinsam mit ihnen unterzeichnen. Somit bleiben noch vielleicht 5 % Ihres Umsatzes, bei denen ernsthafter Widerstand gegen den Vertrag zu erwarten ist. Aber dieser Widerstand dürfte praktisch gleich Null werden, wenn der Vertrag sich durchgesetzt hat.

Dieser Vertrag will Ihnen nur das verschaffen, was Sie bereits haben, wenn Sie mit Ihrem Freund ist.

Wenn ein Sammler kaufen, jedoch den Vertrag nicht unterzeichnen möchte, sollten Sie ihn fragen, weshalb. Sie ihre Werke durchgehend und grundsätzlich nur mit Vertrag verkauft werden.

Wurde er Werke nur von jenen wenigen Künstlern kaufen, die nicht auf dem Vertrag bestehen, so wäre er sehr töricht, denn der Verzicht auf diesen Vertrag wäre ein sehr dummes Kriterium für den Aufbau einer Sammlung.

Sie können den zögernden Sammler jedoch noch auf andere Aspekte hinweisen:
- Zuerst einmal kostet es ihn gar nichts, solange nicht Ihre Arbeit an Wert steigt. Wenn auch dies Argument nicht zieht und er ALLES unterschreibt, was Sie ihm vorlegen, Gewinn erzielen, daß dann können Sie ganz einfach einen höheren Preis ansetzen, damit er für seine Kosten eine zusätzliche Wertsteigerung zusätzlich zu dem bezahlten brauchte.
- Wenn er ein Werk gekauft und ihn dann aus irgendwelchen Gründen verschuldet braucht er dringend bar zu zahlen: Sie können ihm den Betrag auf den Kauf eines anderen Werkes anrechnen oder mit Dienstleistungen oder etwas anderem als Geld verrechnen.
- Im übrigen: Wenn ein Sammler ein Werk ohne Vertrag kauft, obwohl der Künstler grundsätzlich nur mit Vertrag verkauft, ist der Sammler später auf den guten Willen des Künstlers angewiesen, wenn er von ihm (oder seinem Händler) eine Bewertung, eine Expertise oder eine Reparatur haben möchte. Je er dann auch diesen guten Willen finden wird, dürfte recht praktisch sein.

Vergessen Sie den Sammler tatsächlich auf Ihre Arbeit nur weil Sie die Unterzeichnung des Vertrages wünschen? Auf eine Analogie: Wenn jemand eine Kopie eines Gemäldes machen möchte, das Sie gemalt haben, und Sie verweigert, der Ihnen als Schöpfer des Werkes zusteht, – wenn ihn das vom Kauf abhält, dann ist er dumm und töricht und niemand kann ihm helfen.

Die Verwendung des Vertrages bedeutet nicht, daß Ihr Verhältnis zur Kunstwelt dann nur noch rein geschäftlich wäre oder daß Sie Ihre Rechte bis zum letzten Penny erzwingen wollten. Ihre Freunde werden Freunde bleiben. Sie können auf Ihre Rechte (ganz oder teilweise) verzichten: auf das Recht auf Zahlung, zur Übernahme von Reparaturen, auf die Gewährung von Reproduktionsrechten, auf das Konsultationsrecht – aber es sind IHRE Rechte und SIE können darüber verfügen.

Der Vertrag ist so abgefaßt, daß er von ALLEN Künstlern – Bekannten, sehr Bekannten, Unbekannten – gebraucht werden kann. Sie fertigen einfach möglichst viele Kopien an und können ihn verwenden, wo immer Sie Ihre Werke verkaufen, tauschen oder verschenken. Der Vertrag wird sofort wirksam. Je mehr Künstler und Händler ihn gebrauchen, um so leichter wird es für jeden. Nichts ist nötig: keine Organisation, keine Abgaben, keine Behörde, keine Versammlungen, keine amtliche Registrierung – außer Ihrem Willen, den Vertrag zu gebrauchen. Nur einschalten und zusehen: jedesmal eine perfekte Waffe!

ERZWINGUNG

Zunächst einmal der allgemeine Aspekt. Die meisten halten Verträge, weil die meisten Leute Verträge halten. Die wenigen, die betrügen, stellen sich meist als solche heraus, bevor Unterzeichnung des Vertrages die größten Schäden angerichtet haben. Die Nachfolgenden, die wahrscheinlich eher betrügen wollen als der erste Erwerber, bereitet es meist schwierig, mit dem Sie aber Ihr Händler persönlichen und unmittelbaren Kontakt hatten. Aber es gibt gewichtige Gründe dafür, daß sowohl der Ersterwerber als auch die Nachfolgenden sich an die Vertragsbedingungen halten werden.

Was passiert, wenn Eigentümer Nr. 2 Ihr Werk an Eigentümer Nr. 3 verkauft und ihnen keinen Übertragungsrevers schickt? (Geld schickt er natürlich auch nicht.)

Nichts passiert. (Sie wissen nämlich von allem noch gar nichts.)

Früher oder später bekommen Sie es heraus, weil es viel Mühe kostet, derartige Verkäufe zu verheimlichen, und weil Sie (oder Ihr Händler) es hinterherum doch erfahren. Um den Verkauf zu verheimlichen, muß Eigentümer Nr. 3 das Werk verbergen. Er wird aber kein gutes, wertvolles Stück verbergen, nur um etwas Geld zu sparen. Und wenn er es einmal verkaufen, reparieren möchte oder geschätzt oder begutachtet haben will, MUSS er zu Ihnen (oder Ihrem Händler) kommen. Wenn Sie von einer solchen Übertragung erfahren (und Sie werden es), dann verklagen Sie Eigentümer Nr. 2. Der muß 15 % des Mehrwerts zahlen, und zwar berechnet nach dem Kaufpreis von Eigentümer Nr. 3 ODER nach dem Wert im Zeitpunkt Ihrer Entdeckung, der viel höher sein kann. Es ist ganz klar, daß ein Verkäufer (in diesem Fall Eigentümer Nr. 2) kaum so dumm ist und das Risiko auf sich nimmt, wegen einer geringen Geldeinsparung viel Geld zahlen zu müssen.

Auch ist es gar nicht so einfach, wenn dem Künstler frisierte Werte gemeldet werden sollen, denn der neue Eigentümer möchte den Wert dann möglichst hoch haben, und der alte Eigentümer möchte ihn möglichst niedrig haben. Es ist recht schwer, zwei Leute gemeinschaftlich zum Lügen zu bringen, vor allem, wenn es nur einem von ihnen nützt: nämlich dem Verkäufer. In 95 % der Fälle ist die Zahlung an den Künstler zu gering, als daß die Sammler veranlaßt würden, Sie anzulügen.

Eine Abschreckung liegt außerdem in Artikel 19, der Sie neben Ihren eigentlichen Forderungen berechtigt, die Erstattung angemessener Anwaltshonorare zu verlangen, wenn Sie zur Durchsetzung Ihrer vertraglichen Rechte eine Klage erheben.

ZUSAMMENFASSUNG

Wie zu erkennen, ist der Vertrag etwas ganz Neues in der Kunstwelt, so daß er zunächst ein bißchen Unruhe hervorrufen könnte. Aber die Idee, daß beide Seiten nutzen oder daß das Ganze ein Nullsummenspiel ist, liegt allen Verträgen zugrunde, die in der Kunstwelt gebräuchlich sind. Dieser Vertrag will Ihnen nur das verschaffen, was sich bisher hatten: nämlich nichts!

Wir haben all dies völlig unentgeltlich getan, aus Freude an der Sache, zur Bewältigung des Problems und aus dem Gefühl heraus, daß wenn es sich um die Rechte des Künstlers an seinem Werk handelt, dem Künstler vor allen anderen der Vorrang gebührt.

New York, am 24. 2. 1971

UMSEITIG VERTRAGSVORDRUCK

© COPYRIGHT 1971 BY SEVEN ARTS, NEW YORK. ALLE RECHTE VORBEHALTEN. REPRODUZIEREN UND VERWENDEN.

Herstellung dieses Plakats mußte Bereden und kostenlos durchgeführt werden.
Es ist nicht zum Verkauf bestimmt.
Die Kosten für Herstellung, Druck und Vertrieb dieses Plakats wurden von der School of Visual Arts, New York, übernommen.
Weitere Informationen von: Eugen Michel

Salzburger Kunstverein, Hellbrunner Straße 3, A - 5020 Salzburg, Tel.: 43 662 / 84 22 94 0, Fax: 84 22 94 0 62, e-mail: kunstverein@alpin.or.at; http://www.kunstnet.or.at./kunstnet/

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Siegelaub	Series.Folder: I. A. 103

VERTRAGSINHALT:

VERTRAG ÜBER DIE ERSTVERÄUSSERUNG EINES KUNSTWERKS

Datum sowie Namen und Anschriften der Parteien einsetzen

Dieser Vertrag wurde am _____ zwischen _____ (nachstehend „Künstler" genannt), wohnhaft in _____ und _____ (nachstehend „Sammler" genannt), wohnhaft in _____ geschlossen.

PRÄAMBEL:
Der Künstler hat ein bestimmtes Kunstwerk (nachstehend „Werk" genannt) geschaffen, nämlich:

Kennzeichnende Angaben einsetzen

Titel: _____ Nr.: _____
Datum: _____ Material: _____
Maße: _____ Beschreibung: _____

Der Künstler und der Sammler sind bereit, das Werk zu den nachstehenden wechselseitigen Rechten, Pflichten und Bedingungen zu verkaufen beziehungsweise zu kaufen.
Sammler und Künstler sind sich bewußt, daß der Wert des Werkes, anders als bei einer gewöhnlichen beweglichen Sache, von anderen Arbeiten des Künstlers beeinflußt wird, die dieser bereits geschaffen hat oder noch schaffen wird.
Sammler und Künstler anerkennen, daß es richtig und angemessen ist, den Künstler an einer auf diese Weise zustande kommenden Wertsteigerung seines Werkes teilhaben zu lassen.
Die Parteien wünschen, daß die im Werk zum Ausdruck gebrachten Ideen und Aussagen des Künstlers erhalten bleiben und daß der Künstler darauf durch Rat oder Anweisung Einfluß nimmt.
Auf Grund dieser Voraussetzungen und der nachstehenden wechselseitigen Verpflichtungen schließen die Parteien diesen Vertrag mit folgendem Vertragsinhalt.

Preis oder Wert einsetzen und Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 1 — KAUF: Hiermit verkauft der Künstler und kauft der Sammler vom Künstler das bezeichnete Werk zu den vertraglichen Bedingungen (zum Preis von _____, deren Empfang hiermit quittiert wird) (zum Wert von _____, der für die Zwecke dieses Vertrages vereinbart wurde).

ARTIKEL 2 — SPÄTERE VERÄUSSERUNG: Für den Fall, daß der Sammler später das Werk verkauft, verschenkt, hergibt, tauscht, abtritt, überträgt oder in anderer Weise veräußert oder daß das Werk durch Erbfolge, Vermächtnis oder kraft Gesetzes übergeht oder daß das Werk untergeht und eine Versicherungssumme dafür gezahlt wird, verpflichtet sich der Sammler oder sein persönlicher Beauftragter zu folgendem:

Namen und Anschrift des Beauftragten des Künstlers einsetzen

(a) Er muß einen ÜBERTRAGUNGSREVERS nach Inhalt und Form gemäß dem unten wiedergegebenen, einen wesentlichen Bestandteil dieses Vertrages bildenden Muster ausfüllen, datieren, selbst unterzeichnen und vom Erwerber des Werkes unterzeichnen lassen und den Revers innerhalb von 30 Tagen nach erfolgter Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung der Versicherungssumme (dem Künstler an dessen eingangs bezeichneter Anschrift) (dem für diesen Zweck eingesetzten Beauftragten des Künstlers _____ in _____) übergeben.

(b) Er muß innerhalb von 30 Tagen nach erfolgter Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung der Versicherungssumme 15 % des bei einer solchen Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung erzielten eventuellen Mehrwerts (gemäß der nachstehenden Definition) (dem Künstler an dessen eingangs bezeichneter Anschrift) (dem für diesen Zweck eingesetzten Beauftragten des Künstlers _____ in _____) zahlen.

ARTIKEL 3 — PREIS/WERT: Der in den Übertragungsrevers einzusetzende „Preis oder Wert" ist
(a) der tatsächliche Verkaufspreis, wenn das Werk für Geld verkauft wird, oder
(b) der Geldwert, wenn das Werk für eine geldwerte Gegenleistung getauscht wird, oder
(c) der gemeine Wert, wenn das Werk in anderer Weise veräußert wird.

ARTIKEL 4 — MEHRWERT: Der „Mehrwert" des Werkes im Sinne dieses Vertrages ist die Differenz zwischen dem in einem ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers angegebenen Preis oder Wert und dem im vorangegangenen ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers angegebenen Preis oder Wert oder — wenn noch kein solcher Übertragungsrevers vorhanden ist — dem in Artikel 1 dieses Vertrages angegebenen Preis oder Wert.
(a) Falls ein ordnungsgemäß ausgestellter Übertragungsrevers nicht fristgerecht gemäß Artikel 2 übergeben wird, kommt der Mehrwert genauso zum Ansatz als wenn der Übertragungsrevers ordnungsgemäß ausgestellt und übergeben worden wäre, und zwar zu jenem Preis oder Wert, der dem gemeinen Wert im Zeitpunkt der erfolgten Übertragung oder ihrer Entdeckung entspricht.

ARTIKEL 5 — EINTRITT DER ERWERBER IN DEN VERTRAG: Der Sammler verpflichtet sich, das Werk nur dann zu verkaufen, verschenken, tauschen, übertragen oder in anderer Weise zu veräußern und nur dann zuzulassen, daß das Werk durch Erbfolge, Vermächtnis oder kraft Gesetz an irgendeine Person übergeht, wenn der Erwerber alle Bedingungen dieses Vertrages vorher anerkennt und bestätigt, sich als an den Vertrag gebunden erklärt und sich durch die Unterzeichnung eines ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers verpflichtet, die hierin genannten Verpflichtungen des Sammlers zu übernehmen und zu erfüllen.

Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 6 — HERKUNFT: Der Künstler verpflichtet sich, daß (er selbst) (sein gemäß Artikel 2 eingesetzter Beauftragter) ein Verzeichnis aller Übertragungen des Werkes führt, für die ein Übertragungsrevers gemäß Artikel 2 ausgestellt wird, und auf Verlangen des Sammlers oder dessen nachweislichen Nacheigentümern diesen schriftliche Angaben über Geschichte, Herkunft und Weg unter Heranziehung des genannten Verzeichnisses und der von den Sammlern gemachten Mitteilungen über vergesehene öffentliche Ausstellungen gibt, ferner die Herkunft, die Geschichte und das rechtmäßige Eigentum des Sammlers und seiner Nachfolger am Werk schriftlich bestätigt und auf billiges Verlangen des Sammlers eine solche Bestätigung auch an Kritiker und Privatgelehrte ausstellt. Die genannten Verzeichnisse sind und bleiben ausschließlich Eigentum des Künstlers.

ARTIKEL 7 — AUSSTELLUNGEN: Künstler und Sammler vereinbaren folgendes:
(a) Der Sammler muß den Künstler schriftlich davon unterrichten, wenn er das Werk ausstellen oder ausstellen lassen will, und muß dem Künstler alle Einzelheiten über eine solche vorgesehene Ausstellung mitteilen, soweit sie der Aussteller dem Sammler bekanntgegeben hat. Diese Unterrichtung des Künstlers muß erfolgen, bevor dem Aussteller zugesagt oder der Öffentlichkeit bekanntgegeben wird, daß der Sammler das Werk öffentlich ausstellt oder ausstellen läßt. Der Künstler teilt sodann unverzüglich dem Sammler und dem Aussteller alle Anweisungen und Wünsche mit, welche die vorgesehene Ausstellung des Werkes betreffen. Der Sammler darf das Werk nur dann öffentlich ausstellen oder ausstellen lassen, wenn die Bestimmungen dieses Artikels erfüllt sind.

Absatz (b) streichen, falls nicht erforderlich

(b) Der Sammler darf das Werk nur mit Zustimmung des Künstlers zu jeder einzelnen Ausstellung ausstellen oder ausstellen lassen.
(c) Unterbleibt eine fristgerechte Äußerung des Künstlers auf eine fristgerechte Mitteilung des Sammlers, so gilt dies als Verzicht des Künstlers auf seine ihm aus diesem Artikel zustehenden Rechte hinsichtlich der fraglichen Ausstellung, so daß die Zustimmung des Künstlers zu der Ausstellung und zu allen Einzelheiten, von denen der Künstler rechtzeitig unterrichtet wurde, als gegeben zu erachten ist.

ARTIKEL 8 — VERFÜGUNGSANSPRUCH DES KÜNSTLERS: Künstler und Sammler vereinbaren, daß der Künstler das Recht hat, nach einer dem Sammler spätestens 120 Tage vor dem vorgesehenen Versandtage zugegangenen schriftlichen Mitteilung höchstens 60 Tage über das Werk zu dem alleinigen Zweck zu verfügen, das Werk durch oder über eine öffentliche oder gemeinnützige Institution ohne jegliche Kosten für den Sammler öffentlich auszustellen. Der Sammler kann den Nachweis verlangen, daß ein ausreichender Versicherungsschutz besteht, daß die Transportkosten im Voraus bezahlt sind und daß alle sonstigen finanziellen Voraussetzungen erfüllt sind. Der Verfügungsanspruch des Künstlers an dem Werk beschränkt sich auf den Zeitraum von höchstens 90 Tage alle 5 Jahre.

ARTIKEL 9 — KEINE ÄNDERUNGEN: Der Sammler verpflichtet sich, jegliche vorsätzliche Zerstörung, Beschädigung oder Veränderung des Werkes zu unterlassen.

ARTIKEL 10 — REPARATUREN: Der Sammler verpflichtet sich, im Falle einer Beschädigung des Werkes den Künstler vor Inangriffnahme der Reparatur- oder Restaurierungsarbeiten zu konsultieren und ihm soweit möglich die Gelegenheit zu geben, die erforderliche Reparatur oder Restauration selbst vorzunehmen.

Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 11 — MIETEN: Erlangt der Sammler einen Geldanspruch als Miete oder sonstiges Entgelt für die Verwendung des Werkes auf einer öffentlichen Ausstellung, so muß der Sammler die Hälfte dieses Geldes innerhalb von 30 Tagen, nachdem es an den Sammler zahlbar geworden ist, an (den Künstler) (den gemäß Artikel 2 ernannten Beauftragten des Künstlers) zahlen.

ARTIKEL 12 — REPRODUKTION: Der Künstler behält sich hiermit alle Rechte an einer Kopierung oder Reproduktion des Werkes vor. Der Künstler darf seine Zustimmung zu einer Reproduktion des Werkes in Katalogen oder für ähnliche, mit einer öffentlichen Ausstellung des Werkes zusammenhängende Zwecke ohne wichtigen Grund nicht versagen.

ARTIKEL 13 — UNÜBERTRAGBARKEIT: Alle Rechte, die aus diesem Vertrag dem Künstler erwachsen oder zu seinem Nutzen dienen, sind zu Lebzeiten des Künstlers unübertragbar. Jedoch darf nichts in diesem Vertrag als Beschränkung der Rechte des Künstlers aus Copyrightgesetzen, denen das Werk unterliegt, ausgelegt werden.

ARTIKEL 14 — HINWEIS: Künstler und Sammler vereinbaren, daß am Werk ein HINWEIS über das Vorhandensein dieses Vertrages dauerhaft anzubringen ist. Dieser Hinweis muß die Form des nachstehenden, einen wesentlichen Bestandteil dieses Vertrages bildenden Musters haben und darauf hinweisen, daß Eigentum, Übertragung, Ausstellung und Reproduktion des Werkes den Bestimmungen dieses Vertrages unterliegen.

Absatz (a) streichen, falls unzutreffend

(a) Da das Werk derart beschaffen ist, daß sein Vorhandensein oder sein Wesen durch eine Dokumentation repräsentiert wird oder da die Dokumentation vom Künstler als Teil des Werkes erachtet wird, genügt es zur Erfüllung der Erfordernisse dieses Artikels, wenn der Hinweis dauerhaft mit der Dokumentation verbunden wird.

ARTIKEL 15 — VERPFLICHTUNG DER ERWERBER: Wird das Werk vom Sammler oder aus seinem Vermögen übertragen oder in anderer Weise veräußert, so ist jeder Erwerber des Werkes samt dem Hinweis auf diesen Vertrag verpflichtet, alle hierin enthaltenen vertraglichen Pflichten in gleicher Weise zu erfüllen als wenn der Erwerber einen ordnungsgemäßen Übertragungsrevers gemäß den Artikeln 2 und 5 in jenem Zeitpunkt unterzeichnet hätte, in dem er (oder sie) das Werk erwarben hat.

ARTIKEL 16 — DAUER: Dieser Vertrag und seine Bedingungen binden die Parteien sowie deren Erben, Vermächtnisnehmer, Testamentsvollstrecker, Vermögensverwalter, Zessionare und alle sonstigen Nacheigentümer. Die Pflichten des Sammlers haften am Werk und gelten bis 21 Jahre nach dem Tode des Künstlers beziehungsweise seiner Witwe, jedoch mit der Ausnahme, daß die Verpflichtungen gemäß den Artikeln 7, 8 und 10 nur während der Lebenszeit des Künstlers bestehen.

ARTIKEL 17 — KEINE BERUFUNG AUF VERZICHTE: Verzichtet eine Partei auf ein ihr zustehendes vertragliches Recht, so gilt dies nicht als andauernder Verzicht, der eine spätere Geltendmachung eines solchen Rechtes ausschließt. Unterläßt es eine Partei, auf der strikten Erfüllung einer vertraglichen Verpflichtung durch die andere Partei zu bestehen, so darf sich die andere Partei nicht darauf berufen, daß dadurch auch auf die spätere Erfüllung dieser oder einer anderen Verpflichtung verzichtet werde; vielmehr bleiben alle vertraglichen Verpflichtungen voll in Kraft.

ARTIKEL 18 — VERTRAGSÄNDERUNGEN: Jede Beendigung oder Änderung dieses Vertrages muß schriftlich erfolgen und von beiden Parteien unterzeichnet werden.

ARTIKEL 19 — ANWALTSHONORARE: Falls eine Partei wegen einer Verletzung oder Nichterfüllung des Vertrages Klage erhebt, so hat sie neben den sonstigen ihr zustehenden Rechtsmitteln Anspruch auf Erstattung der ihr entstandenen angemessenen Anwaltshonorare.

Zur Bestätigung des Vorstehenden haben die Vertragsparteien diesen Vertrag am eingangs bezeichneten Tage unterschrieben und mit ihren Siegeln versehen.

MUSTER — MUSTER — MUSTER

Hinweis vollständig ausfüllen, nicht vom Original trennen

HINWEIS

Eigentum, Übertragung, Ausstellung und Reproduktion dieses Kunstwerks unterliegen den Bedingungen des am _____ geschlossenen Vertrages zwischen _____ und _____ dessen Original hinterlegt ist bei _____ in _____

_____ (Künstler)

_____ (Sammler)

MUSTER — MUSTER — MUSTER

NUR ausfüllen!

ÜBERTRAGUNGSREVERS

An: _____

Hierdurch wird bescheinigt, daß _____ wohnhaft in _____ heute sein Recht, Eigentum und Besitz an dem Kunstwerk

Angaben über das Werk

Titel: _____ Nr.: _____
Maße: _____ Material: _____
Datum: _____ Beschreibung: _____

übertragen hat an _____, wohnhaft in _____ Erwerber, zum vereinbarten Preis oder Wert von _____

Namen der Parteien („zwischen . . . und . . .")

Der Erwerber bestätigt und anerkennt hiermit ausdrücklich alle Bedingungen des Vertrages zwischen _____ und _____ vom _____ und verpflichtet sich, den Vertrag zu beachten und alle im Vertrag dem Sammler auferlegten Verpflichtungen zu erfüllen.

Datum

Ausgestellt am _____ _____
in _____ _____

Nicht vom Original entfernen!

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

10 Fr 6.98
Salzburg

Salzburger Kunstverein

Maria Eichhorn

The Artist's Reserved Rights

Transfer and Sale Agreement von

KÜNSTLER-VERKAUFS- UND RECHTS-ABTRETUNGS-VERTRAG

Seth Siegelaub und Bob Projansky

Der beiligende dreiseitige Vertrag wurde von Bob Projansky, einem New Yorker Rechtsanwalt, aufgesetzt, nachdem ich mit über 500 Künstlern, Händlern, Anwälten, Sammlern, Museumsleuten, Kritikern und anderen Leuten gesprochen und korrespondiert hatte, die mit den Tagesgeschäften der internationalen Kunstwelt zu tun haben.

Der Vertrag will einige allgemein bekannte Ungerechtigkeiten in der Kunstwelt beseitigen, insbesondere den fehlenden Einfluß des Künstlers auf die Verwendung seines Werkes und seine Nichtbeteiligung an Wertsteigerungen, nachdem er sein Werk aus den Händen gegeben hat.

Der Vertragstext trägt den derzeitigen Praktiken und wirtschaftlichen Realitäten der Kunstwelt Rechnung, insbesondere in ihren privaten, geldlichen und informativen Aspekten, und berücksichtigt gleichermaßen die Interessen und Motive aller Beteiligten.

Vielleicht wird dies der Standardtext für den Verkauf und die Übertragung aller zeitgenössischen Kunstwerke; daher wurde der Vertrag so fair, einfach und praktisch wie möglich abgefaßt. Er läßt sich entweder in der vorliegenden Form oder mit geringfügigen Änderungen entsprechend Ihrer besonderen Situation verwenden.

Falls die nachstehenden Informationen nicht alle Ihre Fragen beantworten, so wenden Sie sich bitte an Ihren Rechtsanwalt.

WAS DER VERTRAG BEWIRKT

Der Vertrag will dem Künstler geben
- 15 % des Mehrwerts jedes Kunstwerks bei jedem Übergang in andere Hände;
- einen Überblick darüber, wer jeweils der Eigentümer ist;
- das Recht auf Unterrichtung, wenn das Werk ausgestellt werden soll, so daß der Künstler Rat und Anweisungen zur vorgesehenen Ausstellung seines Werkes geben (siehe Artikel 7 (b)) oder die Ausstellung untersagen kann;

deren Ort, wo er nicht stört und doch leicht zu finden ist. Sie sollten den HINWEIS mit Klarlack oder etwas Ähnlichem als Schutz überziehen. Es kann nichts schaden, an einem größeren Werk mehrere HINWEISE anzubringen.

Wenn auf dem Werk kein Platz für den HINWEIS oder Ihre Signierung ist, dann werden Sie sicher ein Begleitdokument haben, das dieses Werk beschreibt, Ihre Unterschrift trägt und als (gesetzlicher) Bestandteil des Werkes gilt: Kleben Sie dann den HINWEIS einfach auf das Dokument.

VERFAHREN BEI SPÄTEREN ÜBERTRAGUNGEN: Bei späteren Übertragungen fertigt der Eigentümer drei Kopien des Übertragungsreverses von seinem Original an (ohne die Wörter „Muster"). Sodann füllt er sie aus und setzt den Preis oder Wert ein, auf den er sich mit dem Nacheigentümer geeinigt hat. Der alte und der neue Eigentümer unterzeichnen beide ALLE DREI Ausfertigungen des datierten Übertragungsreverses. Jeder von Ihnen behält eine Ausfertigung, und die dritte geht zusammen mit der Zahlung von 15 % (sofern gegeben) an den Künstler oder seinen Beauftragten. Der alte Eigentümer gibt dem neuen Eigentümer eine Kopie des Originalvertrages, so daß letzterer seine Verpflichtungen gegenüber dem Künstler genau kennt und eine Vorlage für den Übertragungsrevers hat, wenn er seinerseits das Werk veräußern will.

DER HÄNDLER

Wenn Sie einen Kunsthändler haben, so hat dieser die wichtige Aufgabe, den Vertrag beim Verkauf Ihres Werkes unterzeichnen zu lassen.

Der Händler sollte es zum Grundsatz seiner Galerie machen, nur mit Vertrag zu verkaufen und dadurch seinen Künstlern eine kollektive Position gegenüber jenen wenigen Sammlern und Institutionen zu geben, denen wenig am Wohle des Künstlers liegt.

Denken Sie daran, daß Ihr Händler eine große Geschäftsroutine auf dem Kunstsektor hat. Er weiß, wie man die wenigen zögernden Kunstkäufer dazu bringt, den Vertrag zu unterschreiben. Je besser der Kunsthändler, je mehr Wege und Käufer kennt er, und um so leichter wird es sein. Er kann dasselbe tun wie jetzt, wenn er für seine Künstler etwas erreichen will: Er kann dem Käufer Gefallen erweisen und ihm Optionen, Vorzugsbehandlung, Rabatte, heiße Tips, Zeit, Rat und all die anderen Dinge bieten, die Sammler erwarten und anerkennen.

Der Vertrag hält formell das fest, was die Händler ohnehin tun: Die Händler bemühen sich, die von ihnen verkauften Werke zu verfolgen. Aber derzeit können Sie es nur nach Ausstellungsverzeichnissen, Katalogen, Spürsinn und Anzeigen tun. Da bietet der Vertrag einen sehr einfachen Nachweis, automatisch verbunden mit einer Biographie jedes Werkes und einem chronologischen Verzeichnis aller Eigentümer. Das System ist vertraulich und unkompliziert, und kein Händler braucht zu seiner Bearbeitung eine Sekretärin anzustellen. Wenn jedes Werk während der Laufzeit des Vertrages ein Dutzend Blatt Papier ergibt, so ist das viel. Wenn der jeweilige Eigentümer einen Herkunftsnachweis erhält, so ist das nicht mehr als heute schon geschieht, nur nach dem neuen System läßt sich der Nachweis genauer und müheloser führen.

Kein Händler soll etwas umsonst tun: Es erscheint angemessen, dem Händler einen Teil der 15 % zu belassen, die er für den Künstler kassiert, vielleicht ein Drittel davon.

Wenn — was oft vorkommt — ein Künstler von einem Händler zu einem angeseheneren Händler überwechselt, kann der erstere weiterhin jene Zahlungen entgegennehmen, die aus dem Wiederverkauf früherer Werke anfallen.

Wenn ein Händler ein Werk direkt vom Künstler (zum Weiterverkauf oder sonstwie) KAUFT, sollten beide den vorgesehenen Wiederverkaufspreis des Werkes in den Vertrag einsetzen und NICHT den niedrigeren tatsächlichen Preis, den der Händler dem Künstler zahlt.

Den Vertrag unterzeichnet zu bekommen, ist meist eine Frage der Einstellung: Wenn Ihr Händler glaubt, der Vertrag habe keinen besonderen Nutzen für Sie, hat er Dutzende von Gründen, warum er die wenigen zögernden Käufer nicht zur Unterschrift veranlassen kann. Wenn er aber Ihnen diese Vorteile ernsthaft zukommen lassen will, dann kann er auch all diese Hindernisse überwinden, ohne daß ihm auch nur ein einziges Geschäft entgeht.

DIE REALITÄT: SIE, DIE KUNSTWELT UND DER VERTRAG

Das allgemeine Echo auf den Vorentwurf zu diesem Vertrag war sehr positiv: Die überwiegende Mehrzahl der Leute auf dem Kunstsektor halten ihn für fair, vernünftig und praktisch. Wenige haben gewisse Bedenken geäußert, ob man ihn auch tatsächlich benutzen wird. Diese Vorbehalte konzentrieren sich auf zwei Aussagen:
- „... das Zusammenspiel von Kaufen und Verkaufen ist so empfindlich, daß wenn man Kunstsammlern noch eine Last aufbürdet, sie einfach keine Kunst mehr kaufen ..." und
- „... ich bin gern bereit, den Vertrag zu unterzeichnen, wenn alle anderen dasselbe tun ..."

Die erste Aussage ist Unsinn: Kunst wird mit Vertrag genauso begehrt wie ohne Vertrag, und es gibt keinen Grund, warum der Wert eines Kunstwerkes beeinflußt werden sollte, insbesondere wenn sich der Vertrag in der Kunstwelt durchsetzt. Dies bringt uns zur zweiten Aussage. Wenn es ein Problem gibt, so liegt es hier. Es ist die Sorge des einzelnen Künstlers oder Händlers, daß bei einer lückenhaften Anwendung des Vertrages seine Umsätze auf einem wettbewerbsorientierten Markt gefährdet werden.

Aber wenn wir diese Aussage kritisch prüfen, hält sie nicht stand.

ALLE Künstler verkaufen, tauschen und verschenken Ihre Werke an zwei Arten von Leuten:
- An Leute, die Ihre Freunde sind; oder
- an Leute, die nicht Ihre Freunde sind.

Ihre Freunde werden Ihnen das Leben nicht schwer machen: sie unterzeichnen den Vertrag zusammen mit Ihnen. Die EINZIGE Schwierigkeit taucht auf, wenn Sie an jemanden verkaufen, der nicht Ihr Freund ist. Da aber sicherlich 75 % aller Kunstwerke von Leuten gekauft werden, die Freunde des Künstlers oder des Händlers sind — Freunde, die einander besuchen, miteinander essen oder trinken, gemeinsam das Weekend verbringen usw. —, so könnte Widerstand nur bei einem Teil der restlichen 25 % Ihrer Werke auftreten, die an Fremde verkauft werden. Von diesen Leuten werden die meisten Wert darauf legen, ein gutes Verhältnis zu Ihnen zu haben, und sie werden den Vertrag gemeinsam mit Ihnen unterzeichnen. Somit bleiben noch vielleicht 5 % Ihres Umsatzes, bei denen ernsthafter Widerstand gegen den Vertrag zu erwarten ist. Aber dieser Widerstand dürfte praktisch gleich Null werden, wenn der Vertrag sich überall durchsetzt.

Dieser Vertrag wird Ihnen also sozusagen zu erkennen geben, wer Ihr Freund ist.

Wenn ein Sammler kaufen, jedoch den Vertrag nicht unterzeichnen möchte, sollten Sie ihm sagen, daß alle Ihre Werke durchgehend und grundsätzlich nur mit Vertrag verkauft werden.

Würde er Werke nur von jenen wenigen Künstlern kaufen, die nicht auf dem Vertrag bestehen, so wäre er sehr töricht, denn der Verzicht auf diesen Vertrag wäre ein sehr dummes Kriterium für den Aufbau einer Sammlung.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

10. Februar – 19. April 1998

Vortrag von Seth Siegelaub

Social-Historical Background to the

„Artist's Contract"

Dienstag, 10. Februar, 19 Uhr

Kunstverein, Alpinerstraße 3, A - 5020 Salzburg

Tel. 0662/84 19 43, e-mail: kunstverein@alpin.or.at;

http://www.kunstnet.or.at./kunstnet/

Öffnungszeiten: Dienstag – Sonntag, 10 – 17 Uhr

- das Recht, das Werk alle 5 Jahre auf 2 Monate (ohne Kosten für den Eigentümer) für Ausstellungszwecke auszuleihen;
- das Recht, bei erforderlichen Reparaturen konsultiert zu werden;
- die halbe Miete, die dem Eigentümer bei eventuellen Ausstellungen des Werkes zufließt;
- alle Reproduktionsrechte an dem Werk.

Die wirtschaftlichen Vorteile fließen dem Künstler auf Lebenszeit zu und darüber hinaus auf die Lebenszeit seiner Witwe plus 21 Jahren, so daß sie auch den heranwachsenden Kindern des Künstlers zugute kommen. Der Künstler behält die ästhetische Kontrolle nur während seiner Lebenszeit.

Obwohl es den Anschein haben könnte, daß der Vertrag das bisherige Künstler-Sammler-Verhältnis grundlegend ändert, weil er den Eigentümern neue Verpflichtungen auferlegt, bringt er doch dem Sammler recht viel Gutes. Als Gegenleistung für diese Verpflichtungen, die für den Sammler praktisch kostenlos sind, erhält er wesentliche Vorteile:

Der Vertrag

- gibt dem jeweiligen Eigentümer das formelle Recht, vom Künstler (oder dessen Beauftragten) eine Bescheinigung über Geschichte und Herkunft des Werkes zu erhalten;
- schafft ein klares, uneigennütziges, gleichwertiges Verhältnis zwischen Künstler und Eigentümer;
- wahrt dies Verhältnis (von Rechtsanwälten „wechselseitiges Vertragsinteresse" genannt) zwischen dem Künstler und jedem Nacheigentümer des Werkes;
- macht bewußt, daß der Künstler seine geistige Beziehung zum Werk behält, auch wenn der Eigentümer über es verfügt;
- gibt dem Eigentümer die Gewähr, daß er das Werk in Übereinstimmung mit dem Künstler benutzt.

WANN MAN DEN VERTRAG BRAUCHT

Der Vertrag soll vom Künstler bei der ERSTEN ÜBERTRAGUNG verwendet werden, gleich ob sie durch Schenkung, Tausch oder Verkauf erfolgt, und zwar bei JEDEM EINZELNEN KUNSTWERK, also Gemälde, Skulptur, Zeichnung, Grafik, Multiple, Wandgemälde, unbewegliche Skulptur, ungegenständliche Arbeit und überhaupt jedes andere denkbare Objekt der bildenden Kunst, wenn es an IRGEND JEMANDEN vom Künstler veräußert wird, wie z. B. an einen Freund, einen Sammler, Gynäkologen, Rechtsanwalt, Hausbesitzer, Verwandten oder Händler, an ein Museum oder eine Gesellschaft.

WICHTIG: Sie brauchen den Vertrag NICHT, wenn Sie das Werk für Ausstellungen zur Verfügung stellen oder wenn sie es Ihrem Händler in Konsignation geben, aber Sie brauchen ihn, wenn der Händler Ihr in Konsignation gegebenes Werk verkauft.

Kurz gesagt: Sie brauchen den Vertrag wenn Sie Ihr Werk für immer fortgeben.

Die Vertragsbedingungen sind klar und einfach, und es bedarf nur eines geringen Aufwands, um ihn auf den jeweiligen Nacheigentümer Ihres Werkes zu übertragen.

Der Künstler und der erste Eigentümer müssen den Übertragungsrevers ausfüllen und unterzeichnen und einen Hinweis auf das Vorhandensein des Vertrages irgendwo am Werk selbst anbringen.

WIE MAN DEN VERTRAG VERWENDET

1. Zunächst stellt man Photokopien oder Abdrucke von allen Seiten des Vertragstextes her. Sie brauchen mindestens 2 Exemplare für jedes Werk, das Sie fortgeben. (Behalten Sie selbst dies Exemplar, damit Sie später weitere Kopien davon anfertigen und sich eine Referenzunterlage reservieren können.)
2. Füllen Sie die Vertragsexemplare aus – eines für Sie, eines für den neuen Eigentümer und ein weiteres Exemplar nur von der letzten Seite (aus der Sie dann den HINWEIS ausschneiden und ihn am Werk anbringen). Machen Sie alle Eintragungen gut leserlich.
3. Halten Sie sich einfach an die Bemerkungen am Rande des Vertragsformulars. Prüfen Sie zum Schluß nochmals, ob Sie alle leeren Felder ausgefüllt und alles Unzutreffende gestrichen haben.

WICHTIG: Füllen Sie auf dem Muster „Übertragungsrevers" nur jene Stellen aus, die das Werk, die ursprünglichen Parteien und den ursprünglichen Vertrag („zwischen _____ und _____ von _____ ") betreffen. Vergessen Sie nicht den Vordruck „HINWEIS" auszufüllen.

Wie Sie feststellen werden, spricht der Vertrag von „Verkauf" („Der Künstler und der Sammler sind bereit, das Werk ... zu verkaufen bzw. zu kaufen"). Aber Sie können den Vertrag genauso gut verwenden, wenn Sie ein Werk einem Freund schenken, ihren Zahnarzt damit bezahlen oder es gegen das Werk eines anderen Künstlers tauschen. Wir sprechen nur der Einfachheit halber von „Kauf" und „Verkauf" (genauso wie von „Sammler", weil dies der umfassendste Begriff ist). Auch wenn Sie Ihr Werk verschenken oder vertauschen, „verkaufen" Sie es im Sinne dieses Vertrages für die vertragliche Gegenleistung oder was Sie sonst dafür bekommen mögen.

Dieser Vertrag ist kein Lieferschein, keine Rechnung und kein Ersatz. Wenn Sie das Werk für Geld verkaufen, stellen Sie einen besonderen Verkaufsbeleg für Ihre Finanzbuchhaltung aus.

In Artikel 1 tragen Sie den Preis ODER Wert ein. Sie, der Künstler, können jeden Wert einsetzen, auf den Sie sich mit dem neuen Eigentümer einigen. Liegt der Wiederverkaufspreis höher als der von Ihnen eingesetzte „Wert", so muß der Eigentümer Ihnen 15 % der Differenz zahlen. Je höher Sie also den Wert einsetzen, um so besser kommt der neue Eigentümer davon. Wenn Sie das Werk einem Freund schenken oder es mit einem anderen Künstler tauschen (im letzteren Fall benötigen Sie zwei Verträge), möchten Sie vielleicht einen ganz geringen Betrag einsetzen, so daß Sie später mehr Geld erhalten, auch wenn Ihr Kollege das Werk zu einem geringeren Preis verkauft als Ihr Händler es getan hätte.

WICHTIG: Wenn der Vertrag dem Künstler Rechte einräumt, auf die Sie verzichten können, streichen Sie dieselben einfach aus. WICHTIG: Beachten Sie Artikel 7 (B): Wenn Sie auf Ihr Einspruchsrecht gegen vorgesehene Ausstellungen verzichten können, streichen Sie einfach den Absatz (b) von Artikel 7 aus. Einige Sammler nehmen vielleicht vom Kauf Abstand, wenn jemand anders Sie daran hindern kann, das Werk in eine Ausstellung zu geben. Wenn Sie ein Werk verschenken, können Sie Absatz (b) stehen lassen, aber dann hat Ihr Freund Schwierigkeiten mit dem Verkauf. Wir haben (b) eingesetzt, weil (a) das mindeste und (b) das äußerste ist was ein Künstler verlangen kann. Wenn Ihnen (a) nicht genügt, Sie aber (b) nicht brauchen, so lassen Sie Ihren Anwalt einen kurzen Zusatz aufsetzen und darin Ihr Kontrollrecht hinsichtlich Ausstellungen niederlegen, so wie Sie es für angebracht halten.

4. Sie und der Sammler sollten beide Vertragsexemplare unterzeichnen und jeweils eins davon als gesetzliches Original behalten.
5. Sorgen Sie dafür, daß vor der Übergabe des Werks ein HINWEIS am Werk befestigt wird. Schneiden Sie diesen HINWEIS nicht aus einem der Vertragsoriginale aus. Befestigen Sie ihn an einer Querstrebe oder unter der Skulptur oder an einem anderen Teil des Werkes, wo er nicht sichtbar ist, aber leicht gefunden werden kann.

Sie können den zögernden Sammler jedoch noch auf andere Aspekte hinweisen:

- Zuerst einmal kostet es ihn gar nichts, solange nicht Ihre Arbeit im Wert steigt. Wenn auch dies Argument nicht zieht und er ALLES behalten möchte, was sich mit Ihrem Werk an Gewinn erzielen läßt, dann können Sie ganz einfach einen höheren Wert einsetzen, so daß er für die von ihm erwartete Wertsteigerung zunächst nichts zu bezahlen brauchte.
- Wenn er Ihr Werk verkauft und Ihnen dadurch Geld verschuldet, braucht er nicht unbedingt bar zu zahlen: Sie können ihm den Betrag auf den Kauf eines anderen Werkes anrechnen oder mit Dienstleistungen oder etwas anderem als Geld verrechnen.
- Im übrigen: Wenn ein Sammler ein Werk ohne Vertrag kauft, obwohl der Künstler grundsätzlich nur mit Vertrag verkauft, ist der Sammler später auf den guten Willen des Künstlers angewiesen, wenn er von ihm (oder seinem Händler) eine Bewertung, eine Expertise oder eine Reparatur haben möchte. Ob er dann auch diesen guten Willen finden wird, dürfte recht fraglich sein.

Verzichtet der Sammler tatsächlich auf Ihre Arbeit, nur weil Sie die Unterzeichnung des Vertrages wünschen? Auf eine Arbeit, die ihm gefällt und die er gerne haben möchte? Wenn die Antwort Ja ist und er Ihnen den Respekt versagt, der Ihnen als Schöpfer des Werkes zusteht, – wenn ihn das vom Kauf abhält, dann ist er dumm und töricht und niemand kann ihm helfen.

Die Verwendung des Vertrages bedeutet nicht, daß Ihr Verhältnis zur Kunstwelt dann nur noch rein geschäftlich wäre oder daß Sie Ihre Rechte bis zum letzten Penny erzwingen wollten. Ihre Freunde werden Freunde bleiben. Sie können auf Ihre Rechte (ganz oder teilweise) verzichten: auf das Recht auf Zahlung, zur Übernahme von Reparaturen, auf die Gewährung von Reproduktionsrechten, auf das Konsultationsrecht – aber es sind IHRE Rechte und SIE können darüber verfügen.

Der Vertrag ist so abgefaßt, daß er von ALLEN Künstlern – Bekannten, sehr Bekannten, Unbekannten – gebraucht werden kann. Sie fertigen einfach möglichst viele Kopien an und können ihn verwenden, wo immer Sie Ihre Werke verkaufen, tauschen oder verschenken. Der Vertrag wird sofort wirksam. Je mehr Künstler und Händler ihn gebrauchen, um so leichter wird es für jeden. Nichts ist nötig: keine Organisation, keine Abgaben, keine Behörde, keine Versammlungen, keine amtliche Registrierung – außer Ihrem Willen, den Vertrag zu gebrauchen. Nur einschalten und zusehen: jedesmal eine perfekte Waffe!

ERZWINGUNG

Zunächst einmal der allgemeine Aspekt. Die meisten Leute halten Verträge, weil die meisten Leute Verträge halten. Die wenigen, die Sie betrügen wollen, sind wahrscheinlich jene, die Ihnen schon bei Unterzeichnung des Vertrages die größten Schwierigkeiten bereitet haben. Die Nacheigentümer werden Sie wahrscheinlich eher betrügen wollen als der erste Erwerber, mit dem Sie oder Ihr Händler persönlichen und unmittelbaren Kontakt hatten. Aber es gibt gewichtige Gründe dafür, daß sowohl der Ersterwerber als auch die Nacheigentümer sich an die Vertragsbedingungen halten werden.

Was passiert, wenn Eigentümer Nr. 2 Ihr Werk an Eigentümer Nr. 3 verkauft und Ihnen keinen Übertragungsrevers schickt? (Geld schickt er natürlich auch nicht.)

Nichts passiert. (Sie wissen nämlich von allem noch gar nichts.)

Früher oder später bekommen Sie es heraus, weil es viel Mühe kostet, derartige Verkäufe zu verheimlichen, und weil Sie (oder Ihr Händler) es hintenherum doch erfahren. Um den Verkauf zu verheimlichen, muß Eigentümer Nr. 3 das Werk verbergen. Er wird aber kein gutes, wertvolles Stück verbergen, nur um etwas Geld zu sparen. Und wenn er es einmal verkaufen, reparieren möchte oder geschätzt oder begutachtet haben will, MUSS er zu Ihnen (oder Ihrem Händler) kommen. Wenn Sie von einer solchen Übertragung erfahren (und Sie werden es), dann verklagen Sie Eigentümer Nr. 2. Der muß 15 % des Mehrwerts zahlen, und zwar berechnet nach dem Kaufpreis von Eigentümer Nr. 3 ODER nach dem Wert im Zeitpunkt Ihrer Entdeckung, der viel höher sein kann. Es ist ganz klar, daß ein Verkäufer (in diesem Fall Eigentümer Nr. 2) kaum so dumm ist und das Risiko auf sich nimmt, wegen einer geringen Geldeinsparung viel Geld zahlen zu müssen.

Auch ist es gar nicht so einfach, wenn dem Künstler frisierte Werte gemeldet werden sollen, denn der neue Eigentümer möchte den Wert dann möglichst hoch haben, und der alte Eigentümer möchte ihn möglichst niedrig haben. Es ist recht schwer, zwei Leute gemeinschaftlich zum Lügen zu bringen, vor allem, wenn es nur einem von ihnen nützt: nämlich dem Verkäufer. In 95 % der Fälle ist die Zahlung an den Künstler zu gering, als daß die Sammler veranlaßt würden, Sie anzulügen.

Eine Abschreckung liegt außerdem in Artikel 19, der Sie neben Ihren eigentlichen Forderungen berechtigt, die Erstattung angemessener Anwaltshonorare zu verlangen, wenn Sie zur Durchsetzung Ihrer vertraglichen Rechte eine Klage erheben.

ZUSAMMENFASSUNG

Wie zu erkennen, ist der Vertrag etwas ganz Neues in der Kunstwelt, so daß er zunächst ein bißchen Unruhe hervorrufen könnte. Aber die Übel, die er heilt, liegen offen zutage, und bisher hat es noch kein praktikables Mittel dagegen gegeben.

Ob Sie, der Künstler, den Vertrag benutzen oder nicht, das liegt natürlich bei Ihnen. Was wir Ihnen an die Hand geben, ist ein rechtliches Mittel, das Ihnen fortwährende Rechte an Ihrem Werk sichert. Dies ist ein Fortschritt gegenüber dem, was bisher war: nämlich nichts!

Wir haben all dies völlig unentgeltlich getan, aus Freude an der Sache, zur Bewältigung des Problems und aus dem Gefühl heraus, daß wenn es sich um die Rechte des Künstlers an seinem Werk handelt, dem Künstler vor allen anderen der Vorrang gebührt.

Seth Siegelaub, New York, am 24. 2. 1971

UMSEITIG VERTRAGSVORDRUCK

Sie können dies Plakat nach Belieben und kostenlos AUSHÄNGEN, REPRODUZIEREN und VERWENDEN.
Es ist nicht zum Verkauf bestimmt.
Die Kosten für Herstellung, Druck und Vertrieb dieses Plakats wurden von der School of Visual Arts, New York, übernommen.
Weitere Informationen von: Eugen Michel

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

VERTRAGSINHALT:

VERTRAG ÜBER DIE ERSTVERÄUSSERUNG EINES KUNSTWERKS

Datum sowie Namen und Anschriften der Parteien einsetzen

Dieser Vertrag wurde am _____ zwischen _____ (nachstehend „Künstler" genannt), wohnhaft in _____ und _____ (nachstehend „Sammler" genannt), wohnhaft in _____ geschlossen.

PRÄAMBEL:
Der Künstler hat ein bestimmtes Kunstwerk (nachstehend „Werk" genannt) geschaffen, nämlich:

Kennzeichnende Angaben einsetzen

Titel: _____ Nr.: _____
Datum: _____ Material: _____
Maße: _____ Beschreibung: _____

Der Künstler und der Sammler sind bereit, das Werk zu den nachstehenden wechselseitigen Rechten, Pflichten und Bedingungen zu verkaufen beziehungsweise zu kaufen.
Sammler und Künstler sind sich bewußt, daß der Wert des Werkes, anders als bei einer gewöhnlichen beweglichen Sache, von anderen Arbeiten des Künstlers beeinflußt wird, die dieser bereits geschaffen hat oder noch schaffen wird.
Sammler und Künstler anerkennen, daß es richtig und angemessen ist, den Künstler an einer auf diese Weise zustande kommenden Wertsteigerung seines Werkes teilhaben zu lassen.
Die Parteien wünschen, daß die im Werk zum Ausdruck gebrachten Ideen und Aussagen des Künstlers erhalten bleiben und daß der Künstler darauf durch Rat oder Anweisung Einfluß nimmt.
Auf Grund dieser Voraussetzungen und der nachstehenden wechselseitigen Verpflichtungen schließen die Parteien diesen Vertrag mit folgendem Vertragsinhalt:

Preis oder Wert einsetzen und Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 1 — KAUF: Hiermit verkauft der Künstler und kauft der Sammler vom Künstler das bezeichnete Werk zu den vertraglichen Bedingungen (zum Preis von _____, deren Empfang hiermit quittiert wird) (zum Wert von _____, der für die Zwecke dieses Vertrages vereinbart wurde).

ARTIKEL 2 — SPÄTERE VERÄUSSERUNG: Für den Fall, daß der Sammler später das Werk verkauft, verschenkt, hergibt, tauscht, abtritt, überträgt oder in anderer Weise veräußert oder daß das Werk durch Erbfolge, Vermächtnis oder kraft Gesetzes übergeht oder daß das Werk untergeht und eine Versicherungssumme dafür gezahlt wird, verpflichtet sich der Sammler oder sein persönlicher Beauftragter zu folgendem:

Namen und Anschrift des Beauftragten des Künstlers einsetzen

(a) Er muß einen ÜBERTRAGUNGSREVERS nach Inhalt und Form gemäß dem unten wiedergegebenen, einen wesentlichen Bestandteil dieses Vertrages bildenden Muster ausfüllen, datieren, selbst unterzeichnen und vom Erwerber des Werkes unterzeichnen lassen und den Revers innerhalb von 30 Tagen nach erfolgter Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung der Versicherungssumme (dem Künstler an dessen eingangs bezeichneter Anschrift) (dem für diesen Zweck eingesetzten Beauftragten des Künstlers _____ in _____) übergeben.

(b) Er muß innerhalb von 30 Tagen nach erfolgter Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung der Versicherungssumme 15 % des bei einer solchen Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung erzielten eventuellen Mehrwerts (gemäß der nachstehenden Definition) (dem Künstler an dessen eingangs bezeichneter Anschrift) (dem für diesen Zweck eingesetzten Beauftragten des Künstlers _____ in _____) zahlen.

ARTIKEL 3 — PREIS/WERT: Der in den Übertragungsrevers einzusetzende „Preis oder Wert" ist
(a) der tatsächliche Verkaufspreis, wenn das Werk für Geld verkauft wird, oder
(b) der Geldwert, wenn das Werk für eine geldwerte Gegenleistung getauscht wird, oder
(c) der gemeine Wert, wenn das Werk in anderer Weise veräußert wird.

ARTIKEL 4 — MEHRWERT: Der „Mehrwert" des Werkes im Sinne dieses Vertrages ist die Differenz zwischen dem in einem ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers angegebenen Preis oder Wert und dem im vorangegangenen ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers angegebenen Preis oder Wert oder — wenn noch kein solcher Übertragungsrevers vorhanden ist — dem in Artikel 1 dieses Vertrages angegebenen Preis oder Wert.

(a) Falls ein ordnungsgemäß ausgestellter Übertragungsrevers nicht fristgerecht gemäß Artikel 2 übergeben wird, kommt der Mehrwert genauso zum Ansatz als wenn der Übertragungsrevers ordnungsgemäß ausgestellt und übergeben worden wäre, und zwar zu jenem Preis oder Wert, der dem gemeinen Wert im Zeitpunkt der erfolgten Übertragung oder ihrer Entdeckung entspricht.

ARTIKEL 5 — EINTRITT DER ERWERBER IN DEN VERTRAG: Der Sammler verpflichtet sich, das Werk nur dann zu verkaufen, verschenken, tauschen, übertragen oder in anderer Weise zu veräußern und nur dann zuzulassen, daß das Werk durch Erbfolge, Vermächtnis oder kraft Gesetz an irgendeine Person übergeht, wenn der Erwer-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

ber alle Bedingungen dieses Vertrages vorher anerkennt und bestätigt, sich als an den Vertrag gebunden erklärt und sich durch die Unterzeichnung eines ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers verpflichtet, die hierin genannten Verpflichtungen des Sammlers zu übernehmen und zu erfüllen.

Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 6 — HERKUNFT: Der Künstler verpflichtet sich, daß (er selbst) (sein gemäß Artikel 2 eingesetzter Beauftragter) ein Verzeichnis aller Übertragungen des Werkes führt, für die ein Übertragungsrevers gemäß Artikel 2 ausgestellt wird, und auf Verlangen des Sammlers oder dessen nachweislichen Nacheigentümern diesen schriftliche Angaben über Geschichte, Herkunft und Weg unter Heranziehung des genannten Verzeichnisses und der von den Sammlern gemachten Mitteilungen über vorgesehene öffentliche Ausstellungen gibt, ferner die Herkunft, die Geschichte und das rechtmäßige Eigentum des Sammlers und seiner Nachfolger am Werk schriftlich bestätigt und auf billiges Verlangen des Sammlers eine solche Bestätigung auch an Kritiker und Privatgelehrte ausstellt. Die genannten Verzeichnisse sind und bleiben ausschließlich Eigentum des Künstlers.

ARTIKEL 7 — AUSSTELLUNGEN: Künstler und Sammler vereinbaren folgendes:

(a) Der Sammler muß den Künstler schriftlich davon unterrichten, wenn er das Werk ausstellen oder ausstellen lassen will, und muß dem Künstler alle Einzelheiten über eine solche vorgesehene Ausstellung mitteilen, soweit sie der Aussteller dem Sammler bekanntgegeben hat. Diese Unterrichtung des Künstlers muß erfolgen, bevor dem Aussteller zugesagt oder der Öffentlichkeit bekanntgegeben wird, daß der Sammler das Werk öffentlich ausstellt oder ausstellen läßt. Der Künstler teilt sodann unverzüglich dem Sammler und dem Aussteller alle Anweisungen und Wünsche mit, welche die vorgesehene Ausstellung des Werkes betreffen. Der Sammler darf das Werk nur dann öffentlich ausstellen oder ausstellen lassen, wenn die Bestimmungen dieses Artikels erfüllt sind.

Absatz (b) streichen, falls nicht erforderlich

(b) Der Sammler darf das Werk nur mit Zustimmung des Künstlers zu jeder einzelnen Ausstellung ausstellen oder ausstellen lassen.

(c) Unterbleibt eine fristgerechte Äußerung des Künstlers auf eine fristgerechte Mitteilung des Sammlers, so gilt dies als Verzicht des Künstlers auf seine ihm aus diesem Artikel zustehenden Rechte hinsichtlich der fraglichen Ausstellung, so daß die Zustimmung des Künstlers zu der Ausstellung und zu allen Einzelheiten, von denen der Künstler rechtzeitig unterrichtet wurde, als gegeben zu erachten ist.

ARTIKEL 8 — VERFÜGUNGSANSPRUCH DES KÜNSTLERS: Künstler und Sammler vereinbaren, daß der Künstler das Recht hat, nach einer dem Sammler spätestens 120 Tage vor dem vorgesehenen Versandtage zugegangenen schriftlichen Mitteilung höchstens 60 Tage über das Werk zu dem alleinigen Zweck zu verfügen, das Werk durch oder über eine öffentliche oder gemeinnützige Institution ohne jegliche Kosten für den Sammler öffentlich auszustellen. Der Sammler kann den Nachweis verlangen, daß ein ausreichender Versicherungsschutz besteht, daß die Transportkosten im Voraus bezahlt sind und daß alle sonstigen finanziellen Voraussetzungen erfüllt sind. Der Verfügungsanspruch des Künstlers an dem Werk beschränkt sich auf den Zeitraum von höchstens 60 Tage alle 5 Jahre.

ARTIKEL 9 — KEINE ÄNDERUNGEN: Der Sammler verpflichtet sich, jegliche vorsätzliche Zerstörung, Beschädigung oder Veränderung des Werkes zu unterlassen.

ARTIKEL 10 — REPARATUREN: Der Sammler verpflichtet sich, im Falle einer Beschädigung des Werkes den Künstler vor Inangriffnahme der Reparatur- oder Restaurierungsarbeiten zu konsultieren und ihm soweit möglich die Gelegenheit zu geben, die erforderliche Reparatur oder Restauration selbst vorzunehmen.

Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 11 — MIETEN: Erlangt der Sammler einen Geldanspruch als Miete oder sonstiges Entgelt für die Verwendung des Werkes auf einer öffentlichen Ausstellung, so muß der Sammler die Hälfte dieses Geldes innerhalb von 30 Tagen, nachdem es an den Sammler zahlbar geworden ist, an (den Künstler) (den gemäß Artikel 2 ernannten Beauftragten des Künstlers) zahlen.

ARTIKEL 12 — REPRODUKTION: Der Künstler behält sich hiermit alle Rechte an einer Kopierung oder Reproduktion des Werkes vor. Der Künstler darf seine Zustimmung zu einer Reproduktion des Werkes in Katalogen oder für ähnliche, mit einer öffentlichen Ausstellung des Werkes zusammenhängende Zwecke ohne wichtigen Grund nicht versagen.

ARTIKEL 13 — UNÜBERTRAGBARKEIT: Alle Rechte, die aus diesem Vertrag dem Künstler erwachsen oder zu seinem Nutzen dienen, sind zu Lebzeiten des Künstlers unübertragbar. Jedoch darf nichts in diesem Vertrag als Beschränkung der Rechte des Künstlers aus Copyrightgesetzen, denen das Werk unterliegt, ausgelegt werden.

ARTIKEL 14 — HINWEIS: Künstler und Sammler vereinbaren, daß am Werk ein HINWEIS über das Vorhandensein dieses Vertrages dauerhaft anzubringen ist. Dieser Hinweis muß die Form des nachstehenden, einen wesentlichen Bestandteil dieses Vertrages bildenden Musters haben und darauf hinweisen, daß Eigentum, Übertragung, Ausstellung und Reproduktion des Werkes den Bestimmungen dieses Vertrages unterliegen.

Absatz (a) streichen, falls unzutreffend

(a) Da das Werk derart beschaffen ist, daß sein Vorhandensein oder sein Wesen durch eine Dokumentation repräsentiert wird oder da die Dokumentation vom Künstler als Teil des Werkes erachtet wird, genügt es zur Erfüllung der Erfordernisse dieses Artikels, wenn der Hinweis dauerhaft mit der Dokumentation verbunden wird.

ARTIKEL 15 — VERPFLICHTUNG DER ERWERBER: Wird das Werk vom Sammler oder aus seinem Vermögen übertragen oder in anderer Weise veräußert, so ist jeder Erwerber des Werkes samt dem Hinweis auf diesen Vertrag verpflichtet, alle hierin enthaltenen vertraglichen Pflichten in gleicher Weise zu erfüllen als wenn der Erwerber einen ordnungsgemäßen Übertragungsrevers gemäß den Artikeln 2 und 5 in jenem Zeitpunkt unterzeichnet hätte, in dem er (oder sie) das Werk erworben hat.

ARTIKEL 16 — DAUER: Dieser Vertrag und seine Bedingungen binden die Parteien sowie deren Erben, Vermächtnisnehmer, Testamentsvollstrecker, Vermögensverwalter, Zessionare und alle sonstigen Nacheigentümer. Die Pflichten des Sammlers haften am Werk und gelten bis 21 Jahre nach dem Tode des Künstlers beziehungsweise seiner Witwe, jedoch mit der Ausnahme, daß die Verpflichtungen gemäß den Artikeln 7, 8 und 10 nur während der Lebenszeit des Künstlers bestehen.

ARTIKEL 17 — KEINE BERUFUNG AUF VERZICHTE: Verzichtet eine Partei auf ein ihr zustehendes vertragliches Recht, so gilt dies nicht als andauernder Verzicht, der eine spätere Geltendmachung eines solchen Rechtes ausschließt. Unterläßt es eine Partei, auf der strikten Erfüllung einer vertraglichen Verpflichtung durch die andere Partei zu bestehen, so darf sich die andere Partei nicht darauf berufen, daß dadurch auch auf die spätere Erfüllung dieser oder einer anderen Verpflichtung verzichtet werde; vielmehr bleiben alle vertraglichen Verpflichtungen voll in Kraft.

ARTIKEL 18 — VERTRAGSÄNDERUNGEN: Jede Beendigung oder Änderung dieses Vertrages muß schriftlich erfolgen und von beiden Parteien unterzeichnet werden.

ARTIKEL 19 — ANWALTSHONORARE: Falls eine Partei wegen einer Verletzung oder Nichterfüllung des Vertrages Klage erhebt, so hat sie neben den sonstigen ihr zustehenden Rechtsmitteln Anspruch auf Erstattung der ihr entstandenen angemessenen Anwaltshonorare.

Zur Bestätigung des Vorstehenden haben die Vertragsparteien diesen Vertrag am eingangs bezeichneten Tage unterschrieben und mit ihren Siegeln versehen.

MUSTER — MUSTER — MUSTER

Hinweis vollständig ausfüllen, nicht vom Original trennen

HINWEIS

Eigentum, Übertragung, Ausstellung und Reproduktion dieses Kunstwerks unterliegen den Bedingungen des am _____ geschlossenen Vertrages zwischen _____ und _____ dessen Original hinterlegt ist bei _____ in _____

_____ (Künstler)

_____ (Sammler)

MUSTER — MUSTER — MUSTER

NUR ausfüllen!

ÜBERTRAGUNGSREVERS

An:

Hierdurch wird bescheinigt, daß _____

wohnhaft in _____

heute sein Recht, Eigentum und Besitz an dem Kunstwerk

Angaben über das Werk

Titel: Nr.:

Maße: Material:

Datum: Beschreibung:

übertragen hat an _____, wohnhaft in _____, Erwerber,

zum vereinbarten Preis oder Wert von _____

Namen der Parteien ("zwischen ... und ...")

Der Erwerber bestätigt und anerkennt hiermit ausdrücklich alle Bedingungen des Vertrages zwischen _____ und _____ vom _____ und verpflichtet sich, den Vertrag zu beachten und alle im Vertrag dem Sammler auferlegten Verpflichtungen zu erfüllen.

Datum

Ausgestellt am _____ _____

in _____ _____

Nicht vom Original entfernen!

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Der Schwerpunkt der Ausstellungen und Veranstaltungen des Jahres 1998 steht unter dem Thema *Architektur, Stadtentwicklung, Urbanismus*, dem allerdings nicht das gesamte Programm untergeordnet ist (wie z. B. die Ausstellung Maria Eichhorn). Das Projekt *Öffentlicher Raum/Public Space, Salzburg 1997/98*, an dem der Salzburger Kunstverein gemeinsam mit anderen Institutionen beteiligt ist, beschäftigt sich ganz konkret mit städtischen Entwicklungen in Salzburg und stellt diese in einen europäischen Kontext. Florian Pumhösl setzt sich mit der Geschichte der Ausstellungsarchitektur, die er als Labor-situation für gesellschaftliche und urbane Entwicklungen sieht und ihren ideologischen Implikationen auseinander. Stan Douglas wiederum greift einerseits thematisch Fragen der Stadterneuerung in den sechziger Jahren auf und nimmt andererseits auf die Architektur des Ausstellungsraums selbst bezug. Eleanor Bond wird zwei Monate lang als *Artist in Residence* in Salzburg sein und ein oder zwei Städtebilder malen, die dann mit anderen „Stadtansichten" in der Ausstellung gezeigt werden, und die sich im Medium Malerei mit Urbanismus auseinandersetzen.
Im Dezember 1998 und Januar 1999 wird wie jedes Jahr die jurierte *Jahresausstellung* der Mitglieder des Salzburger Kunstvereins zu sehen sein.

ERSTE Salzburger Sparkasse Kulturfonds

BKA-Kunstsektion

Herausgeber: Salzburger Kunstverein
Künstlerhaus, Hellbrunner Straße 3
A-5020 Salzburg
Tel. -43 662 / 84 22 94-0, Fax 84 07 62
e-mail: kunstverein@alpin.or.at
internet: http://www.kunstnet.or.at/kunstnet/
Öffnungszeiten: Di bis So 10–17 Uhr
Bürozeiten: Mo bis Fr 9–13 Uhr

SalzburgerKunstverein

98

Ausstellungen 1998

SalzburgerKunstverein

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Maria Eichhorn
10. Februar bis 19. April 1998

Foto: Jens Ziehe

"The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement" von Seth Siegelaub und Bob Projansky"

Maria Eichhorn (geboren 1962, lebt in Berlin) präsentiert mit dieser Ausstellung im Salzburger Kunstverein ihre Arbeit an einer Buchpublikation über „The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement", die in Zusammenarbeit mit Seth Siegelaub entsteht. Seth Siegelaub (geb.1941, lebt in Amsterdam) ist vor allem als Organisator der ersten Ausstellungen „konzeptueller Kunst" Ende der sechziger Jahre bekannt geworden. 1971 formulierte er zusammen mit dem Rechtsanwalt Bob Projansky einen Vertrag, in dessen Zentrum das Folgerecht für KünstlerInnen steht. Interviews mit Hans Haacke, der seit 1972 mit dem „Artist's Contract" arbeitet, mit Lawrence Weiner und mit Daniel Buren werden zusammen mit dem umfangreichen Archiv zum Vertrag erstmals mit dieser Ausstellung veröffentlicht. Das Archiv enthält Siegelaubs Korrespondenz mit Künstlern, Kuratoren, Händlern und Kritikern, Presseartikel, Vertragsentwürfe und in mehreren Sprachen publizierte Versionen des Vertrages. Darüber hinaus gibt die Ausstellung einen aktuellen Überblick über das Folgerecht der bildenden KünstlerInnen im europäischen und internationalen Urheberrecht.
Maria Eichhorn war u. a. im Sommer 1997 bei der Ausstellung „Skulptur. Projekte in Münster" vertreten. 1992 war sie an der Gruppenausstellung „Gemischtes Doppel" in der Wiener Secession und 1993 an der Ausstellung „Der zerbrochene Spiegel" beteiligt. Dies ist ihre erste Einzelausstellung in Österreich.

Öffentlicher Raum/Public Space
26. April bis 24. Mai
Eröffnung: 25. April 1998

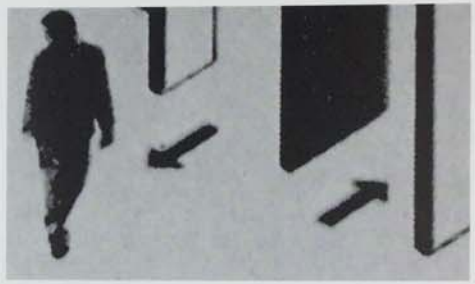
Andreas Siekmann, Irisblende, 1998, Modellfoto

Veranstalter: Galerie Fotohof, Galerie 5020, Initiative Architektur Salzburg, Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburger Kunstverein.

Projekte Salzburg Lehen 1998: Luc Deleu (Antwerpen), Dieter Huber (Salzburg), Kai Kuss (Salzburg), Marion von Osten (Berlin, Zürich), Andreas Siekmann (Berlin), Cathy Skene (GB, Hamburg), Gerhard Spring (Wien)

Fragen der Stadtpolitik und der Bildung städtischer Öffentlichkeiten werden für die an dem Projekt beteiligten Organisationen unter zunehmendem Popularisierungsdruck immer dringlicher. Fünf Salzburger Institutionen haben nun mit *Öffentlicher Raum/Public Space, Salzburg 1997/1998* ein zweiphasiges Projekt initiiert, das sich 1997 mit zwei Serien von Vorträgen zum Thema direkt an eine interessierte Öffentlichkeit gewandt hat.
1998 wird das Projekt mit verschiedenen Ausstellungen in den Institutionen und mit Interventionen im öffentlichen Raum im Stadtteil Lehen fortgesetzt. Diesem Projekt geht es nicht vordergründig um eine Aufwertung des spezifischen Standortes, sondern vielmehr um das Herstellen einer städtischen Öffentlichkeit, um ein Einmischen in Stadtpolitik und ein Ingangsetzen einer öffentlichen Debatte, die dem Ökonomisierungsdruck, dem scheinbar einzigen Kriterium von Stadtentwicklung ein anderes kulturelles Modell städtischer Öffentlichkeit und kulturpolitischer Relevanz entgegensetzt.
Zur Ausstellung erscheint ein Buch im Pustet Verlag (Redaktion Helmut Draxler).

Florian Pumhösl
26. April bis 24. Mai
Eröffnung: 25. April 1998

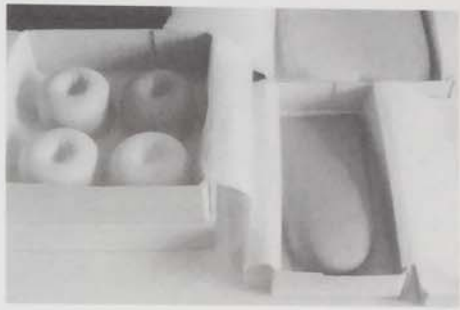


Herbert Bayer, Reklamekiosk, 1924 (Ausschnitt)

Covering the Room. Ausstellung als politische Erzählform

Florian Pumhösl (geboren 1971, lebt in Wien) stellt im Rahmen des Projekts *Öffentlicher Raum/Public Space, Salzburg 1997/98* im Künstlerhaus eine Arbeit vor, die sich mit dem Thema Öffentlichkeit anhand des Mediums Ausstellung beschäftigt.
Auf der Suche nach Plattformen inhaltlichen Arbeitens im Kunstzusammenhang bietet sich das Formenrepertoire von Ausstellungsbauten zur Rekapitulation an. Die thematische Ausstellung wird als Genre (historische Ausstellung, Messebauten, etc.) vorausgesetzt. Davon ausgehend werden Repräsentation und die Techniken ihrer Darstellung voneinander losgelöst diskutiert.
Dabei war Ausstellungsgestaltung als Medium politischer und kultureller Inhalte, als Laborsituation für urbane und gesellschaftliche Entwicklungen eine „Königsdisziplin" diverser Modernismen: Distanzen zwischen konstruiertem und realem Raum, Gesellschaftsmodell und Alltagskultur wurden hier sichtbar.
Die Ausstellung als architektonische Form stellt ein Spektrum zwischen Modell, temporärem, kulissenhaftem Setup und narrativem Ordnungssystem vor.
Das Skalieren und Projizieren von architektonischen und politischen Räumen – unterschiedliche Bedeutungsebenen von Modellen – stellen für die Ausstellung ein Leitmotiv dar.
„Covering the Room" stellt anhand des Formats Ausstellung, Bauweisen kultureller und politischer Motive unterschiedlicher Herkunft dar.
Zur Ausstellung erscheint eine Publikation, herausgegeben von Mathias Dusini und Florian Pumhösl.

40 Tage 20 Ausstellungen
8. Juni bis 17. Juli
Eröffnungen ab 8. Juni 1998



Ulrike Lienbacher, Prototypen, 1996/97 courtesy Galerie Krinzinger, Wien

Für Juni/Juli ist ein Projekt unter dem Titel *40 Tage 20 Ausstellungen* geplant, das zur Befragung und Darstellung der lokalen Szene dienen soll. Jeweils an einem Tag wird Auf-, Abbau und Vernissage einer Ausstellung sein, die nur am nächsten Tag zu sehen sein wird. Alt und Jung, Malerei, Skulptur, Videokunst, Performance, Design – eine breite Palette an künstlerischen Möglichkeiten wird im Künstlerhaus im Stakkato vor Augen geführt werden. Der Ausstellungsreigen wird mit einer Präsentation von Ulrike Lienbacher (geboren 1963, lebt in Salzburg und Wien) eröffnet.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

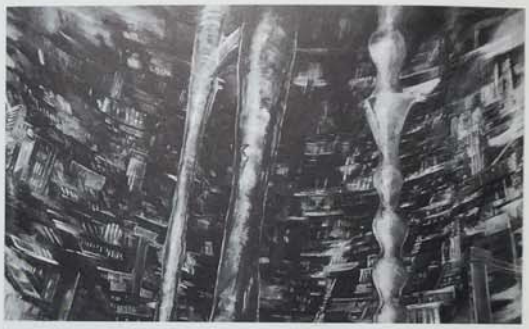
Stan Douglas
5. August bis 27. September
Eröffnung: 4. August 1998

„Contemporary" set for Sandman, Dezember 1994, courtesy David Zwirner Gallery, New York

Win, Place or Show

Die neue Videoinstallation, die Stan Douglas (geboren 1960, lebt in Vancouver) für den Salzburger Kunstverein produziert, beschäftigt sich mit zwei zentralen Phänomenen der Neuorganisation ziviler Räume im Nordamerika der sechziger Jahre: mit Stadterneuerung (Stadtentwicklungsprojekten) und dem fundamentalen Einfluß des Fernsehens auf das soziale Leben. Es geht dabei um die Frage, wer von diesen Entwicklungen betroffen wurde, und welche Auswirkungen damit verbunden waren. Sowohl in Bezug auf die Stadtentwicklung als auch im Fernsehen waren die Interessen gewisser Bevölkerungsschichten nicht vertreten, Arbeiter beispielsweise fanden sich aus dem dort erzeugten sozialen Raum häufig ausgeschlossen. Der Film zeigt zwei Hafenarbeiter, die in einer Einzimmerwohnung in einer modernistischen Wohnanlage in Vancouver leben, die in den sechziger Jahren teilweise realisiert wurde. Eine sechsminütige Auseinandersetzung zwischen den beiden Protagonisten artet in eine Rauferei aus, die in Müdigkeit und Verletzung mündet, um in der Wiederholung abermals in eine Diskussion überzugehen. Wobei die computergenerierten Wiederholungen immer leichte Mutationen aufweisen. Die Arbeit konzentriert sich jedoch weniger auf die Erzählung, als vielmehr auf das Auffalten eines vieldimensionalen sozialen und architektonischen Raums – vergleichbar mit einer obsessiven Erinnerung, dem Durcharbeiten eines traumatischen Ereignisses, das ungelöst bleiben muß, weil die wahre Ursache für die Erinnerung nicht zugänglich ist.

Eleanor Bond
7. Oktober bis 22. November
Eröffnung: 6. Oktober 1998



Eleanor Bond, Underground City: Shared and Protected and Controlled Social Space, 1997

Eleanor Bond (geboren 1946, lebt in Winnipeg) wird die beiden Monate August und September in Salzburg verbringen und ein oder zwei Stadtansichten malen, die dann mit anderen „Städtebildern" in der Ausstellung zu sehen sein werden. Ihre großformatigen Arbeiten beziehen sich auf die malerische Tradition von Stadtansichten, insbesondere der Panoramamalerei, wobei sie genau diejenigen Ansichten auswählt, die dieses Genre unterlaufen: Stadtränder, Vergnügungsparks, Industriegebiete etc. Sie untersucht das Verhältnis von Industrie zu natürlicher Umgebung, die Rolle industrieller Architektur und Wohnbebauung, Fragen persönlicher Sicherheit und deren Abhängigkeit von traditionellen sozialen Werten etc. Dabei geht es auch um die Analyse und Darstellung der architektonischen und sozialen Definition des öffentlichen Raums und ihrer Veränderungen in den letzten Jahren.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

SalzburgerKunstverein

2 Feb 98

Im Rahmen der Ausstellung Maria Eichhorn
lädt der Salzburger Kunstverein

Seth Siegelaub +
Marja Bloem

am Dienstag, 10. Februar 1998, im Anschluß an den Vortrag von Seth Siegelaub, um 20.30 Uhr ins Café-Restaurant Klug, Nonntaler Hauptstraße 24, ein.

U.A.w.g. +43 (0)662 84 22 94-0, Fax 84 07 62

SalzburgerKunstverein

Künstlerhaus, Hellbrunner Straße 3, A-5020 Salzburg, Tel. 0662/84 22 94-0, Fax 84 07 62 Bank: Salzburger Sparkasse Konto 23846

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

SalzburgerKunstverein

Pressemitteilung

Maria Eichhorn

„The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement"
von Seth Siegelaub und Bob Projansky

Ausstellung im Salzburger Kunstverein
vom 10. Februar bis 19. April 1998

Vortrag Seth Siegelaub
The social-historical background to the „Artist's Contract"
Dienstag, 10. Februar 1998, 19 Uhr

Pressegespräch mit Maria Eichhorn und Seth Siegelaub
Dienstag, 10. Februar, 11 Uhr

Maria Eichhorn präsentiert mit dieser Ausstellung im Salzburger Kunstverein ihre Arbeit an einer Buchpublikation über *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement,* die in Zusammenarbeit mit Seth Siegelaub entsteht. Seth Siegelaub (geb. 1941), lebt in Amsterdam) ist vor allem als Organisator der ersten Ausstellungen „konzeptueller Kunst" Ende der sechziger Jahre bekannt geworden (*January 5–31,* 1969; *One Month*, 1969; *July, August, September* 1969, 1969; *July/August Exhibition,* 1970). 1971 formulierte er zusammen mit dem Rechtsanwalt Bob Projansky einen Vertrag, in dessen Zentrum das Folgerecht für KünstlerInnen steht.

Die Ausstellung beginnt mit einem Vortrag von Seth Siegelaub über die gesellschaftspolitischen Hintergründe, die ihn dazu veranlaßten, das *Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* zu publizieren und zu propagieren. Der „Künstlervertrag" sollte, so die ursprüngliche Idee, von allen KünstlerInnen weltweit bei Verkäufen und Schenkungen ihrer Werke mit den EigentümerInnen abgeschlossen werden und beidseitige Interessen langfristig regeln.

Seit Maria Eichhorns Interview mit Seth Siegelaub[1] im April 1996 entstanden weitere Interviews mit Hans Haacke, der seit 1972 mit dem „Artist's Contract" arbeitet, mit Lawrence Weiner und mit Daniel Buren. Diese weiteren Gespräche werden zusammen mit dem umfangreichen Archiv zum Vertrag erstmals mit dieser Ausstellung veröffentlicht. Das Archiv enthält Siegelaubs Korrespondenz mit Künstlern, Kuratoren, Händlern und Kritikern, Presseartikel, Vertragsentwürfe und in mehreren Sprachen publizierte Versionen des Vertrages. Darüber hinaus gibt die Ausstellung einen aktuellen Überblick über das Folgerecht der bildenden KünstlerInnen im europäischen und internationalen Urheberrecht.

Maria Eichhorn (geb. 1962, lebt in Berlin) war u. a. im Sommer 1997 bei der Ausstellung „Skulptur. Projekte in Münster" vertreten. 1992 war sie an der Gruppenausstellung „Gemischtes Doppel" in der Wiener Secession und 1993 an der Ausstellung „Der zerbrochene Spiegel" beteiligt. Dies ist nun ihre erste Einzelausstellung in Österreich.

Weitere Informationen und Fotomaterial:
Dr. Hildegund Amanshauser, Tel. +43 (0)662/84 22 94-12, Fax 84 07 62
e-mail: kunstverein@alpin.or.at
internet-Adresse: http.//www.kunstnet.or.at/kunstnet/

SalzburgerKunstverein

[1] In: *Art/Gallery/Exhibition*, hg. v. Paul Andriesse, Amsterdam 1996 und in: *Abbildungen, Interviews, Texte, Maria Eichhorn 1989–1996,* München 1996

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

MARIA EICHHORN

Einzelausstellungen / Projekte

1991
Meer. Salz. Wasser. Klima. Kammer. Nebel. Wolken. Luft. Staub. Atem. Küste. Brandung. Rauch., Wewerka & Weiss Galerie, Berlin (Faltblatt)

1992
Ausstellung der Kinderwerkstatt, Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart (Edition)

1993
Ausstellung Galerie Barbara Weiss, Galerie Barbara Weiss, Berlin (2 Editionen)
Nordwestturm, Museum of Contemporary Art, Warschau

1994
Leinwand/Pinsel/Farbe, Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau, Berlin (Faltblatt)
Filmprogramm Galerie René Block, Fernsehberichte und Künstlerfilme, Kino Arsenal, Berlin

1995
Chair Events von George Brecht / 33 1/3 von John Cage / Flux Ping-Pong von George Maciunas, Galerie Susanne Ottesen, Kopenhagen
Ausstellung Galerie Barbara Weiss, Galerie Barbara Weiss, Berlin
23 Kurzfilme / 23 Filmplakate, Galerie Walcheturm, Zürich (Edition)

1996
de ongeopende post van Max Foster / Die ungeöffnete Post des Max Foster, Galerie Paul Andriesse, Amsterdam (Edition)
Abbildungen, Interviews, Texte, Maria Eichhorn 1989 - 1996, Kunstraum München, München (K)

1997
Arbeit / Freizeit, Generali Landesdirektion Ost, Berlin, Generali Foundation Wien, Wien (K)
Wandzeichnung, Kunstmuseum Zürich, Graphisches Kabinett, Zürich (K)
Ausstellung vom 9. September bis 7. November 1997 / Ausstellung vom 12. September bis 28. Oktober 1995, Galerie Barbara Weiss, Berlin
Curtain (Jeans) / Lecture by Yuko Fujita, Masataka Hayakawa Gallery, Tokyo

Gruppenausstellungen

1991
Metropolis, Martin-Gropius-Bau, Berlin (K)
Fundament/Firmament, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (K)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

1992
Fluxus da capo, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden (K)
Gemischtes Doppel, Wiener Secession, Wien (K)
Avantgarde & Kampagne, Kunsthalle Düsseldorf (K)
Qui, Quoi, Où?, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (K)
Informationsdienst, Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart, u.a.O.

1993
Der zerbrochene Spiegel, Kunsthalle Wien, Deichtorhallen Hamburg (K)
Aperto 93, Biennale Venedig (K)
Chambre 763, Hotel Carlton Palace, Paris (Kartenedition)
backstage, Kunstverein in Hamburg (K)
On Taking a Normal Situation ... , Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen (K)

1994
Informationsdienst, Grazer Kunstverein, Graz; Goethe House, New York; Palais des Beaux Arts, Brüssel
backstage, Kunstmuseum, Luzern (K)
who chooses who, The New Museum, New York
when tekkno turns to sound of poetry, Shedhalle, Zürich, u.a.O
Das Jahrhundert des Multiple, Deichtorhallen, Hamburg (K)
Do it, Ritter Kunsthalle, Klagenfurt, u.a.O. (K)
Die Bücher der Künstler, ifa-Galerie, Berlin (K)
Cocido y Crudo, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (K)

1995
Leiblicher Logos, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, u.a.O. (K)
Kopfbahnhof/Terminal, Hauptbahnhof Leipzig, Leipzig (K)
Take me (I'm yours), Serpentine Gallery, London und Kunsthalle, Nürnberg (K)
Orient/Ation, Biennale Istanbul, Istanbul (K)

1996
Leiblicher Logos, Castello di Rivoli, Rivoli, u.a.O. (K)
Manifesta 1, Witte de With, u.a.O., Rotterdam (K)
NowHere, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek Kopenhagen (K)
White Cube / Black Box, EA-Generali Foundation, Wien (K)

1997
Pro Lidice, Museum Haus zur Schwarzen Mutter Gottes, Prag (K)
Niemandsland, Krefelder Kunstmuseen, Haus Lange, Haus Esters, Krefeld (K)
Skulptur. Projekte in Münster, Münster (K)

(gekürzte Fassung)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

(1) Korrespondenz etc. Frankreich/Belgien

Liste (Adressen etc.)

Notizen (4 Seiten)

Fragebogen von Anny De Decker (Antwerpen), erhalten am 22. März 1971

Korrespondenz mit Daniel Buren (Paris):

Siegelaub an Daniel Buren, 12. Dez. 1970
Daniel Buren an Siegelaub, 18. Dez. 1970

Korrespondenz mit Michel Claura (Paris):

Siegelaub an Michel Claura, 30. Dez. 1970
Michel Claura an Siegelaub, 6. Jan. 1971
Siegelaub an Michel Claura, 9. Jan. 1971
Siegelaub an Michel Claura, 23. März 1971
Siegelaub an Michel Claura, 15. Mai 1971
Siegelaub an Michel Claura, 17. Juni 1971
Michel Claura an Siegelaub, 20. Juni 1971
Siegelaub an Michel Claura, 25. Juni 1971
Michel Claura an Siegelaub, 9. Aug. 1971 (+ Broschüre: "The International Artists' Guild", Paris [1971?])
Siegelaub an Michel Claura, 23. Aug. 1971
Siegelaub an Michel Claura, 5. Dez. 1971
Michel Claura an Siegelaub, 12. Dez. 1971
Siegelaub an Michel Claura, 21. Dez. 1971
Michel Claura an Siegelaub, 28. Dez. 1971
Siegelaub an Michel Claura, 11. Jan. 1972
Michel Claura an Siegelaub, 16. Jan. 1972
Siegelaub an Gary Kennedy (NSCAD), 25. Jan. 1972
Siegelaub an Michel Claura, 11. Febr. 1972
Michel Claura an Siegelaub, undatiert [Febr.?]

Korrespondenz mit Laurent Sauerwein (Paris):

Laurent Sauerwein an Siegelaub, 31. März 1971
Laurent Sauerwein an Siegelaub, 13. April 1971
Siegelaub an Laurent Sauerwein, 18. April 1971

Korrespondenz mit Jacques C. Kessler (Paris):

Jacques C. Kessler an Robert Projansky, 16. April 1971 (via *Newsweek*)
Siegelaub an Jacques C. Kessler, 25. Mai 1971

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

Korrespondenz mit Herman J. Daled (Brüssel):

Siegelaub an Herman J. Daled, 15. Mai 1971
Herman J. Daled an Siegelaub, 23. Juni 1971
Siegelaub an Herman J. Daled, 28. Juni 1971
Herman J. Daled an Siegelaub, 16. Sept. 1971
Herman J. Daled an Siegelaub, undatiert [Sept.? 1971]
Herman J. Daled an Siegelaub, 28. Okt. 1971
Siegelaub an Herman J. Daled, 16. Nov. 1971
Herman J. Daled an Siegelaub, 9. Dez. 1971
Herman J. Daled an Siegelaub, 10. Dez. 1971
Siegelaub an Herman J. Daled, 23. Dez. 1971
Mr. Geranton (Association pour la diffusion des art graphiques et plastiques, Paris) an Herman J. Daled, 7. März 1972(+ "Certificat d'aquisition")
Nicole Daled an Siegelaub, undatiert [Nov. 1972?]

Brief von Oscar Aertsens (Antwerpen) an Siegelaub, 16. Juni 1971

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

(2) Korrespondenz etc. Großbritannien

Liste (Adressen etc.)

Notizen (4 Seiten)

Korrespondenz mit Barbara Reise (London):

Siegelaub an Barbara Reise, 2. Jan. 1971
Barbara Reise an Siegelaub, 7. Jan. 1971
Siegelaub an Barbara Reise, 17. Jan. 1971

Korrespondenz mit Peter Townsend (*studio international*, London):

Peter Townsend an Siegelaub, 14. Jan. 1971
Siegelaub an Peter Townsend, 18. Jan. 1971
Peter Townsend an Siegelaub, 18. Jan. 1971 (+ Adressenliste)
Siegelaub an Peter Townsend, 25. Febr. 1971
Peter Townsend an Siegelaub, 16. März 1971
Siegelaub an Peter Townsend, 22. März 1971
Siegelaub an Peter Townsend, 10. Mai 1971
Peter Townsend an Siegelaub, 13. Mai 1971
Siegelaub an Peter Townsend, 8. Juni 1971
Peter Townsend an Siegelaub, 10. Juni 1971
Siegelaub an Peter Townsend, 16. Nov. 1971
Peter Townsend an Siegelaub, 18. Nov. 1971

Korrespondenz mit Alexander-Sinclair (Art Registration Committee, London):

John Alexander-Sinclair an Siegelaub, 20. Mai 1971 (+ Anlage: "Art Registration Committee")
Siegelaub an John Alexander-Sinclair, 29. Mai 1971

Brief von Alan (Richmond?) an Siegelaub, 14. Juli 1971

Brief von Siegelaub an B. M. Fournier (Rechtsanwalt, London), 16. Nov. 1971

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

(3) Korrespondenz etc. Italien

Liste (Adressen etc.)

Notizen (2 Seiten)

Fragebogen von Germano Celant, erhalten am 18. Febr. 1971
Fragebogen von Tommaso Trini, erhalten am ?. Febr. 1971

Korrespondenz mit Marina Le Noci (Mailand) und Germano Celant (Genua und Mailand):

Siegelaub an Germano Celant, 23. März 1971
Germano Celant an Siegelaub, (Poststempel: 30. März 1971)
Siegelaub an Germano Celant, 4. Juni 1971
Germano Celant an Siegelaub, 17. Juni 1971
Siegelaub an Germano Celant, 24. Juni 1971
Germano Celant an Siegelaub, undatiert
Marina Le Noci & Germano Celant an Siegelaub, 10. Nov. 1971
Siegelaub an Germano Celant, 15. Nov. 1971
Marina Le Noci an Siegelaub, 22. Nov. 1971
Siegelaub an Marina Le Noci & Germano Celant, 5. Dez. 1971
Marina Le Noci an Siegelaub, 12. Jan. 1972
Siegelaub an Marina Le Noci, 24. Febr. 1972

Brief von Tommaso Trini (*Data*, Mailand) an Siegelaub,
15. April 1972

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

(3) Korrespondenz etc. Italien

Liste (Adressen etc.)

Notizen (2 Seiten)

Fragebogen von Germano Celant, erhalten am 18. Febr. 1971
Fragebogen von Tommaso Trini, erhalten am ?. Febr. 1971

Korrespondenz mit Marina Le Noci (Mailand) und Germano Celant (Genua und Mailand):

Siegelaub an Germano Celant, 23. März 1971
Germano Celant an Siegelaub, (Poststempel: 30. März 1971)
Siegelaub an Germano Celant, 4. Juni 1971
Germano Celant an Siegelaub, 17. Juni 1971
Siegelaub an Germano Celant, 24. Juni 1971
Germano Celant an Siegelaub, undatiert
Marina Le Noci & Germano Celant an Siegelaub, 10. Nov. 1971
Siegelaub an Germano Celant, 15. Nov. 1971
Marina Le Noci an Siegelaub, 22. Nov. 1971
Siegelaub an Marina Le Noci & Germano Celant, 5. Dez. 1971
Marina Le Noci an Siegelaub, 12. Jan. 1972
Siegelaub an Marina Le Noci, 24. Febr. 1972

Brief von Tommaso Trini (*Data*, Mailand) an Siegelaub,
15. April 1972

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

(4) Korrespondenz etc. Deutschland

Liste (Adressen etc.)

deutsche Übersetzungen des Vertrags:
"Vertrag über die Erstveräußerung eines Kunstwerks" (verwendet)
"Vertrag über die erste Veräußerung eines Kunstwerkes"

Fragebogen von Willi Bongard, erhalten am 13. Febr. 1971
Fragebogen von Joseph Beuys, erhalten am 18. Febr. 1971

Korrespondenz mit Dr. Jürgen Jahns (Rechtsanwalt, Düsseldorf):

Notiz (Adresse Jürgen Jahns von Hans Strelow)
Siegelaub an Jürgen Jahns, 9. Jan. 1971
Jürgen Jahns an Siegelaub, 5. März 1971
Siegelaub an Jürgen Jahns, 3. Mai 1971
Jürgen Jahns an Siegelaub, 14. Mai 1971
Siegelaub an Jürgen Jahns, 19. Mai 1971
Jürgen Jahns an Siegelaub, 25. Mai 1971
Siegelaub an Jürgen Jahns, 1. Juni 1971
Siegelaub an Jürgen Jahns, 18. Okt. 1971
Siegelaub an Jürgen Jahns, 16. Nov. 1971
Notizen (Adressen Metken und Lattmann)
Siegelaub an Jürgen Jahns, 26. Nov. 1971 (+ Artikel aus FAZ)
Jürgen Jahns an Siegelaub, 29. Nov. 1971
Siegelaub an Jürgen Jahns, 4. Dez. 1971
Jürgen Jahns an Siegelaub, 16. Dez. 1971

Korrespondenz mit Jürgen Harten (Städt. Kunsthalle Düsseldorf):

Jürgen Harten an Siegelaub, 29. Jan. 1971
Jürgen Harten an Siegelaub, 27. April 1971
Siegelaub an Jürgen Harten, 5. Mai 1971
Jürgen Harten an Siegelaub, 21. Mai 1971
Siegelaub an Jürgen Harten, 7. Juni 1971

Korrespondenz mit Harald Szeemann & Jean-Christophe Ammann (documenta 5):

Siegelaub an Harald Szeemann, 12. Mai 1971
Harald Szeemann an Siegelaub, 19. Mai 1971
Jean-Christophe Ammann an Siegelaub, 21. Mai 1971
Notiz: Treffen mit Ammann in New York, 3. Juni 1971
Siegelaub an Jean-Christophe Ammann + Harald Szeemann,
22. Febr. 1972 (+ Text, Layoutskizzen für doc-Kat.)

Korrespondenz mit Dieter Buchloh (Galerie Rudolf Zwirner, Köln):

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

Dieter Buchloh an Siegelaub, 14. Mai 1971
Siegelaub an Dieter Buchloh, 19. Mai 1971 [abgeschickt?]

Korrespondenz mit Konrad Fischer (Galerist, Düsseldorf):

Konrad Fischer an Siegelaub, 24. Mai 1971
Siegelaub an Konrad Fischer, 1. Juni 1971
Siegelaub an Konrad Fischer, 17. Juni 1971

Korrespondenz mit Friederike Pezold (Künstlerin, München):

Friederike Pezold an Siegelaub, undatiert [Juli? 1971]
(+ Anmeldeformular "Kunstzone München")
Siegelaub an Friederike Pezold, 22. Juli 1971
Friederike Pezold an Siegelaub, 14. Aug. 1971

Korrespondenz mit Eugen Michel (*Kunst-Zeitung*, Düsseldorf):

Siegelaub an Eugen Michel, 27. Dez. 1971
Siegelaub an Eugen Michel, 16. Febr. 1972
Siegelaub an Eugen Michel, 25. Aug. 1972

Korrespondenz mit Thomas Graf (Atelier Enyedi, Hamburg):

Thomas Graff an Siegelaub, 4. April 1972
Siegelaub an Thomas Graff, 20. April 1972
Thomas Graff an Siegelaub, 8. Mai 1972

Korrespondenz mit Helmut R. Leppien (icom + Kunsthalle Köln):

Helmut R. Leppien an Siegelaub, 24. Juli 1972
Siegelaub an Helmut R. Leppien, 14. Aug. 1972

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

(5) Korrespondenz etc. Niederlande

Liste (Adressen etc.)

Notiz

Fragebogen von Enno Develing, erhalten am 16. Febr. 1971
Fragebogen von Jan Dibbets, erhalten am 25. Febr. 1971
Fragebogen von Herman Van Eelen, erhalten am ? 1971

Brief Siegelaub an Mr. Cammelbeek (Rechtsanwalt, Eindhoven), 10. oder 19. Jan. 1971

Brief von Jan Leering (Van Abbemusuem, Eindhoven) an Siegelaub, 25. Febr. 1971

Brief von P.H. Hefting (*museumsjournaal*, Amsterdam) an Siegelaub, 6. Okt. 1971

Korrespondenz mit J.C. Smithuijsen (Rechtsanwalt, Haarlem):

Notiz (Adresse Smithuijsen)
Siegelaub an J.C. Smithuijsen, 28. Okt. 1971
Siegelaub an J.C. Smithuijsen, 16. Nov. 1971
Siegelaub an J.C. Smithuijsen, 25. Aug. 1972

Jacques Batteljee (bbk, Amsterdam) an Siegelaub, 19. Nov. 1972
(+ *Bulletin*, No. 13, Okt. 1972)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

(6) Korrespondenz etc. Ungarn/Japan/Spanien/Australien/USA/ Kanada/Südafrika

Deckblatt

div. Notizen (15 Seiten, teilweise allg. zum Vertrag)

Deckblatt: Spanien/Ungarn/Japan/Australien:

Brief von Siegelaub an Yusuke Nakahara (Tokio), 21. Mai 1971

Brief von Siegelaub an Jose L. Castelleje (Spanische Botschaft in Bonn), 25. Mai 1971

Brief von Halàsz Károly (Péks, Ungarn), 20. Dez. 1971

Korrespondenz mit R.E. Taylor (australisches Konsulat in NY):

R.E. Taylor an Robert Projansky, 20. Juli 1971
Robert Projansky an R.E. Taylor, 6. Aug. 1971

Brief von Daniel Thomas (Art Gallery of New South Wales) an Siegelaub, 19. Aug. 1971

Deckblatt: USA/Kanada:

Notizen (Druck im Californ. Inst. of the Arts, Valencia)

Korrespondenz mit California Institute of the Arts (Valencia):

Siegelaub an Paul Brach, 17. Febr. 1972 (+ Druckplan)
John Baldessari an Siegelaub, 27. April 1972
Siegelaub an John Baldessari, 5. Mai 1972
John Baldessari an Siegelaub, 28. Mai 1972

Korrespondenz mit The Canada Council (Ottawa):

Elizabeth Syme an Siegelaub, 1. Dez. 1971
Siegelaub an Elizabeth Syme, 4. Dez. 1971
Metropolitan Toronto Central Library an Siegelaub, 19. Jan. 1972
Gerald Taaffe an Siegelaub, 9. Febr. 1972
Siegelaub an Gerald Taaffe, 21. Febr. 1972
Gerald Taaffe an Siegelaub, 17. April 1972

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

Korrespondenz mit der National Gallery of Canada (Ottawa):

Alice Armstrong an Siegelaub, 10. Dez. 1971
Siegelaub an Alice Armstrong, 27. Dez. 1971
Allison Lang an Siegelaub, 21. Jan. 1972

Brief von D. Marshall-Malagola (iaa aiap unesco, Paris) an Siegelaub, 5. Mai 1972

Brief von Esky Cook (Baltimore) an Siegelaub, 4. Jan. 1973

Brief von Ernst de Jong (Pretoria) an Siegelaub, 4. Mai 1973

Proofs für Abdruck in *Leonardo*

Brief von Siegelaub an *Leonardo*, 20. Aug. 1973

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

(1) Rundschreiben vom 30. Jan. 1971: Info-Text, Vertrag, Fragebogen (9 Seiten)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

(2) Veröffentlichungen des Vertrages

Liste: Printings and Reprintings - The Artist's Contract

Studio International (London), Vol. 181, No. 932, April 1971, S. 142-144: Seth Siegelaub, "Artists' reserved rights transfer and sale agreement"; S. 186-188: "Artist's agreement" (Formular)

Domus (Mailand), Nr. 497, April 1971: beigeheftetes Poster "The Artist's reserved rights transfer and sale agreement" (Einleitungstext und Formular)

New York Element (New York), Juni-Juli 1971, beigeheftetes Poster erste Fassung des Vertrags von Jan. 1971 und Interview: "The Artist's Contract: An Interview with Seth Siegelaub and Bob Projansky", S. 8 (engl.)

Forms of Business Agreements & Resolutions (New York: Institute for Business Planning, Inc.), Vol. XIII, No. 86, Juni 1971, S. 7363-7366: "Sale of Work of Art With Rights Reserved to Original Artist" (Redaktionskommentar und getipptes Formular)

museumsjournaal (Amsterdam), Beilage zu Nr. 4, Serie 16, Sept. 1971, Kommentar von J.C. Smithuijsen, "Het Siegelaub Contract" + Siegelaub-Info und erste Fassung des Vertrags von Jan. 1971 (engl.)

Data (Mailand), No. 2, Febr. 1972, S. 40-46: Seth Siegelaub, "The artist's reserved rights transfer and sale agreement" (mit Redaktionskommentar) + Insert mit Poster (frz./engl.)

documenta 5, Kat. Kassel 1972, S. 18.13: Seth Siegelaub, "The artist's reserved rights transfer and sale agreement" + 3 Poster (dt./engl./frz.)

Bulletin (bbk, Amsterdam), No. 13, Okt. 1972, S. 6-11: "CRM waar blijft het droit de suite" (Kommentar + ndl. Übers. der ersten Fassung des Vertrags von Jan. 1971)

Leonardo, Vol. 6, 1973, S. 347-350: Seth Siegelaub, "The artist's reserved rights transfer and sale agreement" (Auszug aus Einleitungstext + Formular)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

(3) Veranstaltungen zum Vertrag

Liste: Meetings & Interviews & Lectures & Announcements & Misc.

Ankündigungen:

Meeting zum Vertrag am 2. Juni 1971 bei John W. Wendler (New York) mit Seth Siegelaub, Bob Projansky und Rubin Gorewitz

Präsentation des Vertrages in der Galerie Yvon Lambert (Paris) am 4., 5. und 6. Nov. 1971: "Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute oeuvres cédée"

Präsentation des Vertrages in der Galerie Marina Le Noci (Mailand) am 19. Nov. 1971: "Contratto di trasferimento di opere d'arte"

NYCLU (New York Civil Liberties Union), Auktion am 11. März 1972 in der Leo Castelli Gallery (New York)

Artist's Rights Association, Ausstellung bei Helen Lau, New York, 30. Nov. bis 9. Dez. 1971

Veranstaltung des New York State Commission on Cultural Resources, New York

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

(4) Presse etc. 1971-1973

Liste: Bibliography - The Artist's Contract [1971-1972]

Hans Strelow, "Kunstwerk mit Vertrag. Gewinnbeteiligung beim Weiterverkauf", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. Febr. 1971

"Meeting March 8, Artists Royalties", in: *Newspaper*, (...), 20. Febr. 1971, S. 9

Kolumne "Rumbles", in: *Avalanche* (New York), No. 2, Winter 1971, S. 8

Grace Glueck, "Oh, What Rubens Would Have Made!", in: *The New York Times*, 7. März 1971

ohne Name, "New Deal for Art?", in: *Newsweek*, 29. März 1971, S. 65, 67

Grace Glueck, "No Bones in Their Noses", in: *The New York Times*, 18. April 1971

George J. Benston, "Can Artists Share the Profit Their Work Earns?", in: *The Wall Street Journal*, 21. April 1971

"Artists' Contracts" (Leserbrief von Seth Siegelaub und Bob Projansky), in: *The Wall Street Journal*, 17. Mai 1971

Petra Kipphoff, "Wem gehört die Kunst?", in: *Die Zeit*, 25. Mai 1971, S. 9

"NAWC to Issue New Contract", in: *Art Workers Newsletter*, Vol. 1, No. 3, Mai 1971

Elizabeth Riddell, "Protecting the artist's 'inalienable right'", in: *The Australian* (...), 5. Juni 1971, S. 16

"The Artist's Contract: An Interview with Seth Siegelaub and Bob Projansky", in: *NY Element* (New York), Juni-Juli 1971, S. 8

"Lieber aufgeben", in: *Der Spiegel*, 12. Juli 1971, S. 112

"Art as Investment. Royalties for the Artist?", in: *Trust and Estate news and views* (New York: The Merrill Anderson Company, Inc.), Juli 1971

(...), in: Boston Sunday Globe, 26. Sept. 1971, S. 35 (magazine section)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

Barbara Hall, "Artists get a bloody deal too...", in: *POL* (Sidney), Nov. 1971, S. 71-74

Michel Baudson, "Une histoire de contrat", in: *Clé pour les arts* (Brüssel), No. 16, Dez. 1971, S. 27

"Forms for Fine Artists", in: *American Artist* (New York), Dez. 1971, S. 6, 8

"Het Kontrakt van Siegelaub", in: *Volksgazet* (Antwerpen), 30. Dez. 1971, S. 8

[François Pluchart], "L'artiste, un privilégié?" und "Rôle et situation sociale de l'artiste" (Diskussion mit Cadére, Michel Claura, Gérard Fromanger und Peter Klasen), in: *arTitudes* (Paris), No. 3, Dez. 1971/Jan. 1972, S. 1, 5-8

I.L. [Irmeline Lebeer], "Une Proposition Américaine: Le contrat sur la préservation d'un droit moral de l'artiste sur ses oeuvres", in: *Chroniques de l'Art Vivant* (Paris), No. 26, Dez. 1971/Jan. 1972, S. 8 [+ engl. Übers.]

Howard Taubman, "Visual Artists Get a Handbook on the Law", in: *The New York Times*, 20. März 1972

"Copyright All of Works, Artists Are Being Urged", in: *Arkansas Gazette*, 24. März 1972

"Artists' Rights" (Leserbrief von John C. Bonning), in: *American Artist*, April 1972, S. 14

Kolumne "Art News", in: *L.A. Times*, calendar, 23. April 1972, S. 55

Info der Videogalerie Schum: "Vertriebssystem von Videotaped/Distribution System of Videotapes" + Preisliste

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

(5) Presse etc. 1974 ff.

Roy Bongartz, "Writers, Composer and Actors Collect Royalties - Why Not Artists?", in: The New York Times, 2. Februar 1975, Section 2, S. 1, 25

Roger Ricklefs, "Artists Decide They Should Share Profits On Resale of Paintings", in: *The Wall Street Journal*, 11. Febr. 1974, S. 1, 19

Robert Hughes, "A Modest Proposal: Royalties for Artists", in: *Time*, 11. März 1974, S. 65-66

Grace Glueck, "Artists Seek Royalties in Painting Sales", in: *The New York Times*, 12. März 1974

Robert Projansky, "The Perilous World of Art Law", in: *Juris Doctor* (...), Juni 1974, S. 14-16, 18, 21, 38

William Bates, "Royalties for Artists: California Becomes The Testing Ground", in: *The New York Times*, 14. August 1977, S. 1, 18

Grace Glueck, "Royalties on Art Resales Are Far From Universal", in: *The New York Times*, ... 1980 (?)

Franklin Feldman, Stephen E. Weil, Susan Duke Biederman, "Overview", in *Art Law*, Boston/Toronto 1986, S. 556-561

Douglas C. McGill, "U.S. Bill on Artists' Rights Is Debated", in: *The New York Times*, 19. November 1986

Umfrage, "Can Artists Control the Work They've Sold?", in: *The New York Times*, 23. November 1986

Roberta Smith, "When Artists Seek Royalties on Their Resales", in: *The New York Times*, 31. Mai 1987, S. 29-30

Mike Cannell, "Art Appreciation", in: ..., Juli 1987, S. 105-109

Marc Selwyn, "Legal Eagles", in: *Art & Auction*, Oktober 1987, S. 188-193

Korrespondenz mit Philippe Kahn (Dijon):

Philippe Kahn an Siegelaub, erhalten am 31. Aug. 1990
Siegelaub an Philippe Kahn, 20. Juli 1990
Philippe Kahn an Siegelaub, 12. Juli 1990

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

Philippe Kahn, "Une vente particuliere: le contrat de premiere cession d'oeuvre d'art / A particular type of contract: the first transfer of a work of art", in: Revue de Droit des Affaires internationales / International Business Law Journal (*RDAI/IBLJ*), No. 5, 1991, S. 731-748

Informationsblatt von SPADEM (Société des auteurs des arts visuels): TVA information SPADEM pour les artistes et ayants-droit d'artistes, Paris 1991

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

(9) Interviews etc.

Interview mit Hans Haacke (1997)
6. September 1997, Berlin

"The Artists Reserved Rights Transfer and Sale Agreement" - Übertragungsbeispiel: "Condensationcube" (1963/72) von Hans Haacke

- Agreement of Original Transfer of Work of Art "Condensationcube" (1963/72) von Hans Haacke übertragen von H. Haacke an Thilo Liemersdorf

- Transfer Agreement and Record "Condensationcube" (1963/72) von Hans Haacke übertragen von Thilo Liemersdorf an Dr. Adolf Luther

- Übertragungsrevers "Condensationcube" (1963/72) von Hans Haacke übertragen von der Adolf Luther Stiftung an Dr. Wulf Herzogenrath

Interview mit Lawrence Weiner (1997)
schriftliches Interview

Interview mit Daniel Buren (1997)
16. Dezember 1997, Weimar

"Avertissement" von Daniel Buren
deutsche und englische Übersetzung

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Interview mit Daniel Buren (1997)

Maria Eichhorn: Sie verwenden für den Verkauf/Kauf Ihrer Werke einen Vertrag, das „Avertissement", in welchen der zukünftige Besitzer des jeweiligen Werkes einsteigen muß. Der Pariser Rechtsanwalt Michel Claura formulierte es zusammen mit Ihnen.

Daniel Buren: Schon zu Beginn meiner Arbeit als Künstler war mir klar, daß, sobald ein Werk verkauft wird, es nötig wird, eine Art von Kontrolle über die verkaufte Arbeit zu haben. Schon damals, als ich noch Arbeiten machte, die näher an einem gemalten Objekt sind, spürte ich intuitiv, daß alle Objekte, Bilder oder Skulpturen auf eine unglaubliche Weise manipuliert werden können. Ich dachte, daß jede Art von Manipulation schädlich und schlecht für die Arbeit ist. Mein erster Gedanke war, zu schützen, was die Grundidee der Arbeit ist. Das ist sehr viel wichtiger als z.B. eine Gewinnbeteiligung, was auch der Hauptunterschied zwischen Seth Sieglaubs Vertrag und meinem „Avertissement" ist. Meinen ersten Vertrag machte ich 1968, er hieß „Certificat d'aquissisent", was soviel heißt wie Verkaufszertifikat. Es war einfacher und reduziert auf die Tatsache, daß jemand ein Werk erworben hat, und eine Anleitung für die Installation der Arbeit. Ich merkte aber gleich, daß es zu eingeschränkt war. Außerdem mochte ich nicht, daß das Unterzeichnen dieses Zertifikats wie das Unterschreiben eines Schecks war. Schließlich benutzte ich es nur einmal, da ich um 1968 sowieso nichts verkaufte. Ich arbeitete nicht mehr mit dem Zertifikat, sondern versuchte, etwas zu finden, was sehr tricky ist. Ohne eine Signatur zu geben, nicht das Werk zu signieren, sondern ein Papier, das das Werk gültig oder rechtskräftig machte. Dann fand ich die Lösung, daraus entstand das „Avertissement".

Unterzeichnen Sie das „Avertissement"?

Ich signiere weder das Werk noch das „Avertissement". Wer das „Avertissement" signiert ist der Sammler oder das Museum oder derjenige, der das Werk kauft. Mit ihrer Signatur erkennen sie die Konditionen des Vertrages an. Nach dem Unterzeichnen wird der Vertrag in zwei Teile geschnitten, ich behalte die Unterschriften der Sammler. Wenn jemand ein Werk kauft, erhält sie/er dieses Papier; auf der einen Seite befindet sich die Beschreibung der Arbeit, das Datum usw., auf der anderen unterschreiben sie und geben mir ihre Adresse. Ich füge eine Nummer hinzu, die nur für diese eine Arbeit gilt. Die Nummer ist hier und da, dann mache ich mir ein Zeichen damit ich

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

nicht irrtümlicherweise falsch zuordne. Wenn sie diesen Teil haben, ist er nur vollständig mit diesem Teil. Ein kleines Zeichen verbindet beide Teile. Ich behalte die originale Unterschrift.

Ist das der Nachweis des Originals?

Damit gebe ich den Nachweis, daß die Arbeit von mir ist.

Wollen die Sammler Ihre Signatur?

Manchmal wollen sie eine. Da ich jedoch keine gebe, ziehen manche ihr Kaufinteresse zurück. Mit diesem „Avertissement", das ja wirklich sehr einfach ist, büßte ich Dutzende von Verkäufen ein.

Signieren Sie Zeichnungen?

Nein. Bei Zeichnungen mache ich ein Photo von der Zeichnung und gebe eine Autorisierung durch die Photographie.

Wenden Sie Ihren Vertrag für Zeichnungen an?

Nein, das wäre zu aufwendig. Es ist so: Viele halten sich nicht an die Regeln, ab und zu findet man die Arbeit auf einer Auktion. In dem Moment mußt man dazwischengehen und sagen: „Verkaufen verboten". Ich bin permanent im Rechtsstreit mit Auktionshäusern. Aber langsam kapieren sie, daß sie den Vertrag befolgen müssen.

Was tun Sie, wenn das „Avertissement" ignoriert wird?

Wenn es ignoriert wird - ich habe immer davon erfahren, wenn eines meiner Werke weiterverkauft wird -, ziehe ich meine Arbeit vom Verkauf zurück.

Ist es nicht erlaubt, Ihre Werke weiterzuverkaufen?

Es ist erlaubt, jedoch nur dann, wenn sie sich an die Regeln halten. Zuerst müssen sie mich vom geplanten öffentlichen Verkauf unterrichten. Dann müssen sie die Reproduktionsrechte beachten. Wenn sie sich an die Regeln halten, würde ich niemals einen Weiterverkauf untersagen, sie machen nur ihren Job, sie können verkaufen.
Lange bevor meine Arbeiten überhaupt auf Auktionen kamen, war ich gegen Auktionen. Eine Auktion ist eines der häßlichsten Dinge in der Marktgeschichte eines Werkes. Auf Auktionen werden die Preise manipuliert. Ein Werk, das für 10.000 Mark in einer Galerie gekauft wurde, kann zwei Wochen später für 25.000 Mark verkauft werden. Oder

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

du kannst bei einer Versteigerung plötzlich ein Werk für fast umsonst kaufen. Der Marktpreis wird durch Tricks und Machenschaften erhöht oder gesenkt, wie zum Beispiel in den achtziger Jahren, als bestimmte Werke, die heute nichts mehr wert sind, hohe Preise erzielten. Deshalb finde ich Auktionen äußerst gefährlich, sehr tricky und nicht im geringsten wahr. Sie geben vor, daß das hier der objektive Geldwert eines Werkes sei, aber das ist Bullshit. Sie manipulieren wie sie wollen. Sogar wenn man Richter nimmt, wohl einer der teuersten Maler heutzutage, wer könnte so dumm sein, damit zu spekulieren? Das kannst du wahrscheinlich mit Cézanne machen, einen Cézanne kaufen und dann einige Zeit warten ... Besonders in den achtziger Jahren dachten viele Künstler, vor allem in Amerika, wir sind nicht an diesem Boom beteiligt und wenn du keinen Marktwert hast, hast du auch sonst keinen Wert. Das stimmt aber nicht, denn Dinge verändern sich schnell und der Marktwert hat nichts mit dem Wert an sich zu tun.

Warum unterschreiben Sie das „Avertissement" nicht?

Zuerst technisch gesehen: Wo sollte ich signieren? Das fängt schon damit an, daß es keinen Platz zum Signieren gibt. Aber das war bei vielen anderen auch der Fall, bei Carl Andre ... Der andere Grund ist der, den ich schon nannte. Ich war zwar Teil der „konzeptuellen Kunst", war jedoch gegen vieles, was sie mit sich brachte. Am meisten war ich gegen die Auffassung, daß Kunst nicht mehr sichtbar sei, nur eine Idee sein könne. Ich war und bin noch immer gegen diese Philosophie. Parallel dazu entstand das Zertifikat. Wenn du ein Zertifikat hast, kannst du damit handeln und nicht mehr mit der Arbeit selbst. Dann bist du mitten im kapitalistischen System. Leute zahlen nicht mehr mit physischem Geld, Banknoten, nur noch mit Plastikkarten. Ein Zertifikat ist wie ein Scheck, ein Papier. Zum Beispiel wenn du Gold kaufst, erhälst du nicht das Gold, so wie früher, sondern ein Stück Papier. Ich dachte immer, wenn du Zertifikate machst für Arbeiten, die am Rande der Physikalität/Materialität sind, kannst du dir leicht vorstellen, daß Leute nach einer Weile mit der Arbeit anhand des Zertifikats handeln - und nicht mit dem Werk selbst. Ich versuchte alles, zu vermeiden, mit einem Zertifikat zu arbeiten, um diesem Problem zu entgehen.

Ein Zertifikat schließt nicht die Physikalität eines Werkes aus. Man kann zum Beispiel das Zertifikat mit einer Anleitung oder Beschreibung des Werkes verbinden.

Ja, ich stimme dem zu, aber ich wollte radikal sein, ich wollte jede Möglichkeit, das Werk durch etwas anderes

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

ersetzen zu können, ausschließen. In den späten sechziger Jahren waren viele mit dem - auch wenn es ein blöder Begriff ist - Immateriellen beschäftigt. Nicht mit traditionellen physischen Objekten oder Gegenständen, die bis dahin verwendet wurden, um Kunst zu machen. Die Notwendigkeit, Zertifikate zu benutzen, war infolgedessen sofort da, als Lösung dafür, mit diesen Werken zu handeln. Auch für Siegelaub, vergessen Sie nicht, er war Händler. Wie sollte er Douglas Huebler verkaufen? Wenn seine Arbeit zuweilen nur ein Punkt an der Wand war, mit dem Text: „Dieser Punkt ist das Zentrum der Welt.", oder was auch immer. Oder das Gas von Bob Barry. Wie verkaufst du das? Das ist typisch physisch und unsichtbar. Was einem Händler übrigbleibt, um mit diesen Arbeiten zu handeln, ist das Zertifikat.
Dann sind da noch die Arbeiten von Ian Wilson, oder die kleinen Einladungskarten von Lawrence Weiner. Was verkaufst du? Die Einladungskarte, wenn sie an 2.000 Leute verschickt wird? Und jemand kommt und möchte sie kaufen, verkaufst du dann dieselbe Karte? Schon bist du in der Falle: Machen wir nur Witze, oder meinen wir es ernst?
Nehmen wir den Fall Rauschenberg, der, als der Siegelaub-Vertrag erschien, damit arbeiten wollte. Er war nicht fähig, einer solchen Sache auch nur zwei Wochen zu folgen, er war damals schon sehr etabliert. Warum sollten Sammler sich an die Vereinbarungen des Vertrags halten, wenn 200 Sammler vorher alles tun können, was sie wollen, weil sie niemals etwas unterschrieben haben? Mitten in einer Karriere damit anzufangen, und dann noch mit traditionellen Objekten, was jetzt nicht als Kritik gemeint ist, das funktioniert nicht. Die Tatsache, daß Rauschenberg an dem Vertrag interessiert war, heißt, daß er nicht dumm ist. Er dachte wohl, es sei eine clevere Sache, den Vertrag zu benutzen. Aber ich denke, er hätte seine Arbeit total ändern müssen, um den Vertrag zu verwenden. Ich denke, sobald man Arbeiten macht wie die genannten, braucht man etwas wie ein Zertifikat oder einen Vertrag. Und es ist typisch für die damalige Zeit, daß diese Idee zum Vertrag entstand. Heute ist das mehr verbreitet, und man braucht oft eine Anleitung, um Arbeiten zu präsentieren.
Wo signiert Richard Long seine Steine oder Dan Flavin seine Neonarbeiten? Sie signieren ein Zertifikat. Aber das ist das gleiche, wie ein Bild zu signieren, da gibt es keinen Unterschied. Wenn du hingegen einen Vertrag wie den von Siegelaub nimmst, der speziell für Arbeiten wie meine gedacht war, existiert das Werk nur dann, wenn Sammler das befolgen, was du sagst. Ich denke, das war neu.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Damit sprechen Sie die Rolle der Sammlerin bzw. des Sammlers. Wenn jemand ein Werk besitzt, kann das in Übereinstimmung und Korrespondenz mit den Absichten der Künstlerin/des Künstlers geschehen oder nicht. Der Vertrag von Siegelaub und Ihr „Avertissement" enthalten diese Fragen.

Ein Werk kann durch Mißbrauch total verdorben werden. Wir leben nun mal nicht in einer heilen Welt. Es gibt Kampf und Gemeinheit. Ich habe zumindest die Möglichkeit, zu sagen: „Okay, du hast meine Arbeit verdorben, das ist dein Recht, aber dann ist es nicht mehr meine Arbeit."

Neben den 15 Prozent Gewinnbeteiligung ist das der Hauptunterschied zwischen Ihrem „Avertissement" und Siegelaubs Vertrag: Wenn der Sammler nicht dem „Avertissement" folgt, ist die Arbeit, die er besitzt, kein Werk von Daniel Buren mehr. In nächster Konsequenz besitzt der Sammler das Werk nicht mehr. Ist das „Avertissement" Teil der Arbeit?

Ja, es ist ein Teil der Arbeit. Das eine kann man nicht vom anderen trennen. Wenn ich zum Beispiel für eine Gruppenausstellung Arbeiten selbst ausführe, gibt es kein „Avertissement". Sobald eine Arbeit einer öffentlichen oder privaten Sammlung gehört, wird das „Avertissement" Teil der Arbeit.

Kann man das „Avertissement" ausstellen?

Nein. Aber wenn Sie beispielsweise Ihr Interview publizieren, können Sie das „Avertissement" reproduzieren. Bisher hat mich kein Sammler gefragt, ob er das „Avertissement" ausstellen kann. In Katalogen ist es publiziert. Nicht in meinen eigenen, aber in Gruppenausstellungskatalogen.

Die Eigentümer Ihrer Werke nehmen eine bestimmte Rolle ein. Durch das „Avertissement" stehen sie in einer anderen Beziehung zu Ihnen und Ihrer Arbeit als ohne eine solche Vereinbarung. Ihre Eigentümerschaft beinhaltet einen aktiven Part.

In meinem System gibt es zwei direkte Effekte. Einer ist: früher oder später begegne ich meinen Sammlern und lerne sie kennen. Ich habe wenige Sammler. Der zweite ist: Wenige haben die Energie, den Vereinbarungen, die sie durch den Besitz meiner Werke treffen müssen, zu folgen. Die meisten haben viele andere Werke und können sich kaum um etwas kümmern, das mehr verlangt, als nur zu kaufen. Meistens führt das zum Kaufstopp. Sie können ja nicht

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

weiterverkaufen ohne mein Wissen. Außerdem wollen oder brauchen sie oft meine Hilfe. Ich kann aber nicht meine ganze Zeit damit verbringen. All das hilft nicht um die Sammler zu multiplizieren. Aber objektiv gesehen: Ich habe das so gewollt. Es ist zwar nicht immer lustig, weil ich verkaufen will und muß, aber es ist ein phantastischer Schutz für meine Arbeit und eine Kontrolle über Gebrauch und Mißbrauch. Das „Avertissement" ist für beide Seiten wichtig: Der Sammler hat den Nachweis über die offizielle Eigentumsübertragung, keiner kann sagen, er habe das Werk selbst gemacht oder irgendwo gefunden - und dann für das Werk selbst. Wenn etwas schief läuft, was oft passiert ist, kann ich sagen, das Werk ist nicht von mir. Dann kann niemand mehr das Werk ausstellen oder als mein Werk deklarieren. Jemand kann ein Werk kaufen, ohne das „Avertissement" zu unterzeichnen, jedoch hat sie oder er keinen Nachweis und bei einem Weiterverkauf wird es extrem schwierig.
Erst vor kurzem erfuhr ich, daß eines meiner Werke in Nordfrankreich auf einer Auktion versteigert werden sollte. Mein Rechtsanwalt fand heraus, um welches Werk es sich handelte. Das „Avertissement" existiert, und die Person hat es unterzeichnet. Die Person hat mich nicht gefragt. Ich muß bei einer Reproduktion meiner Werke vorher gefragt werden und ich entscheide, wie oder ob das Werk reproduziert werden wird. Es handelte sich um ein Leinwandstück, gelb und weiß gestreift. Es wurde vor zirka zehn Jahren gekauft und nie ausgestellt, und es existierte kein Photo davon. Um es für den Auktionskatalog zu reproduzieren, hat der Sammler die Leinwand einfach zerschnitten und photographiert. Wir haben dem Auktionshaus den Verkauf untersagt. Wir legten ein Veto ein. Der Sammler hat das „Avertissement" unterzeichnet und alle Vereinbarungen gebrochen. Ich hätte ihn sogar verklagen können, weil er meine Arbeit zerstört hat, auf eine absurde und lächerliche Weise. Aber das passiert oft. Die Arbeit wurde vom Verkauf zurückgezogen.

Es gibt verschiedene Arten von Eigentümerschaft. Der Besitz eines Tisches zum Beispiel ist ein anderer als der Besitz eines urheberrechtlich geschützten Gegenstands. Kann ein Kunstwerk jemandes Eigentum/Besitz sein?

In Frankreich gibt es das „droit morale", und ich denke so etwas, das alle Kunstschaffenden, wie Musiker, Filmemacher schützt gibt es in ganz Europa. Es stammt aus der Französischen Revolution. Es ist eines der wenigen Gesetze, die davon übrigblieben und im Laufe der Zeit immer weiter entwickelt wurden, im Gegensatz zum Wahlrecht für Frauen beispielsweise, das erst nach dem

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

Zweiten Weltkrieg eingeführt wurde, obwohl schon in der Französischen Revolution davon gesprochen wurde, daß Frauen und Männer gleich sind. Das Urheberrecht und das „droit morale" ist im Vergleich zu den anderen Gesetzen sehr fortgeschritten. Auch traditionelle Maler und ihre Erben haben das Recht, ein Werk bei Mißbrauch aus der Ausstellung zu entfernen. Du mußt zwar erklären, warum, aber du hast das Recht dazu. In Amerika kämpfen sie auch darum und machen Fortschritte, sind aber weit davon entfernt. In Amerika kannst du eine Arbeit kaufen und daraus ein Hemd machen. In Frankreich, wenn du einen Rouault für einige Millionen gekauft hast und nur weil du es schöner findest, einen Teppich daraus machst, um darauf umherzugehen, landest du im Gefängnis, auch wenn du es für mehrere Millionen Francs gekauft hast. Du hast kein Recht dazu, obwohl es dein Eigentum ist. Der Staat bestraft dich für die Zerstörung von Kulturgut.
Dubuffet machte ein Projekt für die Firma Renault, es war eine große Arbeit für das Firmengelände. Sie zahlten ein Vermögen dafür, es wurde aber nicht fertiggestellt. Später wollte ein neuer Direktor die Arbeit zerstören, weil sie viel Platz wegnahm. Es gab einen Gerichtsprozeß, und die Firma wurde verpflichtet, die Arbeit nicht nur zu erhalten, sondern so, wie sie entworfen war, fertigzustellen. Dieser Fall verbesserte das Urheberrecht wesentlich. Damals wurde das Gesetz um ein Addendum erweitert: eine Arbeit, die gekauft und mit deren Ausführung oder Realisation begonnen wurde, muß fertiggestellt werden. Das war vor ungefähr 15 Jahren. Bei meiner Arbeit im Palais Royal half mir diese neue Gesetzeshinzufügung, sie mußten die Arbeit fertigstellen. Dieses Gesetz ist sehr aktiv und etabliert. Aber es ist so, daß du nur dann Recht bekommst, wenn die Gründe plausibel sind und eine Logik innerhalb des Werkes haben. Das Gesetz folgt natürlich keinen Phantasien, vielleicht weil du jemanden nicht leiden kannst. Du kaufst niemals die Urheberrechte des Autors. Mein „Avertissement" folgt einigen Gesetzen, die sowieso existieren. In Amerika könnte es Probleme geben. Der witzigste Paragraph ist natürlich der: Wenn du nicht den Regeln folgst, besitzt du kein Werk von Daniel Buren mehr. Das folgt der Logik, daß im Zweifelsfall nur der Autor sagen kann: das ist mein Werk oder das ist nicht mein Werk. In meinem Fall ist es sogar noch deutlicher, da es keine Signatur gibt, du hast nichts. Ich kann verbieten, meinen Namen zu benutzen.

M.E.: So weit geht der Vertrag von Projansky und Siegelaub nicht. Darin ist keine Klausel über den möglichen Entzug der Zuschreibung des Werkes enthalten. Siegelaub kannte Ihr „Avertissement" und hat Sie und

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

Michel Claura konsultiert. Was halten Sie von seinem Vertrag?

D.B.: Ich bin total gegen die 15 Prozent Gewinnbeteiligung. Sie reduziert den Transfer auf Geld. Mein „Avertissement" fördert die Kontrolle über die *Idee* der Arbeit, was auch immer Idee bedeuten mag, mehr als über den *Wert* des Werkes. Auf den ersten Blick klingt es ganz gut, ein armer Künstler erhält etwas beim Verkauf seiner Werke und es geht ihm finanziell besser. Das Problem ist folgendes: Wenn du jung bist und wenig verkaufst und das bleibt dein Leben lang so, dann wirst du niemals vom Vertrag profitieren, weil du ohnehin nichts verkaufst. Also ist es egal, ob mit oder ohne Vertrag. Wenn du wenig oder nichts verkaufst, kann auch niemand etwas weiterverkaufen. Und falls er oder sie doch etwas weiterverkauft, ist die Chance gering, daß das Werk einen höheren Preis erzielt. Die andere Möglichkeit: Du verkaufst gut, nach einer bestimmten Zeit werden deine Werke weiterverkauft. Dann ist es lächerlich, am Weiterverkauf zu partizipieren. Der Vertrag schützt diejenigen, die ohnehin gut verkaufen und gibt denen, die wenig verkaufen, nur Peanuts. Das funktioniert nicht. Es ist ein idealistisches Projekt, was zunächst ganz okay aussieht, etwas zu erhalten, wenn der Sammler einen Gewinn macht, aber dann brauchst du das nicht mehr.

Hans Haacke beispielsweise verkauft nicht sehr viel. Er erzählte von Weiterverkäufen, wobei er erheblich von den 15 Prozent profitierte.

Ja klar, auch wenn du Rauschenberg bist, es ist immer gut, noch mehr Geld zu haben. Ich weiß nicht, wie Hans Haacke verkauft, aber ich nehme mal an, er verkauft nicht wie verrückt. Aber wenn ein Werk von jemandem nach 15 Jahren mit einer erheblichen Wertsteigerung weiterverkauft wird, heißt das, daß er renommiert ist und seine Werke nicht für 1.000 Mark verkauft. Haackes Arbeiten haben einen Preis, auch wenn er nicht viel verkauft. Er ist nicht Michael Asher, der nichts verkauft.

Der Gedanke einer wirtschaftlichen Beteiligung wurde erstmals von einem französischen Rechtsanwalt in einem Artikel in der „Chronique de Paris" vom 25. Februar 1893 geäußert. Grund dazu gab ihm die Entwicklung auf dem französischen Kunstmarkt, wo aufgrund der zunehmenden Spekulation mit Kunstwerken die von Sammlern und Händlern erwirtschafteten Gewinne in einem deutlichen Kontrast zu der materiellen Not standen, in der manche Künstler und ihre Familien lebten. Als Musterbeispiel diente ihm das

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Schicksal des französischen Künstlers Jean-François Millet. Dieser hatte eines seiner Gemälde - „L'Angelus" - zu Lebzeiten für 1.200 Francs verkauft. Dasselbe Gemälde wurde kurz nach seinem Tod erst für 70.000, dann für 550.000 und schließlich zum Preis von einer Million Francs weiterveräußert, während zur gleichen Zeit eine Enkelin des Künstlers in einem Variété Blumen verkaufen mußte. Warum sollen alle vom steigenden Wert profitieren, nur die Urheber und ihre Nachkommen nicht?

Nach dem Tod ist das eine andere Sache. Wenn ein Werk eines Künstlers mit einem Mehrwert weiterveräußert wird, heißt es, daß der Künstler ohnehin genug Geld aht. Jeder Vertrag nützt diesbezüglich nichts. Wenn dich jemand bescheißen will, kann er das tun, ohne daß du davon erfährst. Das einzige, was kontrollierbar ist, sind öffentliche Versteigerungen.

Sind Künstler, die viel Geld mit ihrer Kunst machen, Kapitalisten?

Du kannst viel Geld haben und es nicht auf eine kapitalistische Art verwenden. Es ist doch so: Jeder, der eine Arbeit verkauft, ist mehr oder weniger erfreut darüber, vor allem am Anfang. Du kannst aber auch sagen, daß derjenige der so früh etwas von dir gekauft hat, mutig war, daß er überhaupt einen Cent dafür ausgegeben hat. Wie sollte er wissen, daß daraus mal etwas wird? Die, die wirklich Gewinn machen, sind die Galeristen, nicht die Sammler.

Das hängt von den Weiterverkäufen ab.

Du verkaufst deine Arbeit einer Galerie für 50 Prozent, der Händler verkauft sie zu 100 Prozent. Du erhälst nichts von den 50 Prozent Mehrwert, die er macht. Also warum willst du 15 Prozent des Mehrwerts von einem Sammler? Und außerdem, wenn du 15 Prozent erhalten sollst, wovon? Von dem Preis, den der Galerist zahlte oder von dem Preis, den der Sammler an den Galeristen zahlte? Das ist alles etwas komplizierter. Was Siegelaub da formuliert hat, ist sehr idealistisch und sehr einfach. Es sah ganz gut aus, aber letztendlich ist das alles zu idealistisch, die Realität ist eine andere Geschichte. Dann geht der Vertrag auch nicht weit genug.

Haben Sie ihm das gesagt?

Ich habe ihm das alles gesagt. Und er hat es auch verstanden. Aber vergessen Sie nicht, er ist Amerikaner. Business ist Business. Und er war Händler.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Denken Sie, daß es in dem Vertrag um Business geht?

Ich denke, es geht um Business.

Business für die Künstler, nicht für die Sammler. Siegelaub ist auf der Seite der Künstler.

Ja schon, aber auf der Business-Seite.

Der Vertrag ist ein Produkt seiner Zeit. Man versuchte, überkommene Strukturen zu verändern oder über Bord zu werfen.

Ja, aber auf eine ganz idealistische Weise. Der Vertrag hat nichts mit der Kunstwelt zu tun. Ich kann mich gut erinnern, daß ich Seth sagte, Künstler, deren Werke weiterverkauft werden, könnten sowieso gut von ihrer Kunst leben. Er sagte, es gäbe Ausnahmen und nannte mir ein Beispiel: Chamberlain, der heute Multimillionär ist. Das ist schon ein bißchen ein Witz. Für Leute aber, die wirklich nichts verkaufen, ist der Vertrag null. Aber auch Hans Haacke - natürlich ist er erfreut über einen kleinen Gewinn - wird ohne diese 15 Prozent Gewinnbeteiligung nicht hungern. Für Leute, die wirklich Geld brauchen, ist der Vertrag bedeutungslos. Das war damals mein Argument und ich sehe, während ich darüber spreche, daß ich noch die gleiche Meinung habe.

Die sogenannte konzeptuelle Kunst blieb dem „Original" verhaftet, auch wenn einige Künstler, wie schon bei Dada und Fluxus, versuchten, dem zu entgehen. Im Kunsthandel zählen keine Werke, die in hohen Auflagen unsigniert auf den Markt geworfen werden. Künstlerische Produkte werden nicht als Partituren oder Bücher publiziert, wie die Arbeiten von Musikerinnen, Komponisten oder Schriftstellern, die Tantiemen und Honorare erhalten und deren „Original"-Manuskripte in der Schublade aufbewahrt und vielleicht posthum versteigert werden.

Darüber haben Seth und ich auch gesprochen und ich bin froh, daß Sie das ansprechen. Wenn es kein Original mehr gibt, sondern nur noch Disketten, Platten oder Bücher, was heißt das? Ein Original ist teurer, eine junge Künstlerin verkauft ihre ersten Arbeiten vielleicht für 5000 oder 10.000 Mark. Aber was erhält eine junge Schriftstellerin? Fast nichts. Sie müßte gleich 8.000 bis 10.000 Bücher verkaufen, um das gleiche Geld zu haben. In den späten sechziger Jahren wurde das teilweise praktiziert. Aber noch heute, 30 Jahre später, machen Künstler ein einziges Video, ein einziges Buch etc. Das

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

ist die Regel, nicht der Vertrag. Auch wenn einige überlegt haben, wie der ganzen Sache zu entkommen wäre, basiert der Kunsthandel doch noch auf dem Original.

Glauben Sie, daß der Vertrag etwas verändert hat? Hatte er einen positiven Effekt auf den Handel mit Kunst?

Ich befürchte nicht. Erstens: Mit Ausnahme von Hans Haacke kenne ich niemanden, der ihn benutzt. Zu wissen, daß viele Künstler damit arbeiteten und dann damit aufhörten, ist schon ein schlechtes Zeichen.
Zum einen ist es ein großer Aufwand, Kontrolle über alle Weiterverkäufe zu behalten. Das ist ja mit meinem Vertrag ähnlich. Mit meinem Vertrag habe ich über alle meine Arbeiten Kontrolle. Ich kann alle Spuren verfolgen. Allein deswegen sagten viele: „Ich signiere einfach und habe meine Ruhe". Das paßt ebenfalls zur Haltung der meisten Künstler: „Wenn meine Arbeit fertig ist, kümmert sie mich nicht mehr." Als ich Ihre Ausstellung in Tokio besuchte, hatte ich aufgrund der Art dieser Arbeit gleich Interesse daran. Ich fragte den Galeristen, ob die Arbeit verkäuflich ist. Er erklärte mir den ganzen Sachverhalt, und mir gefiel das sehr gut. Denn ich dachte vorher, entweder ist die Arbeit nicht zu verkaufen oder eben unter Ihren Bedingungen, die er mir nannte. Ganz generell habe ich nie verstanden, wie Künstler ihren verkauften Werken gegenüber so gleichgültig sein können. Ebenso wie manche alles verkaufen, sogar ihre Schuhe. Alles ist das gleiche.

Warum, glauben Sie, arbeitet Hans Haacke mit dem Vertrag?

Zunächst denke ich, daß er eine bestimmte Strenge oder Stärke hat, an etwas festzuhalten. Ich habe nie mit ihm darüber gesprochen, aber er hat scheinbar einen starken Charakter um sagen zu können, ich entscheide mich für etwas und bleibe dabei. Dann ist der Vertrag ja fertig und deckt im allgemeinen alles ab. Er glaubt an den Inhalt des Vertrags.

Haben Sie jemals über Ihr „Avertissement" geschrieben?

Ja, neulich, aber es ist noch nicht veröffentlicht. Es gibt einen Teil in einem Buch, das nächstes Jahr erscheint, über die Bedeutung und den Gebrauch des „Avertissements".

Hat sich jemand für das „Avertissement" interessiert und/oder darüber geschrieben?

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Nein, es gab bisher kein ernsthaftes Gespräch darüber. Wenn man erst einmal beginnt, darüber nachzudenken, berührt es viele wichtige Punkte. Und ich habe keine Lust, nur zwei Sätze dazu zu sagen, denn dann kann das „Avertissement" leicht mit einem Zertifikat verwechselt werden. Aber es ist mehr eine Warnung, die so viel meint wie: „Du hast ein Werk gekauft, Achtung!" Es ist eine Verpflichtung, eine Obligation.
Das war immer mein Argument bei Beuys, als er Arbeiten verkaufte, die nicht zu verkaufen waren. Zum Beispiel seine Arbeit, die er für die Anthony d'Offay Galerie in London gemacht hat. D'Offay kaufte sie damals, nach dem Tod von Beuys verkaufte er sie an das Centre Pompidou. Jedesmal wenn das Centre Pompidou die Arbeit ausstellte, war es katastrophal. Der Grund: Es ist unmöglich, sie zu zeigen. Ein solche Arbeit hätte niemals von ihrem ersten Ort verkauft werden sollen. Beuys kann natürlich sagen, wenn ihr nicht wißt, wie meine Arbeit präsentiert werden muß, ist das nicht mein Problem. Beuys hat nie bedacht, eine Anleitung zu geben, wie die Arbeiten präsentiert werden sollen - bei keiner Arbeit. Die Szeemann-Ausstellung im Beaubourg war wie ein Katalog. Die Arbeiten waren präsentiert wie auf Hochglanzpapier.
Mit meiner Arbeit Unfug zu treiben, ist nicht so einfach, weil es das „Avertissement" gibt. Auch nach meinem Tod wird es nicht schwierig sein, meinen Anweisungen zu folgen, es gibt die Beschreibungen, viele Texte etc. Und ich denke nicht, daß es nur Leute gibt, die Gewinn herausschlagen wollen, wenn sie die Arbeit zeigen. Es wird, hoffe ich, immer Leute geben, die in meinem Sinne handeln. Im Falle von Broodthaers, der ein enger Freund von mir war, ist der Sachverhalt extrem schwierig. Die Sammler, die was auf sich halten, protestieren gegen den furchtbaren Mißbrauch, sie leihen ihre Werke nicht aus, weil sie denken, sie könnten damit das Werk von Broodthaers schützen. Ich teile diese Meinung nicht.

Waren Sie finanziell unabhängig?

Nein, ich hatte Jobs bis 1975/76. Seit 1976 lebe ich von meiner Arbeit. Seit '68 wurde ich oft zu Ausstellungen eingeladen und ich mache nie Ausstellungen, ohne dafür bezahlt zu werden. Ich verlange immer ein Honorar, auch in Galerien, außer sie kaufen etwas, was selten ist, und in Gruppenausstellungen, seit der ersten Ausstellung. Heute ziehen viele Leute es vor, eine Arbeit zu erwerben, was für mich auch besser ist, weil es meistens mehr Geld einbringt als ein Honorar. Das erste Mal, als ich Honorar verlangte, war in Italien. Derjenige, der mich einlud, dachte, ich sei total verrückt. Es war sehr wenig, was ich verlangte. Nach sechs Monaten kam er noch einmal und

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

sagte: „ Na gut, vielleicht hast du Recht." Er war ein älterer Mann, sehr bekannt, er entdeckte Fontana und Yves Klein, Guido Le Noci, seine Galerie hieß „Apollinaire".

Interview mit Hans Haacke (1997)

Maria Eichhorn: Sie haben gleich zu Beginn, als der Vertrag 1971 veröffentlicht wurde, damit gearbeitet. Da waren Sie 35 Jahre alt.

Hans Haacke: Es war unmittelbar, nachdem der Vertrag veröffentlicht worden ist.

Wie kamen Sie dazu, hatten Sie Kontakt zu Seth Siegelaub?

Zu der Zeit reagierten die Künstler meiner Generation auf gesellschaftliche Ereignisse sehr sensibel. Wir waren mitten im Vietnamkrieg. Die Rassengegensätze waren sehr prononciert. In amerikanischen Großstädten gab es Massendemonstrationen für Rassengleichheit und gegen den Krieg. Man nahm Stellung. Im Zuge des Vietnamkriegs-protestes, an dem die New Yorker Künstler sich aktiv beteiligten, mit Besetzungen des Museum of Modern Art usw., wurde uns auch klar, daß das Verhältnis der Künstler zu den Institutionen, Sammlern und Galerien vielleicht nicht so ungetrübt ist, wie man vielleicht vorher gemeint oder wie man es vorher unbefragt hingenommen hatte. Dieses Milieu förderte - ich weiß nicht, wer die Idee zuerst hatte - daß Seth Siegelaub und Bob Projansky, ein New Yorker Rechtsanwalt, diesen Vertrag ausarbeiteten und der Künstlergruppe, zu der ich damals gehörte, präsentierte. Wir fanden das vernünftig, und seitdem benutze ich den Vertrag.

Das war die Gruppe um die Art Workers Coalition mit Lucy Lippard, Carl Andre...

...ja ja, wir waren eine lockere Gruppe. Es gab keine Mitgliederlisten und keine Mitgliedsbeiträge. Alles war ad hoc und deswegen sehr lebendig, aber auch ein bißchen

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

chaotisch, wie das in solchen Situationen normal ist. Bereits in den sechziger Jahren hatte sich Robert Rauschenberg darüber erregt, daß der Sammler Robert Scull den enormen Gewinn, den er beim Verkauf einer Rauschenberg-Arbeit auf einer Auktion erzielt hatte, nicht mit dem Künstler teilen wollte. Rauschenberg hat seither immer wieder öffentlich für eine gesetzliche Gewinnbeteiligung für Künstler plädiert.

Haben Sie den Vertrag damals zusammen mit Ihrem Galeristen angewendet oder unabhängig von einem Händler?

Zum ersten Mal war das 1971 bei Paul Maenz in Köln. Der Vertragspartner war Reinhard Onnasch. Howard Wise, meine New Yorker Galerie, hatte gerade seinen Laden zugemacht. Die Geschichte mit dem Guggenheim Museum kam im selben Jahr. 1972 hatte ich dann in Krefeld im Haus Lange eine Einzelausstellung. 1972, wenn ich mich richtig entsinne, stieg Adolf Luther, der Künstler in einen existierenden Vertrag ein. Er hatte eine Arbeit von mir von einem Sammler erworben.

Haben Sie alle Verträge aufbewahrt?

Ja, jeder der beiden Vertragspartner hat natürlich ein Exemplar. Ohne das Papier mit den Verpflichtungen, die die Sammler, Galerien oder Museen eingegangen sind, ohne etwas zum Vorzeigen, funktioniert das natürlich nicht.

Die allgemeine Stimmung dem Vertrag gegenüber war damals laut Seth Siegelaub negativ. Trotz seiner enormen Propaganda für den Vertrag und dem anfänglichen Enthusiasmus waren Händler und Künstler eher gegen als für den Vertrag und sahen darin nur ein weiteres Verkaufsproblem.

Ich glaube, was Seth Siegelaub da sagt, stimmt. Es ist sicherlich so, daß die meisten Sammler keine Lust hatten, da mitzumachen. Deshalb haben auch die meisten Galerien ihren Künstlern gesagt: „Also hört mal, so können wir keine Geschäfte machen. Das müßt ihr euch aus dem Kopf schlagen." Ich schätze, daß viele Künstler es nicht auf einen Krach ankommen lassen wollten und deshalb aufgegeben haben. Es ist keine Frage, daß der Vertrag bei vielen Sammlern, und auch beim Museum of Modern Art in New York, ein Hindernis ist, etwas zu kaufen.

Wie reagierten Ihre Händler auf den Vertrag?

Ich habe Glück gehabt, daß John Weber, bei dem ich 1973 gelandet bin, mit solchen Sachen sympathisierte. Er

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

selber kommt aufgrund seiner persönlichen Biographie aus einem etwas rebellischen Hintergrund. Mehrere der Künstler in seiner Galerie haben den Vertrag anfänglich angewendet. Daniel Buren hatte einen eigenen Vertrag entwickelt, der in einigen Partien sehr viel schärfer formuliert ist, besonders was die Präsentation seiner Arbeit angeht. Ich glaube, auch Sol LeWitt hat anfänglich den Vertrag benutzt, hat ihn aber dann aufgegeben.

Wissen Sie warum?

Möglicherweise weil er ihm zu schwierig, zu bürokratisch erschien und den Sammlern und Händlern nicht angenehm war. Aber genau weiß ich das nicht.

War der Vertrag für Sie nicht zu bürokratisch, kein zu großer Aufwand?

Im Grunde ist das ein minimaler Aufwand. Sammler und Galerien unterschreiben doch jeden Tag Dutzend Verträge und Abmachungen verschiedener Art. Praktisch ist es so, daß eine Art „Gentlemen's Agreement" durch den Vertrag etwas formalisiert wird. Mag sein, daß das den „Stil" etwas beeinträchtigt.

Hatten Sie immer gute Erfahrungen mit dem Vertrag, von Anfang an. War es nie ein Problem damit zu arbaiten?

Anfänglich und bestimmt auch heute gibt es Leute, die sagen: „Wenn Sie das wollen, nee, dann hab' ich keine Lust." Es ist mir auch passiert, daß ein Sammler eine Arbeit von mir verkauft hat und elegant vergaß, daß er mir etwas von seinem Gewinn abzugeben hatte. Da mußte ich einen Brief schreiben oder sogar einen Rechtsanwalt einspannen. Aber dann ging das in Ordnung.

Sie haben also nur durch Zufall erfahren, daß eine Arbeit weiterverkauft wurde. War das der einzige Fall von Vertragsbruch?

Nein. Auch bei der Vertragsbedingung, daß bei einer öffentlichen Ausstellung der Arbeit der Künstler um seine Zustimmung gefragt werden muß, ist manchmal geschlampt worden.

Gab es Fälle, wo Sie zwar über die geplante Ausstellung Ihrer Werke benachrichtigt wurden, dem jedoch nicht zustimmten?

Ja, das war einmal bei der National Gallery in Australien der Fall. Es handelte sich um eine Ausstellung, die viel

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

von einer Handelsmesse hatte. Da habe ich abgewinkt. Ich habe auch im nachhinein mal gemerkt, daß eine Arbeit in eine Ausstellung geraten ist, wo ich sie lieber nicht gesehen hätte.

Haben Sie Arbeiten ohne den Vertrag verkauft?

Nein. Von einer bestimmten Preisklasse an, ab 1000 Dollar, läuft der Verkauf mit dem Vertrag. Bei Beträgen darunter spielt die Gewinnbeteiligung keine wesentliche Rolle. Allerdings entfällt dann auch die Kontrolle über Ausstellungsbeteiligungen. Aber bei Druckgraphik zum Beispiel wird das sehr umständlich.

Ist die Gewinnbeteiligung ein wichtiger Grund für Sie, mit dem Vertrag zu arbeiten?

Das ist in der Tat ein wichtiger Grund. Der andere ist, daß ich darüber befinden will, wo meine Arbeiten ausgestellt werden. Ich möchte am Gewinn beteiligt sein, wenn andere den großen Reibach machen. 15 Prozent sind ja wirklich nicht viel.

Das Folgerecht im deutschen Urheberrecht sieht zugunsten der Urheberin oder des Urhebers bei der Weiterveräußerung eines Werkes einen Anspruch auf fünf Prozent des Verkaufspreises vor, unabhängig davon, ob mit der Weiterveräußerung ein Gewinn erzielt wird. Viele Künstlerinnen und Künstler haben jedoch keinen Überblick darüber, wer was besitzt und weiterverkauft. Deshalb kommt das Folgerecht - außer bei öffentlichen Versteigerungen - kaum zur Anwendung.

Wenn die Künstler das nicht selber in die Hand nehmen und durchsetzen, passiert da nichts. Im übrigen funktioniert der Kunstbetrieb mit Klatsch und Tratsch. Über kurz oder lang wird bekannt, wem was gehört.

Sie haben nicht nur Rechte in dem Vertrag, sondern auch Pflichten. Zum Beispiel, ein Verzeichnis über alle Weiterverkäufe des Werkes, über Geschichte, Herkunft und Weg sowie von Sammlern gemachte Mitteilungen über vorgesehene öffentliche Ausstellungen anzulegen.

An jedes Vertragsexemplar hefte ich was anfällt. Zum Beispiel, wenn eine Arbeit weiterverkauft wird, dann bekomme ich die Unterschrift zum Folgevertrag.

Werden Ihre Werke oft weiterverkauft?

Das kommt vor, allerdings nicht häufig.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Da könnte man exemplarisch anhand eines Werkes die Übertragungen verfolgen.

Ja.

Bleiben Ihre verkauften Werke meistens beim Ersterwerber?

In der Mehrzahl der Fälle ja. Es gab wohl ein paar Verkäufe, bei denen ein enormer Gewinn für den Sammler abgefallen ist, wodurch dann auch meine 15 Prozent eine erhebliche Summe ausmachten.

Um welche Verkäufe handelt es sich dabei?

Das erste Mal mit „Social Grease". Das sind die sechs Tafeln, auf denen die Instrumentalisierung von Kunst für Prestige und Sponsoringziele in Zitaten der Nutznießer zur Sprache kommt. Die gehörten zur Sammlung der Gilman Paper Company. Als die Sammlung 1987 aufgelöst wurde, landeten sie bei Christie's auf der Auktion. Sie erzielten einen erstaunlichen Preis, mehr als ich je erwartet hätte. Das war auch bei einer der drei Arbeiten so, die 1971 zur Absage meiner Ausstellung im Guggenheim Museum geführt hatten. Als die von der italienischen Galerie Françoise Lambert, die das Stück ursprünglich für 'nen Apl und 'n Ei gekauft hatte, 1991 an das Pompidou verkauft wurde, hat die Galerie ein irrsinniges Geld gemacht.

Kann ich mir vorstellen. Und die Arbeit bleibt jetzt im Centre Pompidou?

Ich könnte mir vorstellen, daß es in Frankreich wie in anderen Ländern so ist, daß aus Staatssammlungen nichts verkauft werden darf.

Glauben Sie, daß aufgrund der Anwendung des Vertrages eine Spekulation mit Kunst eher vermieden wird?

Nein. Das ist auch nicht das Ziel des Vertrages.

Gegen Spekulation zu arbeiten, ist nicht implizit?

Dazu eignet sich der Vertrag nicht. Ich weiß nicht genau, wo die Grenzen zwischen Spekulation und natürlicher Wertsteigerung der Arbeiten eines Künstlers zu ziehen sind, dessen Ansehen und damit auch dessen Preise im Laufe der Jahre steigen.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Mit bestimmten Werken kann man weniger spekulieren als mit anderen.

Mit immateriellen Werken kann man zum Beispiel nicht spekulieren. Aber auch mit etwas so konkretem wie meinem „Beton" in der Ausstellung „Deutschlandbilder" im Martin-Gropius-Bau [Berlin 1997] kann man nicht spekulieren. Auch meine „Germania" in Venedig [Deutscher Pavillon, Biennale Venedig 1993] läßt sich nicht verhökern und dasselbe gilt für mein „Standort merry-go round" [„Skulptur. Projekte in Münster", Münster 1997]. Solche Projekte überleben die Ausstellung nicht und können deshalb auch nicht zur Auktion geschleppt werden.

Der Vertrag geht von einer obligatorischen Wertsteigerung aus. Was ist mit Werken, die im Geldwert sinken?

Die Möglichkeit des Wertverlustes wird von Gegnern dieses Vertrags immer als Argument angeführt: „Ihr wollt nur am Profit teilhaben, den Verlust wollt ihr nicht mittragen!" Wenn man den Kauf eines Kunstwerkes analog zum Kauf einer Aktie und den Usancen auf dem Kapitalmarkt sieht, dann ist es doch so, daß die Investoren selbstverständlich das Risiko des Wertverlustes tragen. Was beim Bankrott eines Unternehmens und dem „Abstieg" eines Künstler oft unbeachtet bleibt, ist die Tatsache, daß für die entlassene Belegschaft und den Künstler weit mehr als ein Kapitaleinsatz auf dem Spiel steht. Oft ist es die ganze Existenz.

Hatten Sie Weiterverkäufe mit einem niedrigerem Preis als bei der Erstveräußerung? Zum Beispiel auf einer Auktion.

Nein, ich bin nur einmal bei einer Auktion dabeigewesen. Das war in New York. Es war höchst unangenehm. Es liegt nun einmal in der Natur der Sache, daß ein künstlerisches Produkt da ausschließlich in Bezug auf seinen Geldwert beurteilt wird. Alles andere fällt weg. Die ganze Prozedur verläuft sehr schnell und sehr nüchtern. Es geht ausschließlich um Geld. Ähnlich ist es bei Kunstmessen. Ich versuche alles, mit meiner Arbeit bei Kunstmessen nicht vertreten zu sein. Ich habe einmal in Köln den Kunstmarkt miterlebt, vor etwa 25 Jahren, von mir selber war glücklicherweise nichts dabei. Es war zum Kotzen.

Gibt es von Ihnen auf Messen gar nichts zu kaufen?

Nein. Meinen Verkaufschancen ist das wahrscheinlich nicht dienlich. Wenn meine Sachen auf Messen präsent wären, hätte ich vielleicht mehr Sammler.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Noch eine Frage zum Verzeichnis, das Sie mit dem Vertrag zu jedem verkauften Werk anlegen, um den Besitzerwechsel zu registrieren. Sehen Sie darin Parallelen zu Ihrem „Manet-PROJEKT"?

Da gibt es vielleicht Parallelen, aber die sind nicht beabsichtigt. Ich habe das so nie gesehen.

Die Sammler haben mit dem Vertrag das Recht, Sie oder Ihren Händler bei einer Beschädigung des Werkes zu konsultieren. Wird das in Anspruch genommen?

Ja, manchmal kommen Leute.

Also beanspruchen die Vertragspartner ihre Rechte?

Ja. Sie müssen natürlich für ihre Reparatur bezahlen.

Ist Ihnen das lästig?

Auf der einen Seite ist es lästig, weil man sich nicht um alten Kram kümmern will. Das verschlingt Zeit. Es liegt aber in meinem Interesse, daß meine Arbeiten sachgerecht repariert werden.

Muß man finanziell unabhängig sein, um mit dem Vertrag arbeiten zu können?

Man darf nicht vom Verkauf seiner Arbeiten als alleiniger Einkommensquelle abhängen, oder man muß ein gut etablierter Künstler sein. Das ist wahrscheinlich der Grund, warum der Vertrag nicht weit verbreitet ist. Wenn man sich das nicht leisten kann, Verkäufe platzen zu lassen, weil die Miete ansteht, muß man eben passen. Deshalb wäre es um so wichtiger, daß Künstler, die viel verkaufen, auf diesen Vertrag bestehen, ihn damit quasi salonfähig machen, so daß es für weniger unabhängige Künstler einfacher ist, ihn zur Unterschrift zu präsentieren.

Gab es Fälle, in welchen Sammler ein Werk von Ihnen kaufen, aber den Vertrag nicht unterzeichnen wollten?

Ja, mit dem Museum of Modern Art gibt es da eine verrückte Geschichte: Vor Jahren hat die Crown Point Press in San Francisco einen großen Tiefdruck von mir gedruckt und verlegt. Aus Anlaß ihres Gründungsjubiläums wollte die Presse eine Mappe ihrer Drucke, darunter auch den von mir, dem Museum of Modern Art schenken. Man hat bei mir angefragt, ob mir das recht sei. Meine Antwort war: „Natürlich, solange das Museum of Modern Art in

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

meinen Vertrag einsteigt". Daraufhin hat der Rechtsbeistand des Museums gesagt: „Das kommt nicht in Frage! Das können wir uns nicht leisten. Wir sind gerade im Kongreß dabei, einen Gesetzesentwurf zu killen, in dem solche Künstlerrechte eine Rolle spielen." Aus diesem Grunde ist mein Blatt aus der Mappe herausgenommen worden und ist nicht in der Sammlung des Museum of Modern Art. Da hätte ich vielleicht nachgeben können, weil es sich um ein Museum und ein Geschenk handelte. Aber ich bin stur geblieben. Ich habe mich über diese Haltung des Museums sehr geärgert. Statt sich für die Interessen der Künstler stark zu machen, versucht das Museum sie zu sabotieren. Ärger ist bei mir manchmal eine Produktivkraft.

Wann war das?

Ich glaube, Mitte der achtziger Jahre.

Wissen Sie, was damals an Künstlerrechten im Senat beschlossen wurde?

Ab und an wird da über Künstler-Copyright und Nachfolgerechte verhandelt. Ich bin mehrmals bei solchen Anhörungen als Zeuge eingeladen worden, weil ich jemand bin, der sowas praktiziert. Auch John Weber ist gewöhnlich dabei und befürwortet diese Bestrebungen. In Amerika bemüht man sich, das wie in Deutschland gesetzlich zu regeln. Aber bisher ist das immer abgeblockt worden. Händler, Sammler und auch das Museum of Modern Art sind dagegen, sie haben Standesorganisationen und deshalb erheblichen Einfluß. Das Museum of Modern Art funktioniert wie ein Unternehmen, das gegenüber Künstlern so viele Rechte wie eben möglich für sich reserviert. Es steht nicht auf der Seite des Künstlers.

Gab es noch einen anderen Fall, wo Kaufinteresse bestand und zurückgezogen wurde?

Ja, Privatsammler.

Gab es das immer wieder oder hat Ihr Sammlerkreis den Vertrag irgendwann akzeptiert?

Es gibt keine Heerscharen von Sammlern, die was von mir wollen. Einen aufschlußreichen Fall gab es mit dem „Manet-PROJEKT '74", als ich das 1974 bei Paul Maenz in Köln parallel zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum gezeigt habe. Die moderne Sammlung gehörte damals zum Wallraf-Richartz-Museum. Ich war 1974 zur 150jährigen Jubiläumsausstellung des Museums eingeladen. Dafür hatte

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

ich diese Arbeit gemacht. Sie wurde zensiert und es gab einen öffentlichen Skandal. Am Tag der Presseeröffnung im Museum habe ich das Stück bei Paul Maenz in Köln ausgestellt. Peter Ludwig hat es sich da angesehen und wollte es kaufen. Zu der Zeit wußte ich von Ludwig nichts. Ich wohnte seit fast 10 Jahren in Amerika. Ich dachte mir, das ist prima. Ich schrieb ihm nach Aachen einen Brief und erklärte ihm, es freute mich, daß er mein „Manet-PROJEKT" erwerben wollte, und ich nähme an, daß es für ihn kein Problem sei, meinen Vertrag zu unterzeichnen. Ich habe darauf nie eine Antwort bekommen. Paul Maenz erhielt dagegen die Nachricht, daß Ludwig vom Kauf absähe. Von Leuten, die Ludwig näher kennen, habe ich dann gehört, daß er fürchterlich empört gewesen sei über mein Ansinnen. Im nachhinein kann ich mir das erklären. Ludwig hatte immer das Bedürfnis, Alleinherrscher zu sein, mit seiner Macht zu spielen, und Werke, die er in Museen parkte, wie Figuren auf einem Schachbrett zu benutzen. Wenn er zu Ausstellungen jedesmal meine Einwilligung gebraucht hätte, dann wäre seine Manövrierfähigkeit eingeschränkt gewesen.

War das ein Grund für Sie, die Arbeit „Pralinenmeister" zu machen?

Dieser Vorfall hat mich dazu gebracht, mich dafür zu interessieren, wer Peter Ludwig ist. Im Zuge dieser Recherchen habe ich von der Stiftung erfahren, die er mit der Bundesregierung, mit dem Land Nordrhein-Westfalen und der Stadt Köln machen wollte und welche Konsequenzen das gehabt hätte, daß er dann nämlich Kultusminister in Deutschland geworden wäre, und zwar praktisch ohne öffentliche Kontrolle, als Alleinherrscher über öffentlichen Kunstbesitz.

Kennen Sie außer John Weber noch andere Händler, die gerne mit dem Vertrag arbeiten?

Gerne tut das keiner. Aber wer mit mir arbeiten will, muß auch bereit sein, sich darauf einzulassen.

Kennen Sie Künstlerkollegen, die mit dem Vertrag arbeiten?

Wie gesagt, Daniel Buren benutzt einen Vertrag, der sich von diesem etwas unterscheidet. Einer seiner Verwandten ist in Paris Rechtsanwalt. Der hat Burens Vertrag formuliert. Ich habe auch gehört, daß Jackie Winsor einen Vertrag benutzt. Ich glaube, er deckt im wesentlichen dieselben Fragen ab.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

Seth Siegelaub sagte, Jenny Holzer würde ihn noch benutzen.

Mag sein, das weiß ich nicht. Adrian Piper versucht im Moment, einen eigenen Vertrag zu entwickeln. Sie hat mir einen Entwurf geschickt.

Können Sie sich vorstellen, ohne den Vertrag zu arbeiten?

Nee. Ich bin ja stur. Mit Sammlern, die mich ausbeuten wollen, will ich nichts zu tun haben.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

AVERTISSEMENT

Le présent avertissement, correspondant à l'œuvre dont la description se trouve ci-après, ne prouve en rien à lui seul la provenance de l'œuvre à laquelle il se rapporte.

Afin que le possesseur du présent avertissement, également possesseur de l'œuvre qui y est décrite, puisse attribuer l'œuvre en question à Daniel Buren, il faut :

1. que le coupon détachable s'étant trouvé au bas du présent certificat, détaché, soit, dûment signé par le possesseur, entre les mains de Daniel Buren ;
2. que le présent avertissement porte une marque partielle dont le reste doit se trouver sur le coupon détaché en possession de Daniel Buren ;
3. que toutes les clauses du présent avertissement soient strictement observées par le possesseur dudit avertissement et de l'œuvre à laquelle il est attaché.

Seule la réalisation de ces trois conditions permet d'attribuer l'œuvre décrite ci-dessous à Daniel Buren.

Notamment, aucun marchand, ni intermédiaire ou tiers quelconque n'a jamais été et ne sera habilité à authentifier de quelque façon que ce soit une œuvre qui serait attribuée à Daniel Buren.

Il est ici précisé que le but du présent avertissement est d'éviter tout abus du nom de l'auteur auquel est attribuée l'œuvre qui est attachée audit avertissement, et que l'œuvre en question n'a que la valeur que le possesseur de l'avertissement a voulu lui donner en signant au bas dudit avertissement.

En conséquence, toute œuvre similaire en tout point à la description formelle figurant au verso à laquelle ne sera pas attaché un avertissement similaire dont le possesseur satisfera aux conditions 1 à 3 ci-dessus, n'aura ni plus ni moins de « qualité », mais ne pourra être attribuée à Daniel Buren.

Notamment, le respect des clauses du présent avertissement est absolument essentiel et le manquement à l'une seule de ces clauses interdirait automatiquement et immédiatement au possesseur de l'œuvre qui y est décrite d'attribuer celle-ci à Daniel Buren.

En effet, la nature de l'œuvre à laquelle est attaché le présent avertissement ne permet pas à son auteur d'en conserver la responsabilité aussitôt qu'il en a perdu le contrôle ou que ce contrôle lui a été retiré, par inobservation du présent avertissement. Avec l'œuvre dont il s'agit, c'est la notion même d'auteur qui est intimement mise en doute, parce que rendue essentiellement fragile.

La valeur possible donnée à l'œuvre décrite ci-après par l'adhésion de son possesseur au présent avertissement est absolument étrangère à l'œuvre elle-même.

C'EST POURQUOI :

a) le possesseur de l'œuvre à laquelle est attaché le présent avertissement s'interdit de reproduire ou de laisser reproduire par tout moyen, photographique, cinématographique ou autre, l'œuvre dont il s'agit, sauf autorisation préalable et écrite de Daniel Buren ;

b) toute exposition publique de l'œuvre décrite au présent avertissement, dans quelque contexte que ce soit, est interdite, sauf autorisation préalable et écrite de Daniel Buren, ceci étant également valable pour toute mise en vente publique de l'œuvre à laquelle le présent avertissement est attaché ;

c) toute reproduction du présent avertissement ainsi que son exposition dans quelque lieu que ce soit, avec ou sans l'œuvre à laquelle il est attaché, sont interdites, sauf accord préalable et écrit de Daniel Buren ;

d) le possesseur du présent avertissement cédant l'œuvre qui y est décrite doit simultanément déclarer à Daniel Buren les nom et adresse du cessionnaire afin que ce dernier reçoive un nouvel avertissement dont il devra signer le coupon détachable, faute de quoi le possesseur du présent avertissement ne pourrait prétendre avoir cédé une œuvre attribuée à Daniel Buren ;

e) de même, en cas de décès du possesseur du présent avertissement, ses héritiers et ayants droit seront également tenus par les termes dudit avertissement, et devront sans délai prévenir Daniel Buren et renvoyer le présent avertissement afin que celui-ci puisse leur adresser un nouvel avertissement pour que soit signé le coupon détachable ;

f) les clauses du présent avertissement resteront en vigueur jusque cinquante ans après le décès de Daniel Buren. Les successeurs en ligne directe de ce dernier auront vocation à connaître de la juste observation des clauses du présent avertissement. Ce terme ne saurait toutefois en aucun cas constituer une restriction par rapport aux droits reconnus aux héritiers par la loi, les règlements ou la coutume ;

g) après le décès de Daniel Buren, toute cession de l'œuvre décrite au présent avertissement entrainera le versement au profit des héritiers de Daniel Buren de quinze pour cent du prix de cession convenu, à la charge du cédant ;

h) il ne sera délivré aucun duplicata au présent avertissement ;

i) **tout manquement aux clauses du présent avertissement entraine immédiatement et automatiquement l'interdiction absolue d'attribuer l'œuvre qui y est décrite à Daniel Buren ;**

j) le droit français gouvernera le présent avertissement et tout litige quant à son interprétation ou observation sera soumis aux tribunaux du ressort de la cour d'appel de Paris.

T.S.V.P.

Coupon détachable à ne pas détacher par le possesseur de l'avertissement et de l'œuvre qui y est décrite.

Je soussigné _____ demeurant à _____

reconnais avoir pris connaissance de l'avertissement et en conséquence m'engage à en respecter tous les termes et clauses.

J'adresse ce jour ledit certificat à Daniel Buren, 21, rue de Navarin, Paris-9e, France, afin de recevoir en retour le texte de l'avertissement auquel je souscris, portant une marque partielle dont le reste se trouvera sur le coupon détachable qui restera en la possession de Daniel Buren.

Fait à _____, le _____

Signature précédée de la mention « lu et approuvé » :

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

DESCRIPTION FORMELLE DE L'ŒUVRE

A) peinture sur toile.

Support : tissu rayé de bandes blanches et _____ alternées et verticales, de 8,7 cm (± 0,3) chacune.

Travail : les deux bandes _____ sont recouvertes de peinture _____ recto et _____

Hauteur : _____ **Largeur :** _____ **Fait le :** _____

Si cette œuvre a été faite spécialement et doit se trouver exclusivement à une place définie, le mentionner explicitement ci-dessous :

_____

_____

_____

_____

_____

B) papiers collés.

Support : description la plus exacte possible de l'endroit où se trouvent collés les papiers (éventuellement schéma + dimensions de la pièce) _____

_____

_____

_____

_____

_____

_____

Travail : nombre de papiers collés approximativement _____. Papiers blancs et _____ rayés verticalement de 8,7 cm (± 0,3 cm) chacun.

Collage réalisé par : _____. **Emplacement choisi par :** _____

Fait le _____

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

NOTICE

The present notice, concerning the work described below, does not prove by itself the origin of the work it refers to.

In order for the owner of the present notice, also owner of the work described in it, to be able to attribute the work to Daniel Buren, the following conditions must be met :

1. the detachable coupon originally attached to the bottom of this notice, must be detached, signed by the owner, and then must be deposited with Daniel Buren;
2. this notice bears a partial mark - the rest of it being on the coupon deposited with Daniel Buren;
3. all clauses of this notice must be strictly observed by the owner of the notice and of the work to which it is attached.

Only when the above three conditions are met can the work described below be attributed to Daniel Buren.

No dealer, middleman or any third person has ever been or will be entitled to certify the authenticity of a work attributed to Daniel Buren.

The present notice specifies that its aim is to prevent any abusive use of the name of the author of the work to which the notice is attached. Furthermore, the work is worth only whatever its owner (the person signing this notice) has decided.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Consequently, any work similar in every way to the formal description found overleaf, but to which this notice is not attached, would have neither more nor less "quality" but could not be attributed to Daniel Buren.

In particular, it is absolutely essential that the clauses of this notice be respected. Any breach of any single clause will automatically and immediately prohibit the owner of the work described from attributing that work to Daniel Buren.

Indeed, the nature of the work to which this notice is attached makes it impossible for its author to remain responsible for it if control is taken from him by any non-observance of the present notice. In this work the very notion of authorship is placed in doubt, and consequently that notion is very fragile.

The (possible) value attributed to the work described overleaf will result from a compliance with the present notice by the owner of the work and is totally foreign to the work itself.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

THEREFORE :

a) The owner of the work to which this notice is attached will not reproduce or allow to be reproduced by any means, photographic, cinematographic or other, the work concerned without previous written authorization from Daniel Buren.

b) Any public exhibition of the work described in this notice, in any context whatsoever, is forbidden without previous written authorization from Daniel Buren. This also applies to any public sale of the work.

c) Any reproduction or exhibition, in any place whatsoever, of this notice, with or without the work to which it is attached, is forbidden without previous written authorization from Daniel Buren.

d) The owner of this notice, in order to transfer the work described in it, must simultaneously declare to Daniel Buren the name and the address of the transferee so that the transferee can receive a new notice and sign the detachable coupon. Should these conditions fail to be met, the owner of this notice could not claim to have transferred a work attributed to Daniel Buren.

e) In the event of the death of the owner of this notice, the latter's heirs will be bound to respect the terms of the notice and must inform Daniel Buren without delay, sending him the notice so that a new one may be issued; the new owner(s) must then sign the detachable coupon.

f) The clauses of this notice will remain in force for a period extending to fifty years after the death of Daniel Buren. The direct successors of the latter will be entitled to control observation of the clauses. These terms, however, cannot in any way restrict the rights given to heirs by law, regulations or custom.

g) After Daniel Buren's death, any transfer of the work described in this notice will require the payment to Daniel Buren's heirs a sum equal to fifteen percent of the agreed sales price at the expense of the seller.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

h) No copy of this notice may be issued;

i) Any failure to o serve the clauses of this notice will immediately and automatically prohibit the owner of the work from attributing that work to Daniel Buren.

j) French law controls this notice, and any dispute regarding its interpretation or observation will be submitted to the jurisdiction of the courts falling within the competence of the Paris Court of Appeal.

Detachable coupon. This coupon should not be detached by the owner of the notice and the work described in it.

I, the undersigned..... residing at.....

having read the terms of the notice..... undertake to

respect fully all its terms and clauses.

I am mailing the notice to Daniel Buren, 21 rue de Navarin, Paris-9e, France, in order to receive in return the text of the notice to which I subscribe, bearing a partial mark, the rest of which is on the detachable coupon remaining in the possession of Daniel Buren.

City ..... Date .....

Signature must be preceded by the phrase, "read and approved".

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FORMAL DESCRIPTION OF THE WORK

A) Painting on canvas.

Support : canvas with vertical alternating stripes, white and ....., width of each stripe : 8.7 cm (± 0.3 cm)

Work : the two ..... stripes are covered with ..... paint recto and .....

Height : ..... Width : ..... Date of fabrication : .....

If this work has been made especially and must be placed in a definite location, specify below ...

B) Pasted paper.

Support : Describe as accurately as possible location where papers are pasted (including if necessary a diagram and dimensions of the piece):

Work : approximate number of pasted papers .....
white and ..... vertically striped paper,
width of each stripe : 8.7 cm (± 0.3 cm)

Collage performed by .....

Location chosen by .....

Date of execution .....

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

EXPIRATION. ARTICLE SIXTEEN: This Agreement and the covenants herein shall be binding upon the parties, their heirs, legatees, executors, administrators, assigns, transferees and all other successors in interest and the Collector's covenants do attach and run with the Work and shall be binding to and until twenty-one (21) years after the deaths of Artist and Artist's surviving spouse, if any, except that the covenants set forth in ARTICLE SEVEN, ARTICLE EIGHT and ARTICLE TEN herein shall be binding only during the life of the Artist.

WAIVERS NOT CONTINUING. ARTICLE SEVENTEEN: Any waiver by either party of any provision of this Agreement, or of any right hereunder, shall not be deemed a continuing waiver and shall not prevent or estop such party from thereafter enforcing such provision or right, and the failure of either party to insist in any one or more instances upon the strict performance of any of the terms or provisions of this Agreement by the other party shall not be contrued as a waiver or relinquishment for the future of any such terms or provisions, but the same shall continue in full force and effect.

AMENDMENT IN WRITING. ARTICLE EIGHTEEN: This Agreement shall not be subject to amendment, modification, or termination, except in writing signed by both parties.

ATTORNEYS' FEES. ARTICLE NINETEEN: In the event that either party shall hereafter bring any action upon any default in performance or observance of any covenant herein, the party aggrieved may recover reasonable attorneys' fees in addition to whatever remedies may be available to him or her.

IN WITNESS WHEREOF, the parties have set their hands and seals to this Agreement as of the day and year first above written.

SPECIMEN - SPECIMEN - SPECIMEN

NOTICE

Ownership, Transfer, Exhibition and Reproduction of this Work of Art are subject to covenants set forth in a certain Agreement made the 20 day of JUNE, 19 72, by and between THILO LIEMERSDORF and HANS HAACKE, the original of which is on file with HANS HAACKE at 463 WEST ST. NEW YORK, N.Y. 10014 USA.

Hans Haacke
(Artist)

Thilo Liemersdorf.
(Collector)

SPECIMEN - SPECIMEN - SPECIMEN

TRANSFER AGREEMENT AND RECORD

To:

Know ye that _____

residing at _____

has this day transferred all his right, title and interest in that certain Work of art known as:

Title: CONDENSATIONCUBE — Identification #: 6

Date: 1963/72 — Material: WASSER IN PLEXIGLAS

Dimensions: 46 x 46 x 46 cm — Description:

to _____ residing at _____,

transferee, at the agreed price or value of _____. Transferee, hereby expressly ratifies and affirms all the terms of that certain Agreement made by and between _____ and _____

on the _____ day of _____, 19___, and agrees to be bound thereby and to perform and fulfill all of Collector's covenants set forth in said agreement.

Done this _____ day of _____, 19_____,

at _____ _____

_____ _____

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

AGREEMENT OF ORIGINAL TRANSFER OF WORK OF ART

ill in date, ames and ddresses of arties

This agreement made this 20 day of Juni, 19 72, by and between Hans Haacke (hereinafter the "Artist"), residing at 660 East St., New York, N.Y. 10016 and Thea Liemersdorf (hereinafter the "Collector"), residing at w/o Ingen. Kittenscheid, Pagelentstr. 15;

WITNESSETH:
WHEREAS the Artist has created that certain work of art;

ill in data lentifying ie Work

Title: Condensationcube Identification #: 6

Date: 1963/72 Material: Water in Plexiglas

Dimensions: 40 x 40 x 40 cm Description:

(hereinafter "the Work"); and
WHEREAS Artist is willing to sell the Work to Collector and Collector is willing to purchase the Work from Artist, subject to mutual obligations, covenants, and conditions herein; and
WHEREAS Collector and Artist recognize that the value of the Work, unlike that of an ordinary chattel, is and will be affected by each and every other work of art the Artist has created and will hereafter create; and
WHEREAS the parties expect the value of the Work to increase hereafter; and
WHEREAS Collector and Artist recognize that it is fitting and proper that Artist participate in any appreciated value which may thus be created in the Work; and
WHEREAS the parties wish the integrity and clarity of the Artist's ideas and statements in the Work to be maintained and subject in part to the will or advice of the creator of the Work,
NOW, THEREFORE, in consideration of the foregoing premises and the mutual covenants hereinafter set forth and other valuable considerations the parties hereto agree as follows:

ll in price value; strike it one not pplicable

PURCHASE AND SALE. ARTICLE ONE: The Artist hereby sells to Collector and Collector hereby purchases the Work from Artist, subject to all the covenants herein set forth (for the price of ~~receipt of which is hereby acknowledged) (at the agreed valuation for the purposes of this agreement of~~).

l in name, ddress of ist's agent, ny; strike t one not plicable

FUTURE TRANSFERS: ARTICLE TWO: Collector covenants that in the event Collector shall hereafter sell, give, grant, barter, exchange, assign, transfer, convey or alienate the Work in any manner whatsoever or if the Work shall pass by inheritance or bequest or by operation of law, or if the Work shall be destroyed and insurance proceeds paid therefor, Collector or Collector's personal representative shall:
(a) file a current TRANSFER AGREEMENT AND RECORD in the form and containing the information set forth and called for in the specimen hereunto annexed and made a part hereof, completed and dated, and subscribed by Collector or Collector's personal representative and collector's transferee, with the (Artist at the address set forth above) ~~(Artist's agent for the purpose: at:)~~ within thirty days of such transfer, distribution, or payment of insurance proceeds, and shall

l in name, dress of ist's agent, ny; strike t one not plicable

(b) pay a sum equal to fifteen percent (15%) of the Appreciated Value (as hereinafter defined), if any, occasioned by such transfer or distribution or payment of insurance proceeds to (Artist at the address set forth above) ~~(Artist's agent for the purpose: at:)~~ within thirty days of such transfer, distribution, or payment of insurance proceeds.

PRICE/VALUE. ARTICLE THREE: The "price or value" to be entered on a TRANSFER AGREEMENT AND RECORD shall be:
(a) the actual selling price if the Work is sold for money; or
(b) the money value of the consideration if the Work is bartered or exchanged for a valuable consideration; or
(c) the fair market value of the Work if it is transferred in any other manner.

APPRECIATED VALUE. ARTICLE FOUR: "Appreciated Value" of the Work for the purposes of this Agreement, shall be the increase, if any, in the value or price of the Work set forth in a current duly executed and filed TRANSFER AGREEMENT AND RECORD over the price or value set forth in the last prior duly executed and filed TRANSFER AGREEMENT AND RECORD, or, if there be no prior duly executed and filed TRANSFER AGREEMENT AND RECORD, over the price or value set forth in ARTICLE ONE herein
(a) In the event a current duly executed TRANSFER AGREEMENT AND RECORD is not timely filed as required by ARTICLE TWO herein, Appreciated Value shall nonetheless be computed as if such current TRANSFER AGREEMENT AND RECORD had been duly executed and filed, with a price or value set forth therein equal to the actual market value of the Work at the time of the current transfer or at the time of the discovery of such transfer.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

TRANSFEREES TO RATIFY AGREEEMENT. ARTICLE FIVE: Collector hereby covenants that he will not hereafter sell, give, grant, barter, exchange, assign, transfer, convey or alienate the Work in any manner whatsoever or permit the Work to pass by inheritance or bequest or by operation of law to any person without procuring such transferee's ratification and affirmation of all the terms of this Agreement and transferee's agreement to be bound hereby and to perform and fulfill all of the Collector's covenants set forth herein, said ratification, affirmation and agreement to be evidenced by such transferee's subscription of a current duly completed and filed TRANSFER AGREEMENT AND RECORD.

PROVENANCE. ARTICLE SIX: Artist hereby covenants that (Artist) ~~(Artist's agent for the purpose as set forth in ARTICLE TWO)~~ will maintain a file and record of each and every transfer of the Work for which a TRANSFER AGREEMENT AND RECORD has been duly filed pursuant to ARTICLE TWO herein and will at the request of the Collector or Collector's successors in interest, as that interest shall appear, furnish in writing a provenance and history of the Work based upon said records and upon Collectors' notices of proposed public exhibitions and will certify in writing said provenance and history and the authenticity of the Work to Collector and his successors in interest, and, at Collector's reasonable request, to critics and scholars. Said records shall be the sole property of the Artist.

EXHIBITION. ARTICLE SEVEN: Artist and Collector mutually covenant that

(a) Collector shall give Artist written notice of Collector's intention to cause or permit the Work to be exhibited to the public, advising Artist of all details of such proposed exhibition which shall have been made known to Collector by the exhibitor. Said notice shall be given for each such exhibition prior to any communication to the exhibitor or the public of Collector's intention to cause or permit the Work to be exhibited to the public. Artist shall forthwith communicate to Collector and the exhibitor any and all advice or requests that he may have regarding the proposed exhibition of the Work. Collector shall not cause or permit the Work to be exhibited to the public except upon compliance with the terms of this article.

(b) Collector shall not cause or permit any public exhibition of the Work except with the consent of the Artist to each such exhibition.

(c) Artist's failure timely to respond to Collector's timely notice shall be deemed a waiver of Artist's rights under this article, in respect to such exhibition and shall operate as a consent to such exhibition and to all details thereof of which Artist shall have been given timely notice.

ARTIST'S POSSESSION. ARTICLE EIGHT: Artist and Collector mutually covenant that Artist shall have the right, upon written notice and demand to Collector made not later than 120 days prior to the proposed shipping date therefor, to possession of the Work for a period not to exceed sixty (60) days solely for the purpose of exhibition of the Work to the public at and by a public or non-profit institution, at no expense whatsoever to Collector. Collector shall have the right to satisfactory proof of sufficient insurance and pre-paid transportation or satisfactory proof of financial responsibility therefor. Artist shall have the right to such possession of the Work for one period not to exceed sixty (60) days every five (5) years

NON-DESTRUCTION. ARTICLE NINE: Collector covenants that Collector will not intentionally destroy, damage, alter, modify or change the Work in any way whatsoever.

REPAIRS. ARTICLE TEN: Collector covenants that in the event of any damage to the Work, Collector shall consult with Artist prior to the commencement of any repairs or restoration and if practicable Artist shall be given the opportunity to make any required repairs or restoration.

RENTS. ARTICLE ELEVEN: In the event that Collector shall become entitled to any monies as rent or other compensation for the use of the Work at public exhibition, the Collector shall pay a sum equal to one-half of said monies to (Artist) ~~(Artist's agent as set forth in ARTICLE TWO herein)~~ within thirty (30) days of the date when Collector shall become entitled to such monies.

REPRODUCTION. ARTICLE TWELVE: Artist hereby reserves all rights whatsoever to copy or reproduce the Work. Artist shall not unreasonably refuse permission to reproduce the Work in catalogues and the like incidental to public exhibition of the Work.

NON-ASSIGNABILITY. ARTICLE THIRTEEN: No rights created in the Artist and for the Artist's benefit by the terms of this Agreement shall be assignable by Artist during the Artist's lifetime, except that nothing herein contained shall be construed as a limitation on Artist's rights under any copyright laws to which the Work may be subject.

NOTICE. ARTICLE FOURTEEN: Artist and Collector mutually covenant that there shall be permanently affixed to the Work a NOTICE of the existence of this Agreement and that ownership, transfer, exhibition and reproduction of the Work are subject to the convenants herein, said NOTICE to be in the form of the specimen hereunto annexed and made a part of this Agreement. ~~the~~ NOTICE CANNOT be affixed to it

(a) Because the Work is of such nature that its existence or essence is represented by documentation or because documentation is deemed by Artist to be part of the Work, the permanent affixing of said NOTICE to the documentation shall satisfy the requirements of this article. THIS AGREEMENT

TRANSFEREES BOUND. ARTICLE FIFTEEN: In the event the Work shall hereafter be transferred or otherwise alienated from Collector or Collector's estate in any manner whatsoever, any transferee taking the Work with notice of this Agreement shall in every respect be bound and liable to perform and fulfill each and every covenant herein as if such transferee had duly made and subscribed a properly executed TRANSFER AGREEMENT AND RECORD in accordance with ARTICLE TWO and ARTICLE FIVE herein at the time the Work was transferred to him or her.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

Fill in ONLY:

data identifying the Work

names of parties ("between ____ and ____")

date

(Do not remove from original)

SPECIMEN - SPECIMEN - SPECIMEN

TRANSFER AGREEMENT AND RECORD

To:

Know ye that Thilo Liemersdorf
residing at 4300 Essen 1, Zweigertstr. 43, West Germany
has this day transferred all his right, title and interest in that certain Work of art known as:
Title: Condensationcube
Identification #: 6
Date: 1963/72
Material: Wasser in Plexiglas
Dimensions: 46 x 46 x 46cm
Description:
to Dr.Adolf Luther residing at Krefeld, Victoria Str. 112, W.Germ
transferee, at the agreed price or value of 7000.-DM. Transferee, hereby expressly ratifies and affirms all the terms of that certain Agreement made by and between Hans Haacke and Thilo Liemersdorf
on the 20th day of June, 19 72, and agrees to be bound thereby and to perform and fulfill all of Collector's covenants set forth in said agreement.
Done this x day of 17.6., 19 72,
at x Krefeld x A. Luther

ADOLF LUTHER, VIKTORIASTR. 112
4150 KREFELD, ☎ 02151-27913

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

ÜBERTRAGUNGSREVERS

An:

Hierdurch wird bescheinigt, daß die Adolf Luther Stiftung
wohnhaft in Viktoriastrasse 112, D-4150 Krefeld
heute sein Recht, Eigentum und Besitz an dem Kunstwerk
Titel: Condensationcube Nr.: 6
Maße: 1963|72 Material: Wasser in Plexiglas
Datum: 46 x 46 x 46cm Beschreibung:
übertragen hat an Dr.Wulf Herzogenrath, wohnhaft in Lassenstr.3a,1000Berlin 33, Erwerber,
zum vereinbarten Preis oder Wert von 19688,00 DM
Der Erwerber bestätigt und anerkennt hiermit ausdrücklich alle Bedingungen des Vertrages zwischen
Hans Haacke und Thilo Liemersdorf
vom 20.6.1972 und verpflichtet sich, den Vertrag zu beachten und
alle im Vertrag dem Sammler auferlegten Verpflichtungen zu erfüllen.
Ausgestellt am 25. März 1991
in Berlin

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Interview mit Lawrence Weiner (1997)

Maria Eichhorn: Was denkst du über den Vertrag von Siegelaub?

Lawrence Weiner: Er war ein berechtigter Versuch, für die schlechte Situation der Ausbeutung (kommerziellen Verwertung) der Arbeit eines Künstlers Abhilfe zu schaffen. Er scheiterte, weil er sich weigerte, Spekulation als einen inhärenten Teil des Systems zu akzeptieren. Er versuchte, korrupte Strukturen davon zu überzeugen, daß Künstler wie sie (Mutti-Vater) seien & behandelte Kunst als hätte sie keine Bedeutung, nur einen Wert.

Kennst du den Vertrag im Detail?

Ja.

Wie hast du reagiert, als der Vertrag 1971 veröffentlicht wurde?

Ich wünschte denjenigen, die ihn benutzten, alles Gute. Aber ich verstand nicht, warum Künstler am Gewinn beteiligt, aber nicht für den Verlust verantwortlich sein sollten. Künstler sind keine Aktien & Wertpapiere, (Stocks & Bonds) (wo der Makler am Gewinn, Transfer usw. beteiligt ist, egal ob sie steigen oder fallen...

Viele lehnten den Vertrag ab. Die allgemeine Stimmung in der Kunstwelt war laut Siegelaub in den späten sechziger/frühen siebziger Jahren konservativ und besitzorientiert. Siehst du das auch so?

Ich denke, es war keine Frage von Besitz. Es war eine Zeit des Infragestellens der Rolle & des Gebrauchs von Kunst. Sich selbst in erster Linie als Händler zu verstehen & dann erst die Notwendigkeit einer Veränderung zu diskutieren, erlaubte keine

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Kunstformen, die nicht in die bestehenden Strukturen paßten. – Er hat den Künstlern, die sich bereits in einer kommerziellen Struktur befanden, ein wenig geholfen, aber er hat keinen Weg aus dem heraus aufgezeigt, von da, wo wir uns immer noch befinden.

Hat sich deine Meinung seitdem geändert?

Nein.

Denkst du, Künstlerinnen/Künstler sollten an den Wiederverkäufen ihrer Werke beteiligt sein?

Wenn das die Vereinbarung zwischen Käufer & Verkäufer ist: ja, wenn nicht: nein.

Wie verkaufst du deine Arbeiten?

Sie werden in einem anständigen Laden verkauft, der das Recht hat, Künstler zu vertreten. Du zahlst dein hart verdientes Geld und erhälst ein hart erarbeitetes Produkt.

Seth Siegelaub versuchte mit dem Vertrag, die verschiedenen Interessen von Künstlerinnen und Künstlern zu formulieren, wie Reproduktionsrechte, die Kontrolle über den Gebrauch ihrer Arbeiten usw. Wie äußerst du deine Interessen an deiner Arbeit, wenn du sie nicht mehr besitzt? Und welche Interessen hast du?

Künstlerische Kontrolle ist ein Gegenstand der Menschenrechte. Verwertung gegen den Willen eines Künstlers oder eines Künstlernachlasses sollte strafbar sein. (Auch dann, wenn der Verwerter selbst ein Künstler ist) (z.B. bei Aneignung)

So viel ich weiß, registriert dein Anwalt Gerald Ordover die Eigentumsübertragungen deiner Arbeiten. Warum hast du dich für diese Form entschieden? Wenn du eine Arbeit verkaufst, was erhält der Käufer?

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

Erhält er eine Bestätigung über die Eigentumsübertragung? Registriert dein Rechtsanwalt auch die jeweiligen Eigentümer?

Wenn eine Arbeit erworben wird, erhält der Käufer die Arbeit. Wenn sie einen Beleg wollen, bestätigt ihnen ein Rechtsanwalt(Jerald Ordover), daß eine Eigentumsübertragung stattgefunden hat. Es gibt keine Registrierungsform per se – laß diejenigen, die Zertifikate benötigen, sie selber machen. Es ist keine Uhr mit Garantie. _____ Es ist etwas, das ständig zur Diskussion steht....

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

AUSSTELLUNGEN

soll. Worüber der selbsternannte Provokateur sonst noch nachdenkt und womit er in den letzten 20 Jahren sein Publikum zu schocken versuchte, zeigt das Aktionsforum Praterinsel. 7.2.–22.3., Tel. 089/29 16 08 75.
CHRISTIAN SCHAD: Retrospektive. Lenbachhaus. Noch bis 1.2., Tel. 089/23 33 20 00.

„KÜNSTLERVERTRAG" VON SETH SIEGELAUB

MÜNSTER

AUGUST MACKE. AQUARELLE: Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte. Noch bis 8.2., Tel. 0251/59 07 01.

NEW YORK

HOMMAGE AN GIANNI VERSACE: Retrospektive zu Ehren des ermordeten Modedesigners. Metropolitan Museum. Noch bis 23.3., Tel. 001/212/879 55 00.

SAARBRÜCKEN

HERMANN PITZ – KAMMER: Stadtgalerie. Noch bis 1.3., Tel. 0681/936 83 21.

SALZBURG

MARIA EICHHORN: Das Geld ist mit der Kunst eng verwoben. Wer wieviel daran verdienen sollte, formulierte 1971 der Ausstellungsmacher Seth Siegelaub im sogenannten Künstlervertrag. Unterlagen von damals und Gespräche von heute mit Kollegen wie Hans Haacke und Daniel Buren bilden den Rahmen von Eichhorns Ausstellung. Darüber hinaus hat sie Seth Siegelaub eingeladen, über sein Vertragswerk zu referieren. Auch das ist Kunst. Auch damit läßt sich gut verdienen (s. Porträt S. 24). Kunstverein. 10.2.–19.4., Tel. 0043/662/842 29 40.

STUTTGART

PAUL GAUGUIN – TAHITI: Die paradiesische Insel stand schon im vergangenen Jahrhundert nicht mehr nur für pralles Südseeleben und archaische Kultur. Der exotische Traum stieß hier auf koloniale Wirklichkeit. Trotzdem zog der Freund van Goghs das Leben auf Tahiti dem in der Bretagne vor. Seine Bilder entstanden allerdings größtenteils nach Vorlagen, die er aus Europa mitbrachte. 100 Gemälde und Gouachen von Gauguin in der Staatsgalerie. 7.2.–1.6., Tel. 0711/212 40 50.
MAN RAY. Fotos und Objekte in der Galerie der Stadt. Noch bis 13.4., Tel. 0711/216 21 88.

ULM

JEANNE MAMMEN: Museum. Noch bis 15.3., Tel. 0731/161 43 30.

VELBERT-NEVIGES

ROBERT LEBECK – PORTRÄTS: Als Autodidakt „knipste" er 1952 Konrad Adenauer – daraus wurde seine erste „Stern"-Titelseite – und fotografierte dann 30 Jahre lang für das Magazin: Alfred Hitchcock in der Drehpause, Willy Brandt beim Strandspaziergang, Elvis Presley im Taunus. 120 Porträts im Museum Schloß Hardenberg. 1.2.–22.3., Tel. 02053/91 22 12.

WIEN

ÜBERSEE. FLUCHT UND EMIGRATION ÖSTERREICHISCHER FOTOGRAFEN 1920 BIS 1940: Die Auswanderer nach dem Ersten Weltkrieg würden heute „Wirtschaftsflüchtlinge" heißen, denn sie verließen Österreich als Arbeitslose. Die zweite Auswandererwelle löste 1938 das „Reichskulturgesetz" aus, das mit dem Einmarsch Hitlers auch in Österreich in Kraft trat. Die Fotohistorikerin Anna Auer hat die Biographien und Arbeiten von über 50 Fotografen recherchiert, von denen 250 Aufnahmen gezeigt werden. Kunsthalle im Museumsquartier, Halle A2. Bis 15.3., Tel. 0043/1/521 89 33.
MATTHEW BARNEY – CREMASTER 1 – DER KÖRPER ALS INSTRUMENT: Kunsthalle. Noch bis 8.2., Tel. 0043/1/521 89 33.

WOLFSBURG

PETER FISCHLI UND DAVID WEISS. ARBEITEN IM DUNKELN: „Am schönsten ist das Gleichgewicht, kurz bevor's zusammenbricht", ist ein verbürgter Kommentar der beiden Schweizer zu ihrer Arbeit „Stiller Nachmittag". Abenteuerliche Balancen interessieren Fischli/Weiss ebenso wie komische Kettenreaktionen und realistische Nachbildungen der alltäglichen Welt. Die erste Retrospektive des Duos. Kunstmuseum. 31.1.–3.5., Tel. 05361/266 90. Auch dort noch bis 15.2.: **SUNSHINE & NOIR. KUNST IN LOS ANGELES 1960 BIS 1997.**

ZÜRICH

WALTER BOSSHARD – EIN PIONIER DES INTERNATIONALEN PHOTOJOURNALISMUS: Kunsthaus. Noch bis 15.2., Tel. 0041/1/251 67 65.

ALTE MUSIK IM NEUEN LICHT:
ITALIENISCHE KONZERTE DES BAROCK
THE HARP CONSORT SPIELT
italian concerto
DIE BELIEBTESTEN KONZERTE VON VIVALDI - BACH - HÄNDEL

05472 77810 2

DAS DHM-DEBUTALBUM IM SPIEGEL DER PRESSE:
"Archaischer Sound, der sofort unter die Haut geht!" (Max, 5/96)
"... interpretiert mit besonderem Feininn." (Rheinischer Merkur, 28.6.96)

05472 77366 2

DIE TOURNEE ZUR CD:
3.2. BERLIN, Passionskirche Kreuzberg
4.2. NÜRNBERG, Germanisches Nationalmuseum
5./6.2. HAMBURG, NDR Studio 10
7.2. HANNOVER, Markuskirche
8.2. OLDENBURG

KLASSIK RADIO
BMG
DHM deutsche harmonia mundi

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Ihre Werke erzielen beachtliche Preise, obwohl sie oft nur mit Spürsinn zu entdecken sind und sich leicht verflüchtigen.

Maria Eichhorn

Auf der Biennale in Venedig war Ausstellungsmacher Christos Joachimides ziemlich frustriert: Laut Katalog und Wandbeschriftung stand er vor einer Arbeit seiner Entdeckung Maria Eichhorn, die er 1991 zur Megashow „Metropolis" eingeladen hatte. Die damals völlig unbekannte 29jährige Berlinerin hatte mit ihrer Installation „Wand ohne Bild" den Durchbruch geschafft und war zur meistgefragten deutschen Künstlerin ihrer Generation aufgestiegen – Joachimides wußte also, daß man ihrer Kunst nachspüren muß. Aber auf der Biennale konnte selbst er kein Eichhorn-Werk entdecken.

In die Kassentische hatte die Künstlerin unauffällige Glasvitrinen einbauen lassen, die aus weißem Papier ausgeschnittene Worte beherbergten. Und auf einem Stehpult lag ein handgebundenes leeres Buch, das die Ausstellungsbesucher für ein Gästebuch hielten und deshalb eifrig an Biennale-Chef Bonito Oliva gerichtete Beschimpfungen darin eintrugen.

Eichhorn, 35, sieht den Sinn ihrer Arbeit darin, die Grenzen zwischen Raum, Kunst, Alltäglichem, zwischen Künstlerin und Besucher aufzuheben. Besonders liegt ihr daran, „sich unabhängig von jenen Kunsterscheinungen zu machen, die es bisher gab". Künstlerin wurde sie aus ähnlichem Freiheitsdrang: „Einer der wenigen Berufe, der von der Gesellschaft als selbstbestimmt toleriert wird." Versuche von Markt und Galerie, Einfluß auf ihr Werk zu nehmen, weist sie kühl zurück – sie bestimmt ihre Preise selbst und setzt noch eins drauf: „Wenn jemand etwas wirklich haben will, zahlt er jeden Preis."

Selbstbewußt war Eichhorn schon, als sie, mit unschuldiger Naivität gewappnet, 1984 an der Berliner Akademie, damals eine klassische Malerdomäne, zu studieren begann. Sie allerdings beschäftigte sich mit räumlichen Dingen, und das führte nach Akademieabschluß zu einer klaren und radikalen Arbeit, die Kritiker zum Schwärmen brachte: Auf einer Ausstellung informierte die Künstlerin über Klima in der Großstadt und an Meeresküsten, über Klimakammern, Nebel, Luft und Atmung. Eine Anlage produzierte in der Galerie weißlichen Nebel, dessen Zusammensetzung der natürlichen Meeresluft glich und der deshalb gesund für die Atemwege sein sollte.

Eichhorn hatte damit ihre eigenen Anforderungen an die Einheit von Kunst und Leben optimal erfüllt: Die Besucher atmeten die ausgestellte Kunst einfach ein. Vielleicht stellte der eine oder andere sich sogar die Frage, ob gesunde und natürliche Luft nur noch künstlich geschaffen werden kann und damit durchaus Berechtigung hat, in einer Galerie ausgestellt zu werden.

Ingeborg Wiensowski

Salzburger Kunstverein, 10.2.–19.4., Tel. 0043/662/842 29 40.

AACHEN

ROY-LICHTENSTEIN-STIPENDIUM DES KUNSTFONDS – TAMARA GRČIČ UND JOHANNES HÜPPI: Ludwig Forum. Noch bis 8.2., Tel. 0241/180 71 04.

BERLIN

BERTOLT BRECHT BEIM PHOTOGRAPHEN. Mit Lederjacke und Krawatte posierte der junge Brecht 1927 vor der Kamera des „Hofphotographen" Konrad Reßler in Augsburg. Laut Brecht gehört „zu dem Wert eines Gedichtes das Gesicht des Verfassers". 32 Brecht-Gesichter im Willy-Brandt-Haus. Bis 22.2., Tel. 030/25 99 37 85.

YORK DER KNÖFEL und **THOMAS ELLER:** Neuer Berliner Kunstverein. Noch bis 1.3., Tel. 030/280 70 20.

16 RIPPEN: 16 internationale Künstlerinnen zum Thema „Frau sein". Schwules Museum. Noch bis 1.3., Tel. 030/693 11 72.

SIGMAR POLKE – DIE DREI LÜGEN DER MALEREI: Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwartskunst. Noch bis 15.2., Tel. 030/39 78 34 22.

ROBERT DELAUNAY: Deutsche Guggenheim Berlin. Noch bis 15.2., Tel. 030/34 07 41 34.

BERN

„DIE BLAUE VIER": FEININGER – JAWLENSKY – KANDINSKY – KLEE IN DER NEUEN WELT: Kunstmuseum. Noch bis 1.3., Tel. 0041/31/311 09 44.

BONN

ERICH REUSCH – ARBEITEN 1954 BIS 1998: Beuys sei schuld daran, behaupten die Ausstellungsmacher, daß die konkreten raumbezogenen Plastiken von Reusch heute nicht international bekannt sind. Denn plötzlich diskutierte jeder einen inhaltlichen Skulpturenbegriff, anstatt sich mit Raum und Objekt auseinanderzusetzen. Trotzdem hat Reusch unbeirrt weitergearbeitet und zeigt eine Rauminstallation in Verbindung mit Bodenplastiken, Wandarbeiten, Skulpturmodellen und Zeichnungen. Kunstmuseum. 29.1.–22.3., Tel. 0228/77 62 60.

Auch dort noch bis 22.3.: **HENRI MATISSE – FEMMES ET FLEURS.** Wanderschau mit 120 Zeichnungen.

HEIMO ZOBERNIG ist diskret. Manchmal so sehr, daß Arbeiten wie seine Gestaltung des Vortragsraums in der documenta-Halle kaum als Kunst wahrgenommen werden. Im Kunstverein Bonn allerdings ist schon am Eingang klar, worum es geht. Man tritt in einen Lichtraum, dem gegenüber ein schwarzes Zimmer installiert ist. Im schaumstoffgefütterten, schallgedämpften Raum hängt nur ein Bild von Malerfreund Albert Oehlen.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

413

27/02 '98 11:32 ☎0662 840762 SBG KUNSTVEREIN ☑001/001

»OBSERVER«
A-1020 WIEN, Lessinggasse 21 - Tel. 213 22-0* Auflage: 40000
Verlag: Tel.: 01/536 60 1102

FALTER
Wien, Februar 1998 - Nr. 7

Zum eigenen Gebrauch nach §42(3) UrhG. Anfragen zum Inhalt und zu den Nutzungsrechten bitte an den Verlag.
Belege mit mehr als 5 Seiten enthalten nur die Seite mit Ihrem Stichwort.
Den vollen Beitrag beschaffen wir gerne gegen Kostenersatz.

A

KUNST KURZ

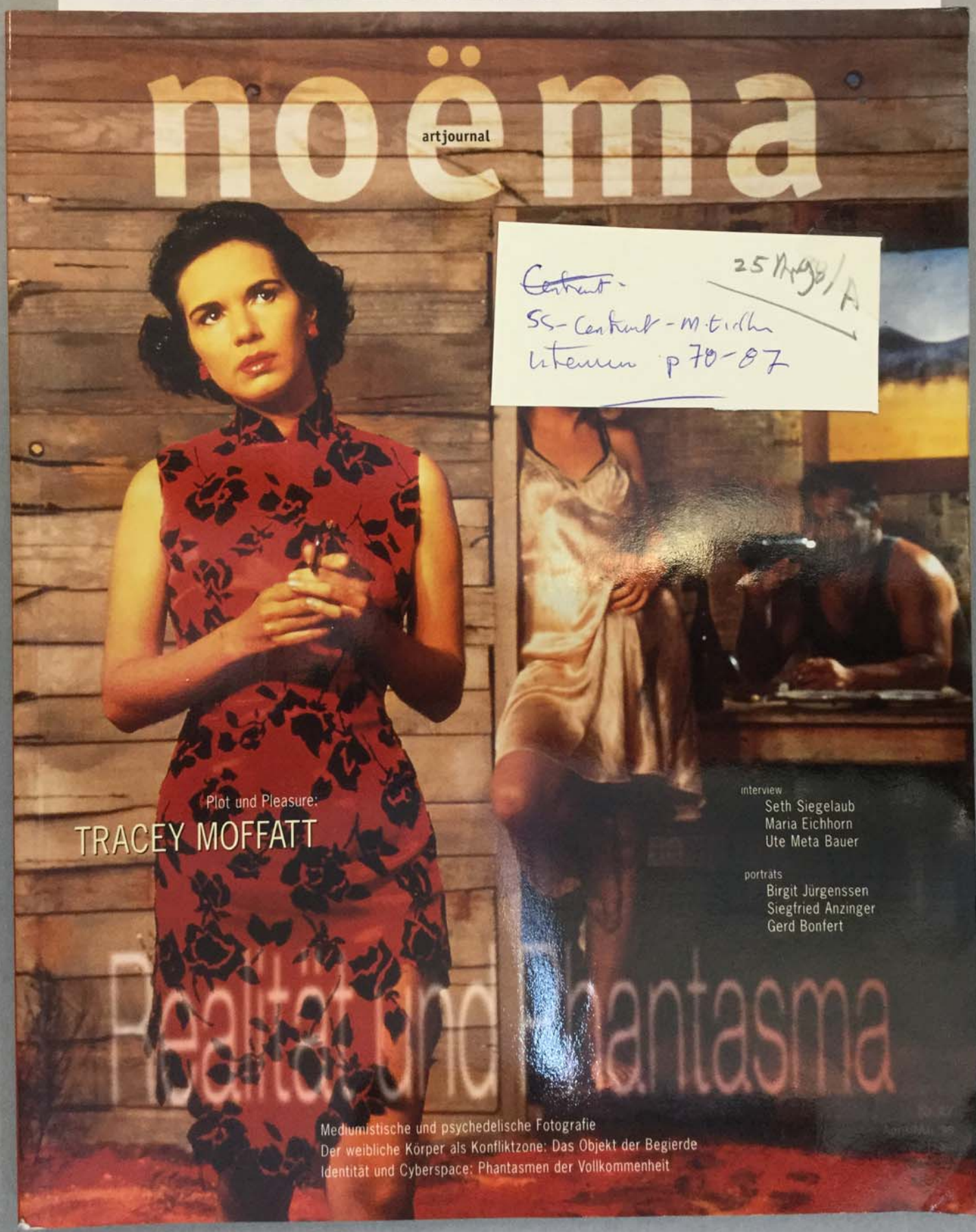
Die Wege der Werke Die Frage „Wohin geht das Licht, wenn es ausgeht?" ist mit „Kühlschrank" relativ leicht zu beantworten (probieren Sie es ruhig aus!). Doch was geschieht mit Kunstwerken, wenn sie das Atelier, die Werkstatt, ihr Produktionsumfeld verlassen? Konkreter: Welche Rechte hat der Künstler, die Künstlerin noch auf ein Werk, wenn es einmal verkauft, getauscht oder verschenkt wurde? Diese Fragestellungen, die in der Judikatur auch als „Nachfolgerecht" unterschiedlichste Ausformungen gefunden haben, hat Maria Eichhorn in ihrer Ausstellung im Salzburger Kunstverein aufgeworfen und bedient sich dazu einer historischen Referenz aus dem Jahr 1971: Damals hat Seth Siegelaub in New York seine scheinbar schizophrene Doppelexistenz als Linksaktivist und Kunsthändler unter einen Hut zu bringen versucht, indem er einen Standardvertrag erstellen ließ, der ebendiese Ansprüche der Künstler niederschriftlich festhält: zum Beispiel eine 15prozentige Beteiligung am Mehrwert aus jedem Verkauf, Überblick darüber, wer jeweils Eigentümer des Werkes ist, Vetorecht gegen Ausstellung des Werkes sowie sämtliche Reproduktionsrechte. Siegelaubs mit großer Verve vorgetragene Vertragsinitiative führte zu einigem Aufsehen und sehr unterschiedlichen Reaktionen – Interviews von Maria Eichhorn mit Hans Haacke (verwendet den Vertrag bis heute), Daniel Buren (hat einen eigenen, noch viel strengeren Schriftsatz in Verwendung) und Lawrence Weiner (verwehrt sich gegen jedwede Regelung) sind vor Ort nachzulesen. Zusätzlich ist die Korrespondenz, die Siegelaub vor der Vertragserstellung mit Künstlern, Händlern, Anwälten u.a. geführt hat, in Form von Diaprojektionen dokumentiert, und in einem Video ist der Vortrag, den Siegelaub zur Eröffnung der Ausstellung in Salzburg hält, zu sehen. Am Publikum ist es nun, aus der vorderhand trockenen Materie jene Details zu eruieren, in denen klar wird, daß hier nicht nur finanzielle, sondern auch kunst- und werkbegriffliche Dispositionen getroffen werden.

Bis 19. April im Salzburger Kunstverein, Tel. 0662/84 22 94-0.

MARKUS WAILAND

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103



~~Content~~ 25 Aug 98/A
SS-Content - M. Eichhorn
Interview p 70-87

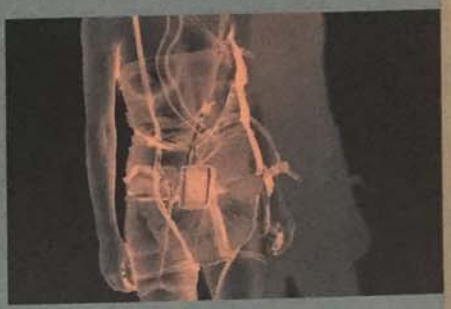
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

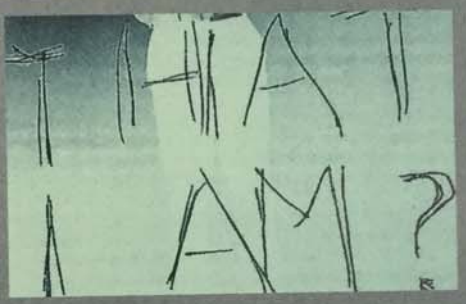
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

78

54

48





72

60

30

INHALT

30 PLOT UND PLEASURE: DIE AUSTRALISCHE FILM- UND FOTOKÜNSTLERIN TRACEY MOFFATT. VON RAINER METZGER 38 DER HEILIGE ZAUBER DER IDENTITÄT. VON DEMETRIO PAPARONI 44 DAS OBJEKT DER BEGIERDE. DER WEIBLICHE KÖRPER IN DER (FRAUEN-)KUNST VON HEUTE. VON SABINA SPADA 47 NOMEN EST OMEN. VON ALEXANDER PÜHRINGER 48 JEDER HAT SEINE EIGENE ABSICHT. ZU DEN ARBEITEN VON BIRGIT JÜRGENSSEN. VON PETER WEIBEL UND MARGIT ZUCKRIEGL 54 ZERBRECHLICHKEIT UND KOHÄRENZ. SIEGFRIED ANZINGER: ETHOS JENSEITS DER KLASSIK. VON LORAND HEGYI 60 MEDIUMISTISCHE ODER PSYCHEDELISCHE FOTOGRAFIE? DER PSI-EFFEKT IM KONZEPTUALISMUS. VON VEIT LOERS 72 AUSGERENKTE ZEIT. ZU DEN FOTOGRAFIEN VON GERD BONFERT 78 MARIA EICHHORN/UTE META BAUER: INTERVIEW MIT SETH SIEGELAUB 81 SETH SIEGELAUB/BOB PROJANSKY: THE ARTIST'S RESERVED RIGHTS TRANSFER AND SALE AGREEMENT 88 REVIEWS 98 ÄSTHETISCHE BIBLIOTHEK

47

NOEMA Art Journal
gegründet 1984

Herausgeber
Otto Neumaier
Alexander Pühringer

Chefredakteur
Alexander Pühringer

Trainee-Redaktionsassistenz
Ruth Prögthof

Reprographie
Reprozwölf, Wien

Druck
Ferdinand Berger & Söhne, Horn

Redaktions- und Verlagsanschrift
Gumpendorfer Straße 118A, A-1061 Wien
Tel. +43-1/5972781 0 Fax +43-1/5972782

Grafische Gestaltung & Realisation
Elisa A. Richter, Wien

Cover: Tracey Moffatt, Something more (Ausschnitt), 1989, Farbfotografie. Courtesy L.A. Galerie, Frankfurt/Main

Vertrieb
Österreich
Morawa, Wien
Schweiz
Kiosk AG, Mutten
Deutschland
ausgewählter Buch- und Zeitschriftenhandel

Abonnement (4 Ausgaben)
öS 410,-/DM 58,-/SFr 58,-
Studenten (gegen Nachweis)
öS 360,-/DM 51,-/SFr 51,-
Einzelheft: öS 120,-/DM 17,-/SFr 17,-
übriges Ausland zzgl. Porto
Derzeit gilt Anzeigenpreisliste
Nr. 12 vom 1.10.1995.
ISSN 0256-2502

KUNST

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

MARIA EICHHORN: Interview mit SETH SIEGELAUB

Am 4. April 1996 interviewte ich gemeinsam mit Ute Meta Bauer in Amsterdam Seth Siegelaub. Siegelaub ist vor allem als Organisator der ersten Ausstellungen „konzeptueller Kunst" Ende der sechziger Jahre bekannt geworden (*January 5–31, 1969, 1969, One Month, 1969, July, August, September 1969, 1969, July/August Exhibition, 1970*). 1971 entwarf er, gemeinsam mit einem Rechtsanwalt, einen Kontrakt, in dessen Zentrum das Folgerecht für Künstler steht. Das Interview wurde in dem von Paul Andriesse herausgegebenen Buch *Art Gallery Exhibiting* (Amsterdam 1996) veröffentlicht. Hier ein Auszug:

Maria Eichhorn: Nach Ihrer Tätigkeit als Galerist und Ausstellungsorganisator verfaßten Sie zusammen mit dem Rechtsanwalt Bob Projansky 1971 das „Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement". Was war Ihr Beweggrund?

Seth Siegelaub: Damals gab es viele Aktivitäten, welche die Rechte von Künstlern betrafen. Eine Gruppe in New York war besonders aktiv, die „Art Workers Coalition" mit Leuten wie Lucy Lippard und Carl Andre. Die Art Workers Coalition wurde gegründet aus Protest gegen das Museum of Modern Art, das eine Arbeit von Takis gegen seinen Willen ausgestellt hatte. Das rief bei vielen Künstlern – vor allem vor dem Hintergrund der Vietnam-Protestbewegung – eine spontane Reaktion hervor, die die ästhetische Kontrolle über ihre Arbeit, das Recht auf freie Meinungsäußerung, aber auch Krankenversicherung und ähnliches betraf. Meine Absicht mit dem Vertrag war zunächst, die unterschiedlichen Interessen von Künstlern zu formulieren, etwa die Kontrolle über den Gebrauch ihrer Kunst, prozentuale Beteiligung bei Weiterverkäufen, Reproduktionsrechte, Ausstellungsrechte usw., und dann, nachdem die Interessen der Künstler klar waren, zu versuchen, das Verhältnis zwischen Künstlern und denjenigen zu ändern, die nacheinander in den Besitz des Kunstwerks kommen. Ein anderer wichtiger Aspekt war, daß mich dieses Projekt mit Leuten aus der Kunstwelt in Kontakt brachte, die ich sonst vielleicht nicht getroffen oder gesprochen hätte. Mein eigentliches Interesse an Kunst ist der Künstler, die soziale Dimension des Kunstmachens.

ME: Entstand der Vertrag unter Mitwirkung von Künstlern?

Nicht direkt, aber es gab Präzedenzfälle wie Daniel Buren. Er benutzte immer eine Art Vertrag, um die Plazierung und den Gebrauch seiner Arbeiten zu regeln, weil sie ortsspezifisch sind und er sehr genau auf seine Interessen achtet, wenn eine Arbeit verkauft wird. Einige Leute, wie Carl Andre, Sol LeWitt und vor allem Hans Haacke, haben das „Artist's Agreement" benutzt. Ich glaube, Hans arbeitet noch heute damit, oder mit einer Variante davon. Kein Künstler war jedoch direkt am Vertragstext beteiligt. In der Tat waren die meisten Künstler nicht daran interessiert und eher gegen als für den Vertrag.

ME: Warum, wo es doch um ihre Rechte ging?

Künstler sahen darin nur ein weiteres Verkaufsproblem. Ich kann mich an kaum jemanden erinnern, der am Vertrag interessiert gewesen wäre, außer die paar, die ich genannt habe – und, wie ich hörte, soll eine jüngere Künstlerin, Jenny Holzer, den Vertrag benutzt haben. Vielleicht gibt es ja noch mehr, die ihn anwenden. Was Sammler betrifft, glaube ich, daß Herman Daled und Anton Herbert den Vertrag unterzeichneten, vielleicht sogar Panza. Ich verfolge das nicht besonders. In den späten sechziger und frühen siebziger Jahren lebten die Künstler in relativ bescheidenen Verhältnissen, der Vertrag wurde deshalb nur als weiteres Verkaufshindernis angesehen. In den achtziger Jahren, als viel mehr Geld im Umlauf war und erfolgreiche Künstler viel Geld machten, kam das Interesse am Vertrag wieder auf – als ein Mittel, noch mehr Geld zu verdienen. Ohne die Unterstützung von Leuten aus Europa, wie Harald Szeemann oder Germano Celant, der die italienische Version des Vertragstextes verfaßte, wäre der Vertrag wohl nur eine Idee geblieben.

Ute Meta Bauer: Ich denke, das Problem in den achtziger Jahren bestand darin, daß der Kunsthandel eine Geldwaschanlage war und die Beteiligten keinen Schriftverkehr wollten. Heute sehen sich die Leute wieder mehr als Teil eines sozio-politischen Zusammenhangs.

Vielleicht haben Sie Recht. Aber sogar in den sechziger Jahren, als nicht viel Schwarzgeld im Umlauf war, war das Private sehr wichtig. Das Kaufen und Verkaufen von Kunst ist immer ein sehr privates Geschäft. Es steckt viel Geld in Sammlungen, und viele Leute investieren aus Steuergründen in Kunst. Meiner Ansicht nach macht der Vertrag den Handel nicht öffentlich – er ist kein öffentliches Dokument. Er war immer noch etwas sehr Privates und gab dem Künstler einen Überblick darüber, was mit seiner Arbeit geschieht. 95 Prozent der Künstler haben nicht die geringste Ahnung, wo sich ihre frühen Arbeiten befinden. Ich bin sehr froh, daß ich den Vertrag gemacht habe. Sein direkter Einfluß ist vielleicht fragwürdig, aber ich denke, er ist ins Bewußtsein der Kunstwelt vorgedrungen – was man zum Beispiel an Ihrem Interesse sehen kann.

ME: Der Vertrag wird ergänzt durch psychologische Ratschläge unter dem Titel „The Facts of Life: You, the Art World and the Agreement". Welche Erfahrungen wollten Sie damit weitergeben?

Diese „praktischen" Ratschläge ergänzten nicht den Vertrag, sondern sie wurden zusammen mit dem Vertrag veröffentlicht – in Form eines gefalteten Plakats: auf der einen Seite der Vertrag, auf der anderen die Ratschläge, die Sie meinen. Sie sollten eine Anleitung sein, vor allem für Künstler. Aber wie ich schon sagte, die meisten waren gegen den Vertrag, die allgemeine Stimmung in der Kunstwelt war konservativ und besitzorientiert.

UMB: Das Kaufen und Verkaufen von Kunst geschieht noch immer halbprofessionell. Im Kunsthandel gelten immer noch andere Regeln, man spricht von Idealismus und Enthusiasmus, so als ob Künstler nicht ihre Miete bezahlen müßten. Ich denke, mit dem Vertrag haben Sie einen empfindlichen Punkt berührt. Viele Künstler waren sich dessen bewußt. Ich war wirklich überrascht über die Engstirnigkeit und die negativen Reaktionen von Leuten, die immer behauptet hatten, sie liebten Kunst und Künstler so sehr.

UMB: In Ihrem Vertrag sprechen Sie nur von Rechten der Künstler zu Lebzeiten, wer hat die Rechte nach ihrem Tod?

Ich weiß nicht, wer am besten qualifiziert wäre, diese Rechte wahrzunehmen. Vielleicht niemand. Vielleicht der Galerist, die Ehefrau, Freundin, Tochter, Sohn oder Rechtsanwalt. Es steht jedem Künstler frei, jemanden zu benennen, der nach seinem Tod seine Interessen vertritt.

ME: Sie förderten eine Kunst, die nicht an Ort und Zeit gebunden ist. Was veranlaßte Sie, für diese Art von Kunst eine spezifische Vermittlungspraxis zu entwickeln?

Das war ganz einfach. Ich hatte kein Geld. Mit Ausnahme der Coop-Galerien, die von Künstlern organisiert wurden, waren Galeristen im allgemeinen nicht gerade arm. Ich hatte nicht den familiären Background, und ich war nicht in Princeton oder Yale. Ich nehme an, das waren die Voraussetzungen dafür, mich einer bestimmten Kunstpraxis zuzuwenden. Ich konnte es mir gar nicht leisten, mit teuren Bildern zu handeln. Es war wichtig, institutionelle Strukturen und Rahmenbedingungen der Kunstpraxis zu überdenken. Es eröffneten sich ungeahnte Möglichkeiten in der Kunst, die größtenteils mit diesen beschränkten Mitteln zu tun hatten, aber auch mit dem allgemeinen politischen Umfeld. Kunstpraxis mit begrenzten ökonomischen Mitteln führt dich automatisch in die Realität des Alltags. Leute wie Robert Rauschenberg und Jasper Johns sprachen davon, die Kluft zwischen Kunst und Leben zu überbrücken, vielleicht hat unsere Generation das geschafft. Auch die Arte povera hat sich damals damit beschäftigt, oder zum Beispiel John Chamberlain mit seinen Skulpturen aus zusammengepreßtem Autoschrott und seinen Schaumgummiarbeiten. All das kam damals zusammen, es lag in der Luft.

UMB: Mit Konrad Fischer, Germano Celant, Harald Szeemann u.a. knüpften Sie ein internationales Netz.

Das stimmt. Wir hatten ähnliche Interessen, waren jung und in der gleichen finanziellen Situation, alle in gewissem Sinne Außenseiter. Der internationale Aspekt war sehr wichtig. Konzeptuelle Kunst kann sich aufgrund ihrer Eigenschaften schnell und billig verbreiten. Ich konnte Ausstellungen machen, indem ich Arbeiten einfach in einen Umschlag steckte und mit der Post verschickte. Künstler reisten viel, weil ihre Arbeiten ortsspezifisch waren. Sie konnten mitten im Nirgendwo leben und trotzdem ausstellen und bekannt werden, ohne die Bars in Paris, New York und Köln zu besuchen. Die Art der Arbeiten machte es leicht, Beziehungen zu knüpfen. Meine Kataloge publizierte ich dreisprachig, denn Unterstützung kam vor allem aus Deutschland und Frankreich. Im Gegensatz zum mangelnden Interesse in den USA. Ich habe den Eindruck, das ist heute in den späten neunziger Jahren immer noch der Fall. Damals gab es eine unglaubliche Energie, ein permanentes Infragestellen und Niederreißen von Kategorien. Kunstkritiker machten Ausstellungen, Kuratoren schrieben, Autoren wurden Händler, Künstler wurden Kritiker usw. All diese institutionellen Rollen waren fließend. Konrad Fischer zum Beispiel war Händler, aber zuerst auch Maler, und er organisierte die Ausstellung *Prospect*. Die Kategorien galten nicht mehr. Das setzte viel Energie frei.

ME: Wenn Werke keine „materielle Form" hatten, nicht sichtbar waren, wie haben Sie den Leuten dann vermittelt, daß ein Künstler überhaupt etwas getan hat? In welcher Form haben Sie diese Arbeiten verkauft und an wen? Es gab einige Leute, die gelegentlich etwas kaufen. Das hielt uns am Leben. Der Wert dieser Arbeiten war damals

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

MARIA EICHHORN: Interview mit SETH SIEGELAUB

Am 4. April 1996 interviewte ich gemeinsam mit Ute Meta Bauer in Amsterdam Seth Siegelaub. Siegelaub ist vor allem als Organisator der ersten Ausstellungen „konzeptueller Kunst" Ende der sechziger Jahre bekannt geworden (*January 5–31, 1969, 1969, One Month, 1969, July, August, September 1969, 1969, July/August Exhibition, 1970*). 1971 entwarf er, gemeinsam mit einem Rechtsanwalt, einen Kontrakt, in dessen Zentrum das Folgerecht für Künstler steht. Das Interview wurde in dem von Paul Andriesse herausgegebenen Buch *Art Gallery Exhibiting* (Amsterdam 1996) veröffentlicht. Hier ein Auszug:

Maria Eichhorn: Nach Ihrer Tätigkeit als Galerist und Ausstellungsorganisator verfaßten Sie zusammen mit dem Rechtsanwalt Bob Projansky 1971 das „Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement". Was war Ihr Beweggrund?

Seth Siegelaub: Damals gab es viele Aktivitäten, welche die Rechte von Künstlern betrafen. Eine Gruppe in New York war besonders aktiv, die „Art Workers Coalition" mit Leuten wie Lucy Lippard und Carl Andre. Die Art Workers Coalition wurde gegründet aus Protest gegen das Museum of Modern Art, das eine Arbeit von Takis gegen seinen Willen ausgestellt hatte. Das rief bei vielen Künstlern – vor allem vor dem Hintergrund der Vietnam-Protestbewegung – eine spontane Reaktion hervor, die die ästhetische Kontrolle über ihre Arbeit, das Recht auf freie Meinungsäußerung, aber auch Krankenversicherung und ähnliches betraf. Meine Absicht mit dem Vertrag war zunächst, die unterschiedlichen Interessen von Künstlern zu formulieren, etwa die Kontrolle über den Gebrauch ihrer Kunst, prozentuale Beteiligung bei Weiterverkäufen, Reproduktionsrechte, Ausstellungsrechte usw., und dann, nachdem die Interessen der Künstler klar waren, zu versuchen, das Verhältnis zwischen Künstlern und denjenigen zu ändern, die nacheinander in den Besitz des Kunstwerks kommen. Ein anderer wichtiger Aspekt war, daß mich dieses Projekt mit Leuten aus der Kunstwelt in Kontakt brachte, die ich sonst vielleicht nicht getroffen oder gesprochen hätte. Mein eigentliches Interesse an Kunst ist der Künstler, die soziale Dimension des Kunstmachens.

ME: Entstand der Vertrag unter Mitwirkung von Künstlern?

Nicht direkt, aber es gab Präzedenzfälle wie Daniel Buren. Er benutzte immer eine Art Vertrag, um die Plazierung und den Gebrauch seiner Arbeiten zu regeln, weil sie ortsspezifisch sind und er sehr genau auf seine Interessen achtet, wenn eine Arbeit verkauft wird. Einige Leute, wie Carl Andre, Sol LeWitt und vor allem Hans Haacke, haben das „Artist's Agreement" benutzt. Ich glaube, Hans arbeitet noch heute damit, oder mit einer Variante davon. Kein Künstler war jedoch direkt am Vertragstext beteiligt. In der Tat waren die meisten Künstler nicht daran interessiert und eher gegen als für den Vertrag.

ME: Warum, wo es doch um ihre Rechte ging?

Künstler sahen darin nur ein weiteres Verkaufsproblem. Ich kann mich an kaum jemanden erinnern, der am Vertrag interessiert gewesen wäre, außer die paar, die ich genannt habe – und, wie ich hörte, soll eine jüngere Künstlerin, Jenny Holzer, den Vertrag benutzt haben. Vielleicht gibt es ja noch mehr, die ihn anwenden. Was Sammler betrifft, glaube ich, daß Herman Daled und Anton Herbert den Vertrag unterzeichneten, vielleicht sogar Panza. Ich verfolge das nicht besonders. In den späten sechziger und frühen siebziger Jahren lebten die Künstler in relativ bescheidenen Verhältnissen, der Vertrag wurde deshalb nur als weiteres Verkaufshindernis angesehen. In den achtziger Jahren, als viel mehr Geld im Umlauf war und erfolgreiche Künstler viel Geld machten, kam das Interesse am Vertrag wieder auf – als ein Mittel, noch mehr Geld zu verdienen. Ohne die Unterstützung von Leuten aus Europa, wie Harald Szeemann oder Germano Celant, der die italienische Version des Vertragstextes verfaßte, wäre der Vertrag wohl nur eine Idee geblieben.

Ute Meta Bauer: Ich denke, das Problem in den achtziger Jahren bestand darin, daß der Kunsthandel eine Geldwaschanlage war und die Beteiligten keinen Schriftverkehr wollten. Heute sehen sich die Leute wieder mehr als Teil eines sozio-politischen Zusammenhangs.

Vielleicht haben Sie Recht. Aber sogar in den sechziger Jahren, als nicht viel Schwarzgeld im Umlauf war, war das Private sehr wichtig. Das Kaufen und Verkaufen von Kunst ist immer ein sehr privates Geschäft. Es steckt viel Geld in Sammlungen, und viele Leute investieren aus Steuergründen in Kunst. Meiner Ansicht nach macht der Vertrag den Handel nicht öffentlich – er ist kein öffentliches Dokument. Er war immer noch etwas sehr Privates und gab dem Künstler einen Überblick darüber, was mit seiner Arbeit geschieht. 95 Prozent der Künstler haben nicht die geringste Ahnung, wo sich ihre frühen Arbeiten befinden. Ich bin sehr froh, daß ich den Vertrag gemacht habe. Sein direkter Einfluß ist vielleicht fragwürdig, aber ich denke, er ist ins Bewußtsein der Kunstwelt vorgedrungen – was man zum Beispiel an Ihrem Interesse sehen kann.

ME: Der Vertrag wird ergänzt durch psychologische Ratschläge unter dem Titel „The Facts of Life: You, the Art World and the Agreement". Welche Erfahrungen wollten Sie damit weitergeben?

Diese „praktischen" Ratschläge ergänzten nicht den Vertrag, sondern sie wurden zusammen mit dem Vertrag veröffentlicht – in Form eines gefalteten Plakats: auf der einen Seite der Vertrag, auf der anderen die Ratschläge, die Sie meinen. Sie sollten eine Anleitung sein, vor allem für Künstler. Aber wie ich schon sagte, die meisten waren gegen den Vertrag, die allgemeine Stimmung in der Kunstwelt war konservativ und besitzorientiert.

UMB: Das Kaufen und Verkaufen von Kunst geschieht noch immer halbprofessionell. Im Kunsthandel gelten immer noch andere Regeln, man spricht von Idealismus und Enthusiasmus, so als ob Künstler nicht ihre Miete bezahlen müßten. Ich denke, mit dem Vertrag haben Sie einen empfindlichen Punkt berührt. Viele Künstler waren sich dessen bewußt. Ich war wirklich überrascht über die Engstirnigkeit und die negativen Reaktionen von Leuten, die immer behauptet hatten, sie liebten Kunst und Künstler so sehr.

UMB: In Ihrem Vertrag sprechen Sie nur von Rechten der Künstler zu Lebzeiten, wer hat die Rechte nach ihrem Tod?

Ich weiß nicht, wer am besten qualifiziert wäre, diese Rechte wahrzunehmen. Vielleicht niemand. Vielleicht der Galerist, die Ehefrau, Freundin, Tochter, Sohn oder Rechtsanwalt. Es steht jedem Künstler frei, jemanden zu benennen, der nach seinem Tod seine Interessen vertritt.

ME: Sie förderten eine Kunst, die nicht an Ort und Zeit gebunden ist. Was veranlaßte Sie, für diese Art von Kunst eine spezifische Vermittlungspraxis zu entwickeln?

Das war ganz einfach. Ich hatte kein Geld. Mit Ausnahme der Coop-Galerien, die von Künstlern organisiert wurden, waren Galeristen im allgemeinen nicht gerade arm. Ich hatte nicht den familiären Background, und ich war nicht in Princeton oder Yale. Ich nehme an, das waren die Voraussetzungen dafür, mich einer bestimmten Kunstpraxis zuzuwenden. Ich konnte es mir gar nicht leisten, mit teuren Bildern zu handeln. Es war wichtig, institutionelle Strukturen und Rahmenbedingungen der Kunstpraxis zu überdenken. Es eröffneten sich ungeahnte Möglichkeiten in der Kunst, die größtenteils mit diesen beschränkten Mitteln zu tun hatten, aber auch mit dem allgemeinen politischen Umfeld. Kunstpraxis mit begrenzten ökonomischen Mitteln führt dich automatisch in die Realität des Alltags. Leute wie Robert Rauschenberg und Jasper Johns sprachen davon, die Kluft zwischen Kunst und Leben zu überbrücken, vielleicht hat unsere Generation das geschafft. Auch die Arte povera hat sich damals damit beschäftigt, oder zum Beispiel John Chamberlain mit seinen Skulpturen aus zusammengepreßtem Autoschrott und seinen Schaumgummiarbeiten. All das kam damals zusammen, es lag in der Luft.

UMB: Mit Konrad Fischer, Germano Celant, Harald Szeemann u.a. knüpften Sie ein internationales Netz.

Das stimmt. Wir hatten ähnliche Interessen, waren jung und in der gleichen finanziellen Situation, alle in gewissem Sinne Außenseiter. Der internationale Aspekt war sehr wichtig. Konzeptuelle Kunst kann sich aufgrund ihrer Eigenschaften schnell und billig verbreiten. Ich konnte Ausstellungen machen, indem ich Arbeiten einfach in einen Umschlag steckte und mit der Post verschickte. Künstler reisten viel, weil ihre Arbeiten ortsspezifisch waren. Sie konnten mitten im Nirgendwo leben und trotzdem ausstellen und bekannt werden, ohne die Bars in Paris, New York und Köln zu besuchen. Die Art der Arbeiten machte es leicht, Beziehungen zu knüpfen. Meine Kataloge publizierte ich dreisprachig, denn Unterstützung kam vor allem aus Deutschland und Frankreich. Im Gegensatz zum mangelnden Interesse in den USA. Ich habe den Eindruck, das ist heute in den späten neunziger Jahren immer noch der Fall. Damals gab es eine unglaubliche Energie, ein permanentes Infragestellen und Niederreißen von Kategorien. Kunstkritiker machten Ausstellungen, Kuratoren schrieben, Autoren wurden Händler, Künstler wurden Kritiker usw. All diese institutionellen Rollen waren fließend. Konrad Fischer zum Beispiel war Händler, aber zuerst auch Maler, und er organisierte die Ausstellung *Prospect*. Die Kategorien galten nicht mehr. Das setzte viel Energie frei.

ME: Wenn Werke keine „materielle Form" hatten, nicht sichtbar waren, wie haben Sie den Leuten dann vermittelt, daß ein Künstler überhaupt etwas getan hat? In welcher Form haben Sie diese Arbeiten verkauft und an wen? Es gab einige Leute, die gelegentlich etwas kauften. Das hielt uns am Leben. Der Wert dieser Arbeiten war damals

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Seth Siegelaub: The Social-Historical Background to the „Artist's Contract", 10. 2. 1998. Courtesy Salzburger Kunstverein. Foto: Andrew Phelps

sehr fragwürdig, in dem Sinne, daß sie kaum weiterverkauft werden konnten, weil niemand an ihnen interessiert war. Ich selbst besitze eine Arbeit, die im Central Park vergraben ist. Mir ist nicht klar, was genau ich besitze. Wie man Arbeiten ausstellt, die nicht sichtbar sind, ist im Bereich der bildenden Kunst ein schwieriges Problem, obwohl es teilweise dadurch gelöst wird, daß man Dokumentationen verwendet. Vermutlich ist Jan Wilson, dessen Arbeit sich mit oraler Kommunikation beschäftigt, in dieser Hinsicht der typischste Künstler. Man mußte ihn bezahlen, damit er spricht. Ich erinnere mich, daß wir Arbeiten von Robert Barry verkauft haben, die daraus bestanden, Edelgase in die Atmosphäre von Los Angeles zu verströmen. In allen Fällen arbeiteten wir mit Sammlern zusammen, die in erster Linie die Arbeit der Künstler unterstützten und Kunst nicht als Wertanlage kauften.

ME: Als Galerist haben Sie scheinbar erfolgreich die Arbeiten „ihrer" Künstler verkauft. Zum Beispiel waren die 32 Werke in der Ausstelllung *January 5–31, 1969* verkauft, bevor die Ausstellung eröffnete. Warum haben Sie diese Arbeit aufgegeben?

Mit der *January Show* wollte ich nicht in die Situation geraten, Kunst an Sammler verkaufen zu müssen. Ich wollte nicht das Gefühl haben, eine Galerie zu sein. Also kauften wir die Arbeiten selbst; entweder kauften sie Freunde, die Künstler tauschten untereinander oder was auch immer. Ich wollte, daß Leute die Ausstellung besuchen und sich nicht in einer Galeriesituation befinden. Derjenige, der für die Ausstellung das meiste Geld aufbrachte, ein Sammler namens Bob Topol, erhielt einige Werke, vier oder fünf. Jeder Künstler bekam 1200 Dollar, ich 500 Dollar und die Sekretärin Adrian Piper, die später eine erfolgreiche Künstlerin wurde, erhielt auch etwas. Für mich trug all das dazu bei, die Kunstwelt zu verlassen. Ich nehme an, zu dieser Zeit war ich schon ein bißchen enttäuscht von der Kunstwelt im allgemeinen und meine Interessen gingen mehr in Richtung Sozial- und Kulturwissenschaften.

ME: Sind Sie auf soziale und politische Grenzen der Kunst und der Kunstvermittlung gestoßen?
Oh ja. Egal wie hart man versucht, die Werte der kapitalistischen Gesellschaft – Eigentum, Besitz, bleibende Wertgegenstände – abzuschaffen, das System ist nicht zu überwinden. Vielleicht kann man eine Zeitlang damit spielen, mit seinen Widersprüchen arbeiten. Viele Künstler aus dieser Zeit führen heute das traditionelle Leben eines erfolgreichen Künstlers, obwohl ihre Projekte damals vielleicht sehr revolutionär waren. Manche Leute werfen ihnen das vor – vor einigen Jahren nannte man es „Ausverkauf" –, aber ich glaube, es ist unmöglich, außerhalb des kapitalistischen Wertesystems zu leben. Die meisten der revolutionären „konzeptuellen" Projekte wurden vom System absorbiert, aber nicht vollständig, weitaus weniger als Malerei. Einige dieser Arbeiten können nicht vereinnahmt, eingeordnet, in Vermögenswerte oder nette Kunstgeschichte umgewandelt werden. Obwohl einige großangelegte Museumsausstellungen versucht haben, die Kunst aus dieser Zeit zu einer weiteren traditionellen Kunstbewegung zu machen, ist ihnen das nicht gelungen, weil das Museum selbst heute, 25–30 Jahre später, dem Geist und den Ideen der sogenannten konzeptuellen Kunst widerspricht.

ME: Mai 68 und der Vietnamkrieg waren für Sie wesentliche Faktoren für die damalige Kunstproduktion. Können Sie ausführen, auf welche Weise diese Ereignisse die Kunst beeinflußten?

Sie schafften ein kritisches Klima, das wichtige gesellschaftliche Fragen aufwarf, in der Kunst genauso wie in anderen Bereichen, insbesondere die Frage der Macht – für wen produziert man Kunst usw. Kunst steht immer in Beziehung zu ihrer Zeit, aber in einer dialektischen Beziehung. Auf der einen Seite reflektierte Kunst die radikalen politischen Ideen dieser Zeit, aber sie spiegelte auch die eher konservativen Aspekte der sechziger Jahre, so etwa das Aufkommen des tertiären Sektors, des Dienstleistungsbereichs. Man könnte argumentieren, „konzeptuelle Kunst" sei lediglich eine weitere Facette der entstehenden Kommunikationsgesellschaft gewesen, Stichwort „Global Village". „Konzeptuelle Kunst", sogar in ihrer radikalen Ausprägung, kann genauso gut als ein Aspekt der Ausbreitung der Kommunikationsgesellschaft, der Werbung etc. angesehen werden.

UMB: Sehen Sie eine Beziehung zwischen Vietnam und der Attraktivität des Nova Scotia College of Art and Design in Halifax?

Ich war nur für ein, zwei Projekte dort, vor der Blütezeit, die mit Kasper König begann. Sie waren sehr aktiv, man spürte die Energie von Gary Kennedy, David Askevold, Jerry Ferguson und anderen.

UMB: Am 5. und 6. Oktober 1970 haben Sie dort eine Künstlerkonferenz organisiert. Worum ging es?

Die Absicht war, Künstler mit unterschiedlichen ästhetischen Positionen zusammenzubringen und über Arbeitsbedingungen, allgemeine Probleme usw. zu sprechen. Die Konferenz wurde von Benson & Hedges gesponsert. Ich war damals starker Raucher. Die Konferenz war ein völliger Mißerfolg, zum Teil weil sich Richard Serra negativ dazu verhielt. Ich hatte gehofft, daß das Symposium auf Video mitgeschnitten und publiziert wird, aber daraus ist nichts geworden.

UMB: Einem Bericht über die Konferenz ist zu entnehmen (*Avalanche*, Winter 1971), daß einige Teilnehmer gar nicht erschienen, andere am ersten Tag abreisten, und es wird auch erwähnt, daß diejenigen, die blieben, eine direktere Konfrontation mit den Studenten suchten, als ursprünglich geplant.

Ja, ich erinnere mich, daß Serra die Studenten gegen uns aufwiegelte. Wir hatten es sehr schwer mit unserem Projekt. Neulich erzählte jemand, daß Serra und Morris sehr verunsichert waren durch die Anwesenheit von Joseph Beuys, der zum ersten Mal in Nordamerika war. Lawrence Weiner, Ronald Bladen, Richard Smith, Robert Smithson, Al Held, John Chamberlain, Daniel Buren waren da, aber viele der „Pop"-Künstler wie Rauschenberg, Lichtenstein u.a. ließen sich nicht blicken.

UMB: Wer hat die 20.000 Dollar Sponsorengeld von Benson & Hedges besorgt?

Die Leute von Nova Scotia organisierten das Geld, und ich gab es aus, das meiste für Reisekosten der Künstler. Das Ganze hinterließ bei mir einen bitteren Nachgeschmack. Es hatte einfach nicht funktioniert.

UMB: Haben Sie damals auch mit Künstlerinnen gearbeitet?

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Seth Siegelaub: The Social-Historical Background to the „Artist's Contract", 10.2.1998. Courtesy Salzburger Kunstverein. Foto: Andrew Phelps

sehr fragwürdig, in dem Sinne, daß sie kaum weiterverkauft werden konnten, weil niemand an ihnen interessiert war. Ich selbst besitze eine Arbeit, die im Central Park vergraben ist. Mir ist nicht klar, was genau ich besitze. Wie man Arbeiten ausstellt, die nicht sichtbar sind, ist im Bereich der bildenden Kunst ein schwieriges Problem, obwohl es teilweise dadurch gelöst wird, daß man Dokumentationen verwendet. Vermutlich ist Jan Wilson, dessen Arbeit sich mit oraler Kommunikation beschäftigt, in dieser Hinsicht der typischste Künstler. Man mußte ihn bezahlen, damit er spricht. Ich erinnere mich, daß wir Arbeiten von Robert Barry verkauft haben, die daraus bestanden, Edelgase in die Atmosphäre von Los Angeles zu verströmen. In allen Fällen arbeiteten wir mit Sammlern zusammen, die in erster Linie die Arbeit der Künstler unterstützten und Kunst nicht als Wertanlage kauften.

ME: Als Galerist haben Sie scheinbar erfolgreich die Arbeiten „ihrer" Künstler verkauft. Zum Beispiel waren die 32 Werke in der Ausstelllung *January 5–31, 1969* verkauft, bevor die Ausstellung eröffnete. Warum haben Sie diese Arbeit aufgegeben?

Mit der *January Show* wollte ich nicht in die Situation geraten, Kunst an Sammler verkaufen zu müssen. Ich wollte nicht das Gefühl haben, eine Galerie zu sein. Also kauften wir die Arbeiten selbst; entweder kauften sie Freunde, die Künstler tauschten untereinander oder was auch immer. Ich wollte, daß Leute die Ausstellung besuchen und sich nicht in einer Galeriesituation befinden. Derjenige, der für die Ausstellung das meiste Geld aufbrachte, ein Sammler namens Bob Topol, erhielt einige Werke, vier oder fünf. Jeder Künstler bekam 1200 Dollar, ich 500 Dollar und die Sekretärin Adrian Piper, die später eine erfolgreiche Künstlerin wurde, erhielt auch etwas. Für mich trug all das dazu bei, die Kunstwelt zu verlassen. Ich nehme an, zu dieser Zeit war ich schon ein bißchen enttäuscht von der Kunstwelt im allgemeinen und meine Interessen gingen mehr in Richtung Sozial- und Kulturwissenschaften.

ME: Sind Sie auf soziale und politische Grenzen der Kunst und der Kunstvermittlung gestoßen?
Oh ja. Egal wie hart man versucht, die Werte der kapitalistischen Gesellschaft – Eigentum, Besitz, bleibende Wertgegenstände – abzuschaffen, das System ist nicht zu überwinden. Vielleicht kann man eine Zeitlang damit spielen, mit seinen Widersprüchen arbeiten. Viele Künstler aus dieser Zeit führen heute das traditionelle Leben eines erfolgreichen Künstlers, obwohl ihre Projekte damals vielleicht sehr revolutionär waren. Manche Leute werfen ihnen das vor – vor einigen Jahren nannte man es „Ausverkauf" –, aber ich glaube, es ist unmöglich, außerhalb des kapitalistischen Wertesystems zu leben. Die meisten der revolutionären „konzeptuellen" Projekte wurden vom System absorbiert, aber nicht vollständig, weitaus weniger als Malerei. Einige dieser Arbeiten können nicht vereinnahmt, eingeordnet, in Vermögenswerte oder nette Kunstgeschichte umgewandelt werden. Obwohl einige großangelegte Museumsausstellungen versucht haben, die Kunst aus dieser Zeit zu einer weiteren traditionellen Kunstbewegung zu machen, ist ihnen das nicht gelungen, weil das Museum selbst heute, 25–30 Jahre später, dem Geist und den Ideen der sogenannten konzeptuellen Kunst widerspricht.

ME: Mai 68 und der Vietnamkrieg waren für Sie wesentliche Faktoren für die damalige Kunstproduktion. Können Sie ausführen, auf welche Weise diese Ereignisse die Kunst beeinflußten?

Sie schafften ein kritisches Klima, das wichtige gesellschaftliche Fragen aufwarf, in der Kunst genauso wie in anderen Bereichen, insbesondere die Frage der Macht – für wen produziert man Kunst usw. Kunst steht immer in Beziehung zu ihrer Zeit, aber in einer dialektischen Beziehung. Auf der einen Seite reflektierte Kunst die radikalen politischen Ideen dieser Zeit, aber sie spiegelte auch die eher konservativen Aspekte der sechziger Jahre, so etwa das Aufkommen des tertiären Sektors, des Dienstleistungsbereichs. Man könnte argumentieren, „konzeptuelle Kunst" sei lediglich eine weitere Facette der entstehenden Kommunikationsgesellschaft gewesen, Stichwort „Global Village". „Konzeptuelle Kunst", sogar in ihrer radikalen Ausprägung, kann genauso gut als ein Aspekt der Ausbreitung der Kommunikationsgesellschaft, der Werbung etc. angesehen werden.

UMB: Sehen Sie eine Beziehung zwischen Vietnam und der Attraktivität des Nova Scotia College of Art and Design in Halifax?

Ich war nur für ein, zwei Projekte dort, vor der Blütezeit, die mit Kasper König begann. Sie waren sehr aktiv, man spürte die Energie von Gary Kennedy, David Askevold, Jerry Ferguson und anderen.

UMB: Am 5. und 6. Oktober 1970 haben Sie dort eine Künstlerkonferenz organisiert. Worum ging es?

Die Absicht war, Künstler mit unterschiedlichen ästhetischen Positionen zusammenzubringen und über Arbeitsbedingungen, allgemeine Probleme usw. zu sprechen. Die Konferenz wurde von Benson & Hedges gesponsert. Ich war damals starker Raucher. Die Konferenz war ein völliger Mißerfolg, zum Teil weil sich Richard Serra negativ dazu verhielt. Ich hatte gehofft, daß das Symposium auf Video mitgeschnitten und publiziert wird, aber daraus ist nichts geworden.

UMB: Einem Bericht über die Konferenz ist zu entnehmen (*Avalanche*, Winter 1971), daß einige Teilnehmer gar nicht erschienen, andere am ersten Tag abreisten, und es wird auch erwähnt, daß diejenigen, die blieben, eine direktere Konfrontation mit den Studenten suchten, als ursprünglich geplant.

Ja, ich erinnere mich, daß Serra die Studenten gegen uns aufwiegelte. Wir hatten es sehr schwer mit unserem Projekt. Neulich erzählte jemand, daß Serra und Morris sehr verunsichert waren durch die Anwesenheit von Joseph Beuys, der zum ersten Mal in Nordamerika war. Lawrence Weiner, Ronald Bladen, Richard Smith, Robert Smithson, Al Held, John Chamberlain, Daniel Buren waren da, aber viele der „Pop"-Künstler wie Rauschenberg, Lichtenstein u.a. ließen sich nicht blicken.

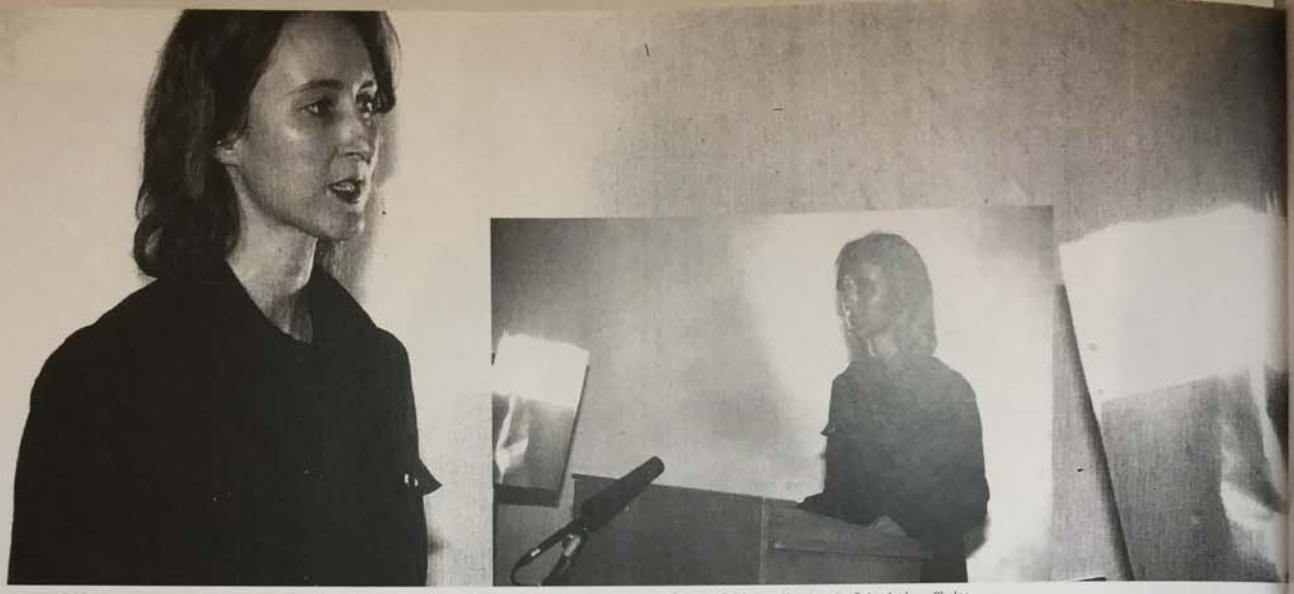
UMB: Wer hat die 20.000 Dollar Sponsorengeld von Benson & Hedges besorgt?

Die Leute von Nova Scotia organisierten das Geld, und ich gab es aus, das meiste für Reisekosten der Künstler. Das Ganze hinterließ bei mir einen bitteren Nachgeschmack. Es hatte einfach nicht funktioniert.

UMB: Haben Sie damals auch mit Künstlerinnen gearbeitet?

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103



Maria Eichhorn, Vortrag von Seth Siegelaub: The Social-Historical Background to the „Artist's Contract", 10.2.1998. Courtesy Salzburger Kunstverein. Foto: Andrew Phelps

Nein, das habe ich verpaßt. Die einzigen Künstlerinnen, die ich kannte, waren Hanne Darboven und Christine Kozlov.

UMB: Aber in der *Art Workers Coalition* wurden doch feministische Thesen diskutiert?

Ja, Lucy Lippard war sehr aktiv auf dem Gebiet. In ihrer Ausstellung 1969 in Seattle *(577, 087)* zeigte sie viele Künstlerinnen. In den siebziger Jahren engagierte sie sich sehr für die Frauenbewegung in der Kunst. Schon damals gab es viele wichtige Künstlerinnen wie Eva Hesse, Hanne Darboven, Agnes Martin, die Tänzerinnen Yvonne Rainer, Simone Whitman, Twyla Tharp usw.

ME: Hatten Sie für Ihre Arbeit ein Vorbild?

Nein, aber es gab Leute, die mich beeinflußten, Dick Bellamy und Gene Goossen zum Beispiel. Bellamy war Kunsthändler. Er hatte in New York eine Galerie, die Green Gallery, eine wichtige Galerie in den frühen sechziger Jahren. Er zeigte Oldenburg, Robert Morris und einige Pop-Art-Künstler. In den späten Sechzigern, als ich ihn traf, stellte er Richard Tuttle, Alan Saret, Gary Kuehn und James Lee Byars aus. Er war eine Art Freigeist und stand seinen Künstlern sehr nahe. Gene Goossen war Kritiker, freier Ausstellungsorganisator und Leiter der Kunstabteilung am Hunter College, wo viele Künstler einen Teilzeitjob hatten. Er hat in den sechziger Jahren eine Reihe wichtiger Ausstellungen im Museum of Modern Art veranstaltet, wie etwa eine mit Barnett Newman und *Art of the Real*. 1964 organisierte er eine wichtige Gruppenausstellung, in der Carl Andre zum ersten Mal seine Arbeit zeigte (*Eight Young Artists*, Hudson River Museum, Yonkers, und Bennington College, Vermont). Er hat mich indirekt beeinflußt. Bellamy und Goossen hatten eine enge Beziehung zu Künstlern. Wenn mich damals etwas beschäftigte, dann die enge Arbeitsbeziehung mit den Künstlern, die ich präsentierte.

UMB: Sie selbst haben Paul Maenz und Ghislain Mollet-Vieville beeinflußt.

Das sagt man, aber ich selbst war mir dessen nie bewußt. Als Paul sich „zurückzog", sprach er davon, mit „Siegelaubs Jungs", meiner „Gang of Four" (Barry, Huebler, Kosuth und Weiner) gehandelt zu haben, aber ich erinnere mich nicht daran, viel persönlichen Kontakt mit ihm gehabt zu haben. Ich begegnete ihm und Gerd de Vries hin und wieder, ebenso wie ich in Paris gelegentlich Ghislain traf.

ME: Welche direkten Vorläufer sehen Sie für die Kunst, die Sie zeigten?

Da fließen viele Dinge ein, zum Beispiel der eher intellektuelle Bereich der Pop Art. Ich meine das Öffnen der Möglichkeiten für die Kunst, den Sprung in die Wirklichkeit. Manche nennen Donald Judd, ich selbst sehe das nicht so. Ad Reinhardt hatte einen großen moralischen Einfluß, genau wie Barnett Newman. Ein anderer Einfluß, so sagen einige Leute, ging von Fluxus aus. Fluxus ist ein möglicher Anschluß, aber wiederum in einer sehr allgemeinen sozialen Form, nicht in bezug darauf, wie Dinge aussehen. Wenn man nach dem „Aussehen" geht, ist Minimal Art der physischen Erscheinung von „konzeptueller Kunst" am nächsten.

ME: In einem Nachtrag zur zweiten Auflage des Katalogs zur Ausstellung *L'art conceptuel* im ARC in Paris 1989 kritisieren Sie Benjamin Buchlohs Katalogbeitrag als „formalistisch und idealistisch".

Buchloh war total von Duchamp besessen, und das hat sein Verständnis dieser Zeit stark geprägt. Duchamp beeinflußte lediglich Joseph Kosuth. Ich habe nie gehört, daß die anderen Künstler den Namen Duchamp erwähnten.

UMB: Aber Sie waren der einzige, der Joseph Kosuth verteidigte. Warum?

Ich glaube nicht, daß ich ihn so sehr verteidigt habe. Buchloh behandelte Kosuth sehr unfair, sogar innerhalb seiner eigenen Parameter. Buchloh spricht nur von Josephs Arbeiten und nicht von seinen Ideen. Mit den anderen Künstlern verfährt er umgekehrt. Sein Problem mit Kosuth hat mit der „korrekten" Lesart Duchamps zu tun. Buchloh glaubt, daß er sie hat und Kosuth nicht. Er etabliert einen Duchampschen Leitfaden für die gesamte Kunstgeschichte der Moderne, so als ob die ganze Welt eine einzige Duchamp-Offenbarung wäre. Ich denke, Buchloh hat keine originäre Forschung über diese Periode geliefert.

ME: Befürchten Sie, daß „konzeptuelle Kunst" in Ausstellungen wie *L'art conceptuel* mißinterpretiert wird?

Ja. Ich glaube nicht, daß das Museum diesen Arbeiten gerecht werden kann, weil es ihren Geist verfälscht. Die Einladungskarte zu einer Robert Barry-Ausstellung ist eine ephemere Postsendung, dazu gedacht, daß man sie liest und dann in den Papierkorb wirft. Sie ist nur relevant für die Zeit und den Ort der Ausstellung und nicht etwas, das man einrahmt und 100 Jahre an die Wand hängt. Das Einrahmen der Einladungskarte ist genau dasselbe wie die Einrahmung der Werke durch das Museum.

ME: Nach dem Ausstieg aus der Kunstwelt brachten Sie linke Schriften und medienkritische Bücher heraus. Können Sie einige Titel nennen?

Ich habe zum Beispiel Schriften von Wolfgang Fritz Haug publiziert, einem linken Berliner Philosophen, der *Das Argument* herausgab, oder Texte von Marx und Engels zu Kunst und Literatur. Wahrscheinlich bin ich der einzige auf der Welt, der das noch tut, wenn auch in letzter Zeit nicht mehr so aktiv. Momentan stelle ich eine Bibliothek und eine Bibliographie zur Geschichte der Textilien zusammen. Ich handle auch mit Büchern zu diesem Thema. Ich möchte eine Reihe von Bibliographien über Textilien und dekorative Kunst publizieren, beispielsweise zur Geschichte der Maske. Ich bin leidenschaftlich daran interessiert, Bibliographien zu erstellen, aus mancherlei Gründen.

Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin

Dieser Auszug aus dem Interview wurde erstveröffentlicht in: Maria Eichhorn, Abbildungen, Interviews, Texte 1989-96, München: Verlag Silke Schreiber, 1996.

Ute Meta Bauer leitet das Institut für Gegenwartskunst an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien.

Maria Eichhorn ist Künstlerin und lebt in Berlin. Sie war zuletzt bei den „Skulptur.Projekten.Münster" 1997 vertreten. Bis zum 19. April ist im Salzburger Kunstverein ihre Ausstellung zum Kontrakt von Seth Siegelaub zu sehen, den wir auf den nachfolgenden Seiten in der deutschsprachigen Version faksimiliert abdrucken.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Foto: Andrew Phelps

ME: Befürchten Sie, daß

stellungen wie L

Ja. Ich glaube nicht, daß

gerecht werden kann, wie

Einladungskarte zu

eine ephemere Partnerin

liest und dann in der

vant für die Zeit und

etwas, das man

hängt. Das Einrahmen

selbe wie die Einnahme

ME: Nach dem Ausstieg

linke Schriften und

nen Sie einige Titel

Ich habe zum Beispiel

publizieren, einen

Argument

Kunst und Literatur,

auf der Welt, der

nicht mehr so

und eine Bibliographie

zusammen. Ich

ma. Ich möchte

rilen und dekonstr

zur Geschichte der

interessiert, Bibliographien

Gründen.

Courtesy Gisbert Brehm

Dieser Ausstellungsraum

in Maria Eichhorn,

1989–90, Münchner

Urs Meta Bauer

an der Hochschule

Maria Eichhorn

zuletzt bei der

vertreten. Bis zum

ihre Ausstellung

KÜNSTLER-VERKAUFS- UND RECHTS-ABTRETUNGS-VERTRAG

Der beiligende dreiseitige Vertrag wurde von Bob Projansky, einem New Yorker Rechtsanwalt, aufgesetzt, nachdem ich mit über 500 Künstlern, Händlern, Anwälten, Sammlern, Museumsleuten, Kritikern und anderen Leuten gesprochen und korrespondiert hatte, die mit den Tagesgeschäften der internationalen Kunstwelt zu tun haben.

Der Vertrag will einige allgemein bekannte Ungerechtigkeiten in der Kunstwelt beseitigen, insbesondere den fehlenden Einfluß des Künstlers auf die Verwendung seines Werkes und seine Nichtbeteiligung an Wertsteigerungen, nachdem er sein Werk aus den Händen gegeben hat.

Der Vertragstext trägt den derzeitigen Praktiken und wirtschaftlichen Realitäten der Kunstwelt Rechnung, insbesondere in ihren privaten, geldlichen und informativen Aspekten, und berücksichtigt gleichermaßen die Interessen und Motive aller Beteiligten.

Vielleicht wird dies der Standardtext für den Verkauf und die Übertragung aller zeitgenössischen Kunstwerke; daher wurde der Vertrag so fair, einfach und praktisch wie möglich abgefaßt. Er läßt sich entweder in der vorliegenden Form oder mit geringfügigen Änderungen entsprechend Ihrer besonderen Situation verwenden.

Falls die nachstehenden Informationen nicht alle Ihre Fragen beantworten, so wenden Sie sich bitte an Ihren Rechtsanwalt.

WAS DER VERTRAG BEWIRKT

Der Vertrag will dem Künstler geben

- 15 % des Mehrwerts jedes Kunstwerks bei jedem Übergang in andere Hände;
- einen Überblick darüber, wer jeweils der Eigentümer ist;
- das Recht auf Unterrichtung, wenn das Werk ausgestellt werden soll, so daß der Künstler Rat und Anweisungen zur vorgesehenen Ausstellung seines Werkes geben (siehe Artikel 7 (b)) oder die Ausstellung untersagen kann;

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

- das Recht, das Werk alle 5 Jahre auf 2 Monate (ohne Kosten für den Eigentümer) für Ausstellungszwecke auszuleihen;
- das Recht, bei erforderlichen Reparaturen konsultiert zu werden;
- die halbe Miete, die dem Eigentümer bei eventuellen Ausstellungen des Werkes zufließt;
- alle Reproduktionsrechte an dem Werk.

Die wirtschaftlichen Vorteile fließen dem Künstler auf Lebenszeit zu und darüber hinaus auf die Lebenszeit seiner Witwe plus 21 Jahren, so daß sie auch den heranwachsenden Kindern des Künstlers zugute kommen. Der Künstler behält die ästhetische Kontrolle nur während seiner Lebenszeit.

Obwohl es den Anschein haben könnte, daß der Vertrag das bisherige Künstler-Sammler-Verhältnis grundlegend ändert, weil er den Eigentümern neue Verpflichtungen auferlegt, bringt er doch dem Sammler recht viel Gutes. Als Gegenleistung für diese Verpflichtungen, die für den Sammler praktisch kostenlos sind, erhält er wesentliche Vorteile:

Der Vertrag

- gibt dem jeweiligen Eigentümer das formelle Recht, vom Künstler (oder dessen Beauftragten) eine Bescheinigung über Geschichte und Herkunft des Werkes zu erhalten;
- schafft ein klares, uneigennütziges, gleichwertiges Verhältnis zwischen Künstler und Eigentümer;
- wahrt dies Verhältnis (von Rechtsanwälten „wechselseitiges Vertragsinteresse" genannt) zwischen dem Künstler und jedem Nacheigentümer des Werkes;
- macht bewußt, daß der Künstler seine geistige Beziehung zum Werk behält, auch wenn der Eigentümer über es verfügt;
- gibt dem Eigentümer die Gewähr, daß er das Werk in Übereinstimmung mit dem Künstler benutzt.

WANN MAN DEN VERTRAG BRAUCHT

Der Vertrag soll vom Künstler bei der ERSTEN ÜBERTRAGUNG verwendet werden, gleich ob sie durch Schenkung, Tausch oder Verkauf erfolgt, und zwar bei JEDEM EINZELNEN KUNSTWERK, also Gemälde, Skulptur, Zeichnung, Grafik, Multiple, Wandgemälde, unbewegliche Skulptur, ungegenständliche Arbeit und überhaupt jedes andere denkbare Objekt der bildenden Kunst, wenn es an IRGEND JEMANDEN vom Künstler veräußert wird, wie z. B. an einen Freund, einen Sammler, Gynäkologen, Rechtsanwalt, Hausbesitzer, Verwandten oder Händler, an ein Museum oder eine Gesellschaft.

WICHTIG: Sie brauchen den Vertrag NICHT, wenn Sie das Werk für Ausstellungen zur Verfügung stellen oder wenn sie es Ihrem Händler in Konsignation geben, aber Sie brauchen ihn, wenn der Händler Ihr in Konsignation gegebenes Werk verkauft.

Kurz gesagt: Sie brauchen den Vertrag wenn Sie Ihr Werk für immer fortgeben.

Die Vertragsbedingungen sind klar und einfach, und es bedarf nur eines geringen Aufwands, um ihn auf den jeweiligen Nacheigentümer Ihres Werkes zu übertragen.

Der Künstler und der erste Eigentümer müssen den Übertragungsrevers ausfüllen und unterzeichnen und einen Hinweis auf das Vorhandenseln des Vertrages irgendwo am Werk selbst anbringen.

WIE MAN DEN VERTRAG VERWENDET

1. Zunächst stellt man Photokopien oder Abdrucke von allen Seiten des Vertragstextes her. Sie brauchen mindestens 2 Exemplare für jedes Werk, das Sie fortgeben. (Behalten Sie selbst dies Exemplar, damit Sie später weitere Kopien davon anfertigen und sich eine Referenzunterlage reservieren können.)
2. Füllen Sie die Vertragsexemplare aus – eines für Sie, eines für den neuen Eigentümer und ein weiteres Exemplar nur von der letzten Seite (aus der Sie dann den HINWEIS ausschneiden und ihn am Werk anbringen). Machen Sie alle Eintragungen gut leserlich.
3. Halten Sie sich einfach an die Bemerkungen am Rande des Vertragsformulars. Prüfen Sie zum Schluß nochmals, ob Sie alle leeren Felder ausgefüllt und alles Unzutreffende gestrichen haben.

WICHTIG: Füllen Sie auf dem Muster „Übertragungsrevers" nur jene Stellen aus, die das Werk, die ursprünglichen Parteien und den ursprünglichen Vertrag („zwischen _____ und _____ von _____ ") betreffen. Vergessen Sie nicht den Vordruck „HINWEIS" auszufüllen.

Wie Sie feststellen werden, spricht der Vertrag von „Verkauf" („Der Künstler und der Sammler sind bereit, das Werk . . . zu verkaufen bzw. zu kaufen"). Aber Sie können den Vertrag genauso gut verwenden, wenn Sie ein Werk einem Freund schenken, ihren Zahnarzt damit bezahlen oder es gegen das Werk eines anderen Künstlers tauschen. Wir sprechen nur der Einfachheit halber von „Kauf" und „Verkauf" (genauso wie von „Sammler", weil dies der umfassendste Begriff ist). Auch wenn Sie Ihr Werk verschenken oder vertauschen, „verkaufen" Sie es im Simme dieses Vertrages für die vertragliche Gegenleistung oder was Sie sonst dafür bekommen mögen.

Dieser Vertrag ist kein Lieferschein, keine Rechnung und kein Ersatz. Wenn Sie das Werk für Geld verkaufen, stellen Sie einen besonderen Verkaufsbeleg für Ihre Finanzbuchhaltung aus.

In Artikel 1 tragen Sie den Preis ODER Wert ein. Sie, der Künstler, können jeden Wert einsetzen, auf den Sie sich mit dem neuen Eigentümer einigen. Liegt der Wiederverkaufspreis höher als der von Ihnen eingesetzte „Wert", so muß der Eigentümer Ihnen 15 % der Differenz zahlen. Je höher Sie also den Wert einsetzen, um so besser kommt der neue Eigentümer davon. Wenn Sie das Werk einem Freund schenken oder es mit einem anderen Künstler tauschen (im letzteren Fall benötigen Sie zwei Verträge), möchten Sie vielleicht einen ganz geringen Betrag einsetzen, so daß Sie später mehr Geld erhalten, auch wenn Ihr Kollege das Werk zu einem geringeren Preis verkauft als Ihr Händler es getan hätte.

WICHTIG: Wenn der Vertrag dem Künstler Rechte einräumt, auf die Sie verzichten können, streichen Sie dieselben einfach aus. WICHTIG: Beachten Sie Artikel 7 (B): Wenn Sie auf Ihr Einspruchsrecht gegen vorgesehene Ausstellungen verzichten können, streichen Sie einfach den Absatz (b) von Artikel 7 aus. Einige Sammler nehmen vielleicht vom Kauf Abstand, wenn jemand anders Sie daran hindern kann, das Werk in eine Ausstellung zu geben. Wenn Sie ein Werk verschenken, können Sie Absatz (b) stehen lassen, aber dann hat Ihr Freund Schwierigkeiten mit dem Verkauf. Wir haben (b) eingesetzt, weil (a) das mindeste und (b) das äußerste ist was ein Künstler verlangen kann. Wenn Ihnen (a) nicht genügt, Sie aber (b) nicht brauchen, so lassen Sie Ihren Anwalt einen kurzen Zusatz aufsetzen und darin Ihr Kontrollrecht hinsichtlich Ausstellungen niederlegen, so wie Sie es für angebracht halten.
4. Sie und der Sammler sollten beide Vertragsexemplare unterzeichnen und jeweils eins davon als gesetzliches Original behalten.
5. Sorgen Sie dafür, daß vor der Übergabe des Werks ein HINWEIS am Werk befestigt wird. Schneiden Sie diesen HINWEIS nicht aus einem der Vertragsoriginale aus. Befestigen Sie ihn an einer Querstrebe oder unter der Skulptur oder an einem an-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

deren Ort, wo er nicht stört und doch leicht zu finden ist. Sie sollten den HINWEIS mit Klarlack oder etwas Ähnlichem als Schutz überziehen. Es kann nichts schaden, an einem größeren Werk mehrere HINWEISE anzubringen.

Wenn auf dem Werk kein Platz für den HINWEIS oder Ihre Signierung ist, dann werden Sie sicher ein Begleitdokument haben, das dieses Werk beschreibt, Ihre Unterschrift trägt und als (gesetzlicher) Bestandteil des Werkes gilt: Kleben Sie dann den HINWEIS einfach auf das Dokument.

VERFAHREN BEI SPÄTEREN ÜBERTRAGUNGEN: Bei späteren Übertragungen fertigt der Eigentümer drei Kopien des Übertragungsreverses von seinem Original an (ohne die Wörter „Muster"). Sodann füllt er sie aus und setzt den Preis oder Wert ein, auf den er sich mit dem Nacheigentümer geeinigt hat. Der alte und der neue Eigentümer unterzeichnen beide ALLE DREI Ausfertigungen des datierten Übertragungsreverses. Jeder von Ihnen behält eine Ausfertigung, und die dritte geht zusammen mit der Zahlung von 15 % (sofern gegeben) an den Künstler oder seinen Beauftragten. Der alte Eigentümer gibt dem neuen Eigentümer eine Kopie des Originalvertrages, so daß letzterer seine Verpflichtungen gegenüber dem Künstler genau kennt und eine Vorlage für den Übertragungsrevers hat, wenn er seinerseits das Werk veräußern will.

DER HÄNDLER

Wenn Sie einen Kunsthändler haben, so hat dieser die wichtige Aufgabe, den Vertrag beim Verkauf Ihres Werkes unterzeichnen zu lassen.

Der Händler sollte es zum Grundsatz seiner Galerie machen, nur mit Vertrag zu verkaufen und dadurch seinen Künstlern eine kollektive Position gegenüber jenen wenigen Sammlern und Institutionen zu geben, denen wenig am Wohle des Künstlers liegt.

Denken Sie daran, daß Ihr Händler eine große Geschäftsroutine auf dem Kunstsektor hat. Er weiß, wie man die wenigen zögernden Kunstkäufer dazu bringt, den Vertrag zu unterschreiben. Je besser der Kunsthändler, je mehr Wege und Käufer kennt er, und um so leichter wird es sein. Er kann dasselbe tun wie jetzt, wenn er für seine Künstler etwas erreichen will: Er kann dem Käufer Gefallen erweisen und ihm Optionen, Vorzugsbehandlung, Rabatte, heiße Tips, Zeit, Rat und all die anderen Dinge bieten, die Sammler erwarten und anerkennen.

Der Vertrag hält formell das fest, was die Händler ohnehin tun: Die Händler bemühen sich, die von ihnen verkauften Werke zu verfolgen. Aber derzeit können Sie es nur nach Ausstellungsverzeichnissen, Katalogen, Spürsinn und Anzeigen tun. Da bietet der Vertrag einen sehr einfachen Nachweis, automatisch verbunden mit einer Biographie jedes Werkes und einem chronologischen Verzeichnis aller Eigentümer. Das System ist vertraulich und unkompliziert, und kein Händler braucht zu seiner Bearbeitung eine Sekretärin anzustellen. Wenn jedes Werk während der Laufzeit des Vertrages ein Dutzend Blatt Papier ergibt, so ist das viel. Wenn der jeweilige Eigentümer einen Herkunftsnachweis erhält, so ist das nicht mehr als heute schon geschieht, nur nach dem neuen System läßt sich der Nachweis genauer und müheloser führen.

Kein Händler soll etwas umsonst tun: Es erscheint angemessen, dem Händler einen Teil der 15 % zu belassen, die er für den Künstler kassiert, vielleicht ein Drittel davon.

Wenn – was oft vorkommt – ein Künstler von einem Händler zu einem angeseheneren Händler überwechselt, kann der erstere weiterhin jene Zahlungen entgegennehmen, die aus dem Wiederverkauf früherer Werke anfallen.

Wenn ein Händler ein Werk direkt vom Künstler (zum Weiterverkauf oder sonstwie) KAUFT, sollten beide den vorgesehenen Wiederverkaufspreis des Werkes in den Vertrag einsetzen und NICHT den niedrigeren tatsächlichen Preis, den der Händler dem Künstler zahlt.

Den Vertrag unterzeichnet zu bekommen, ist meist eine Frage der Einstellung: Wenn Ihr Händler glaubt, der Vertrag habe keinen besonderen Nutzen für Sie, hat er Dutzende von Gründen, warum er die wenigen zögernden Käufer nicht zur Unterschrift veranlassen kann. Wenn er aber Ihnen diese Vorteile ernsthaft zukommen lassen will, dann kann er auch all diese Hindernisse überwinden, ohne daß ihm auch nur ein einziges Geschäft entgeht.

DIE REALITÄT: SIE, DIE KUNSTWELT UND DER VERTRAG

Das allgemeine Echo auf den Vorentwurf zu diesem Vertrag war sehr positiv: Die überwiegende Mehrzahl der Leute auf dem Kunstsektor halten ihn für fair, vernünftig und praktisch. Wenige haben gewisse Bedenken geäußert, ob man ihn auch tatsächlich benutzen wird. Diese Vorbehalte konzentrieren sich auf zwei Aussagen:

- „... das Zusammenspiel von Kaufen und Verkaufen ist so empfindlich, daß wenn man Kunstsammlern noch eine Last aufbürdet, sie einfach keine Kunst mehr kaufen ..." und
- „... ich bin gern bereit, den Vertrag zu unterzeichnen, wenn alle anderen dasselbe tun ..."

Die erste Aussage ist Unsinn: Kunst wird mit Vertrag genauso begehrt wie ohne Vertrag, und es gibt keinen Grund, warum der Wert eines Kunstwerkes beeinflußt werden sollte, insbesondere wenn sich der Vertrag in der Kunstwelt durchsetzt. Dies bringt uns zur zweiten Aussage. Wenn es ein Problem gibt, so liegt es hier. Es ist die Sorge des einzelnen Künstlers oder Händlers, daß bei einer lückenhaften Anwendung des Vertrages seine Umsätze auf einem wettbewerbsorientierten Markt gefährdet werden.

Aber wenn wir diese Aussage kritisch prüfen, hält sie nicht stand.

ALLE Künstler verkaufen, tauschen und verschenken Ihre Werke an zwei Arten von Leuten:

- An Leute, die Ihre Freunde sind; oder
- an Leute, die nicht Ihre Freunde sind.

Ihre Freunde werden Ihnen das Leben nicht schwer machen: sie unterzeichnen den Vertrag zusammen mit Ihnen. Die EINZIGE Schwierigkeit taucht auf, wenn Sie an jemanden verkaufen, der nicht Ihr Freund ist. Da aber sicherlich 75 % aller Kunstwerke von Leuten gekauft werden, die Freunde des Künstlers oder des Händlers sind – Freunde, die einander besuchen, miteinander essen oder trinken, gemeinsam das Weekend verbringen usw. –, so könnte Widerstand nur bei einem Teil der restlichen 25 % Ihrer Werke auftreten, die an Fremde verkauft werden. Von diesen Leuten werden die meisten Wert darauf legen, ein gutes Verhältnis zu Ihnen zu haben, und sie werden den Vertrag gemeinsam mit Ihnen unterzeichnen. Somit bleiben noch vielleicht 5 % Ihres Umsatzes, bei denen ernsthafter Widerstand gegen den Vertrag zu erwarten ist. Aber dieser Widerstand dürfte praktisch gleich Null werden, wenn der Vertrag sich überall durchsetzt.

Dieser Vertrag wird Ihnen also sozusagen zu erkennen geben, wer Ihr Freund ist.

Wenn ein Sammler kaufen, jedoch den Vertrag nicht unterzeichnen möchte, sollten Sie ihm sagen, daß alle Ihre Werke durchgehend und grundsätzlich nur mit Vertrag verkauft werden.

Würde er Werke nur von jenen wenigen Künstlern kaufen, die nicht auf dem Vertrag bestehen, so wäre er sehr töricht, denn der Verzicht auf diesen Vertrag wäre ein sehr dummes Kriterium für den Aufbau einer Sammlung.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Sie können den zögernden Sammler jedoch noch auf andere Aspekte hinweisen:

- Zuerst einmal kostet es ihn gar nichts, solange nicht Ihre Arbeit im Wert steigt. Wenn auch dies Argument nicht zieht und er ALLES behalten möchte, was sich mit Ihrem Werk an Gewinn erzielen läßt, dann können Sie ganz einfach einen höheren Wert einsetzen, so daß er für die von ihm erwartete Wertsteigerung zunächst nichts zu bezahlen bräuchte.
- Wenn er Ihr Werk verkauft und Ihnen dadurch Geld verschuldet, braucht er nicht unbedingt bar zu zahlen: Sie können ihm den Betrag auf den Kauf eines anderen Werkes anrechnen oder mit Dienstleistungen oder etwas anderem als Geld verrechnen.
- Im übrigen: Wenn ein Sammler ein Werk ohne Vertrag kauft, obwohl der Künstler grundsätzlich nur mit Vertrag verkauft, ist der Sammler später auf den guten Willen des Künstlers angewiesen, wenn er von ihm (oder seinem Händler) eine Bewertung, eine Expertise oder eine Reparatur haben möchte. Ob er dann auch diesen guten Willen finden wird, dürfte recht fraglich sein.

Verzichtet der Sammler tatsächlich auf Ihre Arbeit, nur weil Sie die Unterzeichnung des Vertrages wünschen? Auf eine Arbeit, die ihm gefällt und die er gerne haben möchte? Wenn die Antwort Ja ist und er Ihnen den Respekt versagt, der Ihnen als Schöpfer des Werkes zusteht, – wenn ihn das vom Kauf abhält, dann ist er dumm und töricht und niemand kann ihm helfen.

Die Verwendung des Vertrages bedeutet nicht, daß Ihr Verhältnis zur Kunstwelt dann nur noch rein geschäftlich wäre oder daß Sie Ihre Rechte bis zum letzten Penny erzwingen wollten. Ihre Freunde werden Freunde bleiben. Sie können auf Ihre Rechte (ganz oder teilweise) verzichten: auf das Recht auf Zahlung, zur Übernahme von Reparaturen, auf die Gewährung von Reproduktionsrechten, auf das Konsultationsrecht – aber es sind IHRE Rechte und SIE können darüber verfügen.

Der Vertrag ist so abgefaßt, daß er von ALLEN Künstlern – Bekannten, sehr Bekannten, Unbekannten – gebraucht werden kann. Sie fertigen einfach möglichst viele Kopien an und können ihn verwenden, wo immer Sie Ihre Werke verkaufen, tauschen oder verschenken. Der Vertrag wird sofort wirksam. Je mehr Künstler und Händler ihn gebrauchen, um so leichter wird es für jeden. Nichts ist nötig: keine Organisation, keine Abgaben, keine Behörde, keine Versammlungen, keine amtliche Registrierung – außer Ihrem Willen, den Vertrag zu gebrauchen. Nur einschalten und zusehen: jedesmal eine perfekte Waffe!

ERZWINGUNG

Zunächst einmal der allgemeine Aspekt: Die meisten Leute halten Verträge, weil die meisten Leute Verträge halten. Die wenigen, die Sie betrügen wollen, sind wahrscheinlich jene, die Ihnen schon bei Unterzeichnung des Vertrages die größten Schwierigkeiten bereitet haben. Die Nacheigentümer werden Sie wahrscheinlich eher betrügen wollen als der erste Erwerber, mit dem Sie oder Ihr Händler persönlichen und unmittelbaren Kontakt hatten. Aber es gibt gewichtige Gründe dafür, daß sowohl der Ersterwerber als auch die Nacheigentümer sich an die Vertragsbedingungen halten werden.

Was passiert, wenn Eigentümer Nr. 2 Ihr Werk an Eigentümer Nr. 3 verkauft und Ihnen keinen Übertragungsrevers schickt? (Geld schickt er natürlich auch nicht.)

Nichts passiert. (Sie wissen nämlich von allem noch gar nichts.)

Früher oder später bekommen Sie es heraus, weil es viel Mühe kostet, derartige Verkäufe zu verheimlichen, und weil Sie (oder Ihr Händler) es hintenherum doch erfahren. Um den Verkauf zu verheimlichen, muß Eigentümer Nr. 3 das Werk verbergen. Er wird aber kein gutes, wertvolles Stück verbergen, nur um etwas Geld zu sparen. Und wenn er es einmal verkaufen, reparieren möchte oder geschätzt oder begutachtet haben will, MUSS er zu Ihnen (oder Ihrem Händler) kommen. Wenn Sie von einer solchen Übertragung erfahren (und Sie werden es), dann verklagen Sie Eigentümer Nr. 2. Der muß 15 % des Mehrwerts zahlen, und zwar berechnet nach dem Kaufpreis von Eigentümer Nr. 3 ODER nach dem Wert im Zeitpunkt Ihrer Entdeckung, der viel höher sein kann. Es ist ganz klar, daß ein Verkäufer (in diesem Fall Eigentümer Nr. 2) kaum so dumm ist und das Risiko auf sich nimmt, wegen einer geringen Geldeinsparung viel Geld zahlen zu müssen.

Auch ist es gar nicht so einfach, wenn dem Künstler frisierte Werte gemeldet werden sollen, denn der neue Eigentümer möchte den Wert dann möglichst hoch haben, und der alte Eigentümer möchte ihn möglichst niedrig haben. Es ist recht schwer, zwei Leute gemeinschaftlich zum Lügen zu bringen, vor allem, wenn es nur einem von ihnen nützt: nämlich dem Verkäufer. In 95 % der Fälle ist die Zahlung an den Künstler zu gering, als daß die Sammler veranlaßt würden, Sie anzulügen.

Eine Abschreckung liegt außerdem in Artikel 19, der Sie neben Ihren eigentlichen Forderungen berechtigt, die Erstattung angemessener Anwaltshonorare zu verlangen, wenn Sie zur Durchsetzung Ihrer vertraglichen Rechte eine Klage erheben.

ZUSAMMENFASSUNG

Wie zu erkennen, ist der Vertrag etwas ganz Neues in der Kunstwelt, so daß er zunächst ein bißchen Unruhe hervorrufen könnte. Aber die Übel, die er heilt, liegen offen zutage, und bisher hat es noch kein praktikables Mittel dagegen gegeben.

Ob Sie, der Künstler, den Vertrag benutzen oder nicht, das liegt natürlich bei Ihnen. Was wir Ihnen an die Hand geben, ist ein rechtliches Mittel, das Ihnen fortwährende Rechte an Ihrem Werk sichert. Dies ist ein Fortschritt gegenüber dem, was bisher war: nämlich nichts!

Wir haben all dies völlig unentgeltlich getan, aus Freude an der Sache, zur Bewältigung des Problems und aus dem Gefühl heraus, daß wenn es sich um die Rechte des Künstlers an seinem Werk handelt, dem Künstler vor allen anderen der Vorrang gebührt.

Seth Siegelaub, New York, am 24. 2. 1971

UMSEITIG VERTRAGSVORDRUCK

Sie können dies Plakat nach Belieben und kostenlos AUSHÄNGEN, REPRODUZIEREN und VERWENDEN.
Es ist nicht zum Verkauf bestimmt.
Die Kosten für Herstellung, Druck und Vertrieb dieses Plakats wurden von der School of Visual Arts, New York, übernommen.
Weitere Informationen von: Eugen Michel

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

VERTRAG ÜBER DIE ERSTVERÄUSSERUNG EINES KUNSTWERKS

Datum sowie Namen und Anschriften der Parteien einsetzen

Dieser Vertrag wurde am _____ zwischen _____ (nachstehend „Künstler" genannt), wohnhaft in _____ und _____ (nachstehend „Sammler" genannt), wohnhaft in _____ geschlossen.

PRÄAMBEL:
Der Künstler hat ein bestimmtes Kunstwerk (nachstehend „Werk" genannt) geschaffen, nämlich:

Kennzeichnende Angaben einsetzen

Titel: _____ Nr.: _____

Datum: _____ Material: _____

Maße: _____ Beschreibung: _____

Der Künstler und der Sammler sind bereit, das Werk zu den nachstehenden wechselseitigen Rechten, Pflichten und Bedingungen zu verkaufen beziehungsweise zu kaufen.
Sammler und Künstler sind sich bewußt, daß der Wert des Werkes, anders als bei einer gewöhnlichen beweglichen Sache, von anderen Arbeiten des Künstlers beeinflußt wird, die dieser bereits geschaffen hat oder noch schaffen wird.
Sammler und Künstler anerkennen, daß es richtig und angemessen ist, den Künstler an einer auf diese Weise zustande kommenden Wertsteigerung seines Werkes teilhaben zu lassen.
Die Parteien wünschen, daß die im Werk zum Ausdruck gebrachten Ideen und Aussagen des Künstlers erhalten bleiben und daß der Künstler darauf durch Rat oder Anweisung Einfluß nimmt.
Auf Grund dieser Voraussetzungen und der nachstehenden wechselseitigen Verpflichtungen schließen die Parteien diesen Vertrag mit folgendem Vertragsinhalt.

Preis oder Wert einsetzen und Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 1 — KAUF: Hiermit verkauft der Künstler und kauft der Sammler vom Künstler das bezeichnete Werk zu den vertraglichen Bedingungen (zum Preis von _____, deren Empfang hiermit quittiert wird) (zum Wert von _____, der für die Zwecke dieses Vertrages vereinbart wurde).

ARTIKEL 2 — SPÄTERE VERÄUSSERUNG: Für den Fall, daß der Sammler später das Werk verkauft, verschenkt, hergibt, tauscht, abtritt, überträgt oder in anderer Weise veräußert oder daß das Werk durch Erbfolge, Vermächtnis oder kraft Gesetzes übergeht oder daß das Werk untergeht und eine Versicherungssumme dafür gezahlt wird, verpflichtet sich der Sammler oder sein persönlicher Beauftragter zu folgendem:

(a) Er muß einen ÜBERTRAGUNGSREVERS nach Inhalt und Form gemäß dem unten wiedergegebenen, einen wesentlichen Bestandteil dieses Vertrages bildenden Muster ausfüllen, datieren, selbst unterzeichnen und vom Erwerber des Werkes unterzeichnen lassen und den Revers innerhalb von 30 Tagen nach erfolgter Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung der Versicherungssumme (dem Künstler an dessen eingangs bezeichneter Anschrift) (dem für diesen Zweck eingesetzten Beauftragten des Künstlers _____ in _____) übergeben.

(b) Er muß innerhalb von 30 Tagen nach erfolgter Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung der Versicherungssumme 15 % des bei einer solchen Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung erzielten eventuellen Mehrwerts (gemäß der nachstehenden Definition) (dem Künstler an dessen eingangs bezeichneter Anschrift) (dem für diesen Zweck eingesetzten Beauftragten des Künstlers _____ in _____) zahlen.

Namen und Anschrift des Beauftragten des Künstlers einsetzen

ARTIKEL 3 — PREIS/WERT: Der in den Übertragungsrevers einzusetzende „Preis oder Wert" ist
(a) der tatsächliche Verkaufspreis, wenn das Werk für Geld verkauft wird, oder
(b) der Geldwert, wenn das Werk für eine geldwerte Gegenleistung getauscht wird, oder
(c) der gemeine Wert, wenn das Werk in anderer Weise veräußert wird.

ARTIKEL 4 — MEHRWERT: Der „Mehrwert" des Werkes im Sinne dieses Vertrages ist die Differenz zwischen dem in einem ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers angegebenen Preis oder Wert und dem im vorangegangenen ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers angegebenen Preis oder Wert oder — wenn noch kein solcher Übertragungsrevers vorhanden ist — dem in Artikel 1 dieses Vertrages angegebenen Preis oder Wert.

(a) Falls ein ordnungsgemäß ausgestellter Übertragungsrevers nicht fristgerecht gemäß Artikel 2 übergeben wird, kommt der Mehrwert genauso zum Ansatz als wenn der Übertragungsrevers ordnungsgemäß ausgestellt und übergeben worden wäre, und zwar zu jenem Preis oder Wert, der dem gemeinen Wert im Zeitpunkt der erfolgten Übertragung oder ihrer Entdeckung entspricht.

ARTIKEL 5 — EINTRITT DER ERWERBER IN DEN VERTRAG: Der Sammler verpflichtet sich, das Werk nur dann zu verkaufen, verschenken, tauschen, übertragen oder in anderer Weise zu veräußern und nur dann zuzulassen, daß das Werk durch Erbfolge, Vermächtnis oder kraft Gesetz an irgendeine Person übergeht, wenn der Erwer-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

ber alle Bedingungen dieses Vertrages vorher anerkennt und bestätigt, sich als an den Vertrag gebunden erklärt und sich durch die Unterzeichnung eines ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsreverses verpflichtet, die hierin genannten Verpflichtungen des Sammlers zu übernehmen und zu erfüllen.

Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 6 — HERKUNFT: Der Künstler verpflichtet sich, daß (er selbst) (sein gemäß Artikel 2 eingesetzter Beauftragter) ein Verzeichnis aller Übertragungen des Werkes führt, für die ein Übertragungsrevers gemäß Artikel 2 ausgestellt wird, und auf Verlangen des Sammlers oder dessen nachweislichen Nacheigentümern diesen schriftliche Angaben über Geschichte, Herkunft und Weg unter Heranziehung des genannten Verzeichnisses und der von den Sammlern gemachten Mitteilungen über vorgesehene öffentliche Ausstellungen gibt, ferner die Herkunft, die Geschichte und das rechtmäßige Eigentum des Sammlers und seiner Nachfolger am Werk schriftlich bestätigt und auf billiges Verlangen des Sammlers eine solche Bestätigung auch an Kritiker und Privatgelehrte ausstellt. Die genannten Verzeichnisse sind und bleiben ausschließlich Eigentum des Künstlers.

ARTIKEL 7 — AUSSTELLUNGEN: Künstler und Sammler vereinbaren folgendes:

(a) Der Sammler muß den Künstler schriftlich davon unterrichten, wenn er das Werk ausstellen oder ausstellen lassen will, und muß dem Künstler alle Einzelheiten über eine solche vorgesehene Ausstellung mitteilen, soweit sie der Aussteller dem Sammler bekanntgegeben hat. Diese Unterrichtung des Künstlers muß erfolgen, bevor dem Aussteller zugesagt oder der Öffentlichkeit bekanntgegeben wird, daß der Sammler das Werk öffentlich ausstellt oder ausstellen läßt. Der Künstler teilt sodann unverzüglich dem Sammler und dem Aussteller alle Anweisungen und Wünsche mit, welche die vorgesehene Ausstellung des Werkes betreffen. Der Sammler darf das Werk nur dann öffentlich ausstellen oder ausstellen lassen, wenn die Bestimmungen dieses Artikels erfüllt sind.

Absatz (b) streichen, falls nicht erforderlich

(b) Der Sammler darf das Werk nur mit Zustimmung des Künstlers zu jeder einzelnen Ausstellung ausstellen oder ausstellen lassen.

(c) Unterbleibt eine fristgerechte Äußerung des Künstlers auf eine fristgerechte Mitteilung des Sammlers, so gilt dies als Verzicht des Künstlers auf seine ihm aus diesem Artikel zustehenden Rechte hinsichtlich der fraglichen Ausstellung, so daß die Zustimmung des Künstlers zu der Ausstellung und zu allen Einzelheiten, von denen der Künstler rechtzeitig unterrichtet wurde, als gegeben zu erachten ist.

ARTIKEL 8 — VERFÜGUNGSANSPRUCH DES KÜNSTLERS: Künstler und Sammler vereinbaren, daß der Künstler das Recht hat, nach einer dem Sammler spätestens 120 Tage vor dem vorgesehenen Versandtage zugegangenen schriftlichen Mitteilung höchstens 60 Tage über das Werk zu dem alleinigen Zweck zu verfügen, das Werk durch oder über eine öffentliche oder gemeinnützige Institution ohne jegliche Kosten für den Sammler öffentlich auszustellen. Der Sammler kann den Nachweis verlangen, daß ein ausreichender Versicherungsschutz besteht, daß die Transportkosten im Voraus bezahlt sind und daß alle sonstigen finanziellen Voraussetzungen erfüllt sind. Der Verfügungsanspruch des Künstlers an dem Werk beschränkt sich auf den Zeitraum von höchstens 60 Tage alle 5 Jahre.

ARTIKEL 9 — KEINE ÄNDERUNGEN: Der Sammler verpflichtet sich, jegliche vorsätzliche Zerstörung, Beschädigung oder Veränderung des Werkes zu unterlassen.

ARTIKEL 10 — REPARATUREN: Der Sammler verpflichtet sich, im Falle einer Beschädigung des Werkes den Künstler vor Inangriffnahme der Reparatur- oder Restaurierungsarbeiten zu konsultieren und ihm soweit möglich die Gelegenheit zu geben, die erforderliche Reparatur oder Restauration selbst vorzunehmen.

Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 11 — MIETEN: Erlangt der Sammler einen Geldanspruch als Miete oder sonstiges Entgelt für die Verwendung des Werkes auf einer öffentlichen Ausstellung, so muß der Sammler die Hälfte dieses Geldes innerhalb von 30 Tagen, nachdem es an den Sammler zahlbar geworden ist, an (den Künstler) (den gemäß Artikel 2 ernannten Beauftragten des Künstlers) zahlen.

ARTIKEL 12 — REPRODUKTION: Der Künstler behält sich hiermit alle Rechte an einer Kopierung oder Reproduktion des Werkes vor. Der Künstler darf seine Zustimmung zu einer Reproduktion des Werkes in Katalogen oder für ähnliche, mit einer öffentlichen Ausstellung des Werkes zusammenhängende Zwecke ohne wichtigen Grund nicht versagen.

ARTIKEL 13 — UNÜBERTRAGBARKEIT: Alle Rechte, die aus diesem Vertrag dem Künstler erwachsen oder zu seinem Nutzen dienen, sind zu Lebzeiten des Künstlers unübertragbar. Jedoch darf nichts in diesem Vertrag als Beschränkung der Rechte des Künstlers aus Copyrightgesetzen, denen das Werk unterliegt, ausgelegt werden.

ARTIKEL 14 — HINWEIS: Künstler und Sammler vereinbaren, daß am Werk ein HINWEIS über das Vorhandensein dieses Vertrages dauerhaft anzubringen ist. Dieser Hinweis muß die Form des nachstehenden, einen wesentlichen Bestandteil dieses Vertrages bildenden Musters haben und darauf hinweisen, daß Eigentum, Übertragung, Ausstellung und Reproduktion des Werkes den Bestimmungen dieses Vertrages unterliegen.

Absatz (a) streichen, falls unzutreffend

(a) Da das Werk derart beschaffen ist, daß sein Vorhandensein oder sein Wesen durch eine Dokumentation repräsentiert wird oder da die Dokumentation vom Künstler als Teil des Werkes erachtet wird, genügt es zur Erfüllung der Erfordernisse dieses Artikels, wenn der Hinweis dauerhaft mit der Dokumentation verbunden wird.

ARTIKEL 15 — VERPFLICHTUNG DER ERWERBER: Wird das Werk vom Sammler oder aus seinem Vermögen übertragen oder in anderer Weise veräußert, so ist jeder Erwerber des Werkes samt dem Hinweis auf diesen Vertrag verpflichtet, alle hierin enthaltenen vertraglichen Pflichten in gleicher Weise zu erfüllen als wenn der Erwerber einen ordnungsgemäßen Übertragungsrevers gemäß den Artikeln 2 und 5 in jenem Zeitpunkt unterzeichnet hätte, in dem er (oder sie) das Werk erworben hat.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

ARTIKEL 16 — DAUER: Dieser Vertrag und seine Bedingungen binden die Parteien sowie deren Erben, Vermächtnisnehmer, Testamentsvollstrecker, Vermögensverwalter, Zessionare und alle sonstigen Nacheigentümer. Die Pflichten des Sammlers haften am Werk und gelten bis 21 Jahre nach dem Tode des Künstlers beziehungsweise seiner Witwe, jedoch mit der Ausnahme, daß die Verpflichtungen gemäß den Artikeln 7, 8 und 10 nur während der Lebenszeit des Künstlers bestehen.

ARTIKEL 17 — KEINE BERUFUNG AUF VERZICHTE: Verzichtet eine Partei auf ein ihr zustehendes vertragliches Recht, so gilt dies nicht als andauernder Verzicht, der eine spätere Geltendmachung eines solchen Rechtes ausschließt. Unterläßt es eine Partei, auf der strikten Erfüllung einer vertraglichen Verpflichtung durch die andere Partei zu bestehen, so darf sich die andere Partei nicht darauf berufen, daß dadurch auch auf die spätere Erfüllung dieser oder einer anderen Verpflichtung verzichtet werde; vielmehr bleiben alle vertraglichen Verpflichtungen voll in Kraft.

ARTIKEL 18 — VERTRAGSÄNDERUNGEN: Jede Beendigung oder Änderung dieses Vertrages muß schriftlich erfolgen und von beiden Parteien unterzeichnet werden.

ARTIKEL 19 — ANWALTSHONORARE: Falls eine Partei wegen einer Verletzung oder Nichterfüllung des Vertrages Klage erhebt, so hat sie neben den sonstigen ihr zustehenden Rechtsmitteln Anspruch auf Erstattung der ihr entstandenen angemessenen Anwaltshonorare.

Zur Bestätigung des Vorstehenden haben die Vertragsparteien diesen Vertrag am eingangs bezeichneten Tage unterschrieben und mit ihren Siegeln versehen.

MUSTER — MUSTER — MUSTER

Hinweis vollständig ausfüllen, nicht vom Original trennen

HINWEIS

Eigentum, Übertragung, Ausstellung und Reproduktion dieses Kunstwerks unterliegen den Bedingungen des am _____ geschlossenen Vertrages zwischen _____ und _____ dessen Original hinterlegt ist bei _____ in _____

_____ (Künstler)

_____ (Sammler)

MUSTER — MUSTER — MUSTER

NUR ausfüllen!

ÜBERTRAGUNGSREVERS

An:

Hierdurch wird bescheinigt, daß _____

wohnhaft in _____

heute sein Recht, Eigentum und Besitz an dem Kunstwerk

Angaben über das Werk

Titel: Nr.:

Maße: Material:

Datum: Beschreibung:

übertragen hat an _____, wohnhaft in _____, Erwerber,

zum vereinbarten Preis oder Wert von _____

Der Erwerber bestätigt und anerkennt hiermit ausdrücklich alle Bedingungen des Vertrages zwischen _____ und _____ vom _____ und verpflichtet sich, den Vertrag zu beachten und alle im Vertrag dem Sammler auferlegten Verpflichtungen zu erfüllen.

Namen der Parteien ("zwischen ... und ...")

Datum

Ausgestellt am _____ _____

in _____ _____

Nicht vom Original entfernen!

THE REMAINDER OF THIS PUBLICATION HAS NOT BEEN SCANNED.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

PRIORITAIRE PRIORITY

Artist's Contract
Salzburg exh, Feb 98

Reviews & clippings

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

ICOM
INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSEES

ICOM

PARIS BOIVIN CTC INTL
15 4 98
RUE F. BOIVIN

MR. SETH SIEGELAUB
DIRECTOR
CENTER for SOCIAL RESEARCH
ON OLD TEXTILES
HERENSTRAAT 1A
1015 BX AMSTERDAM
PAYS - BAS

PRIORITAIRE
PRIORITY

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Siegelaub	Series.Folder: I. A. 103

Ein winkeladvokatisches Vertragspapier

Mit den Eigentumsansprüchen der Künstler wächst auch der Warencharakter ihrer Werke – Maria Eichhorn geht mit ihrer Recherche zum „Artist's Agreement" im Salzburger Kunstverein der Siebziger-Jahre-Frage nach: Wie kann man Kunst vor Spekulation absichern? ■ Von Harald Fricke

Gotthard Graubner hatte Glück. Als Freund des Hauses konnte der Maler für ein paar hundert Mark Arbeiten direkt von Joseph Beuys kaufen. Drei Jahre nach Beuys' Tod tauchten „Stummes Grammophon" und „Karton mit zwei Aktfiguren" zur Auktion bei Christie's auf. Der erzielte Wert betrug 1.418.340 Mark. Als die Witwe von Beuys daraufhin klagte, wurde Graubner zwar vom Landgericht Düsseldorf zur Zahlung von 63.825,30 Mark verpflichtet, aber in einer Revision 1992 freigesprochen. Die Begründung: International gilt das deutsche Folgerecht der VG-Bild/Kunst nicht, das bei einem Weiterverkauf von Werken dem Künstler oder seinen Erben einen Anteil von fünf Prozent am Gewinn zusichert. Und Eva Beuys ging endgültig leer aus.

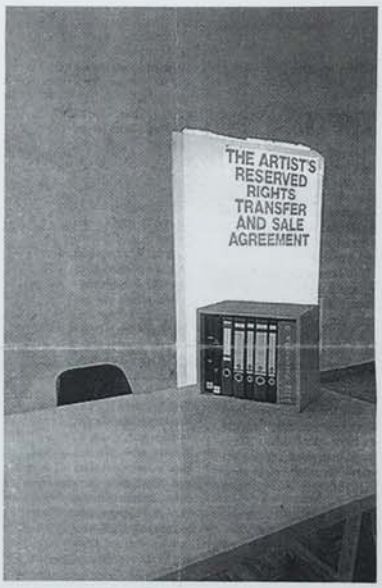
Die Fälle, an denen sich die Berliner Künstlerin Maria Eichhorn bei ihrer Ausstellung im Salzburger Kunstverein orientiert, sind sehr viel weniger spektakulär. Das „Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement", das Seth Siegelaub und Bob Projansky 1971 in New York aufsetzten, galt dennoch als ein fundamentaler Eingriff in die Verkaufspraxis der gerade marktauglich gewordenen Konzeptkunst.

Der Kontrakt sah eine Beteiligung von 15 Prozent für den Künstler vor, wann immer seine Arbeit den Besitzer wechselte. Außerdem durfte er sich vorbehalten, bereits verkaufte Objekte nicht für Ausstellungen freizugeben, wenn ihm deren Kontext nicht paßte. Damit sollte vor allem der Spekulation mit Kunstwerken vorgegriffen werden: Immerhin war der Handel mit Pop-art in den sechziger Jahren explosionsartig angestiegen, während etwa das Pro-Kopf-Einkommen der in Deutschland lebenden 30.000 Künstler weiterhin „unter dem Verdienst eines ungelernten Arbeiters" blieb, wie Petra Kipphoff im Mai 1971 in der *Zeit* schrieb. Entsprechend angetan war die Kunstkritikerin von dem Vorschlag der beiden New Yorker Rechtsanwälte, die damals in erster Linie die Interessen von Konzeptkünstlern vertraten. So waren es zunächst Lawrence Weiner, Daniel Buren und Hans Haacke, die sich für die Verbreitung des Vertragsentwurfs engagierten (siehe Interview). Ohne ihre Unterstützung hätte es das Papier womöglich auch nicht auf die documenta V geschafft, wo der Kurator Harald Szeeman die Vertragsvorlage mit in den Katalog aufnahm.

> Der Konzeptkünstler Lawrence Weiner fand das Papier zu winkeladvokatisch

All diese Anekdoten und Bezüge sind nun von Maria Eichhorn sorgfältig dokumentiert worden. In einem Kuppelsaal des Salzburger Kunstvereins liegen sämtliche Materialien in schlichten Aktenordnern aus, längs der Flurwände sind großformatige Laserprints der Original-Briefwechsel mit Kunstzeitschriften oder Museumsdirektoren angebracht, und auf einem Holztisch kann man sich zusätzlich durch Interviews mit den damals engagierten Künstlern lesen. Lawrence Weiner fand das Papier zu winkeladvokatisch, ihm fehlte der Autonomieanspruch der Kunst, die gerade durch den Vertrag noch mehr zur Ware degradiert würde. Jedenfalls wollte er seine Arbeit nicht als „Uhr mit Garantie" verstanden wissen. Buren dagegen lehnte das Artist's Agreement ab, weil es ihm nicht weit genug gegen den Handel mit „kulturellem Kapital" gerichtet war.

Daß die Künstler das Projekt trotzdem unterstützten, lag an der sozialen Situation Anfang der siebziger Jahre. „Die Kunstwelt lebte eher isoliert vor sich hin, während die Politisierung weit in die Unis hineingriff", erklärt Siegelaub im Rückblick, warum sein Vertrag unter günstigen Vorzeichen stand. Hierin scheint sich sein Interesse mit dem von Eichhorn zu treffen. Angesichts eines zumindest in Berlin boomenden Absatzmarktes für neu zu gestaltende Repräsentationsbauten wirkt Kunst heute wie ein Stück Inneneinrichtung. Dagegen setzt Eichhorn die Immaterialität ihrer Arbeiten, die auf Wissensvermittlung setzen – postkonzeptuelles Infotainment statt kuscheliger Ambient-art?



Installation von Maria Eichhorn im Salzburger Kunstverein *Foto: SK*

Bei aller Liebe zum Kontext kann man die 1962 geborene Künstlerin trotzdem an ihrem Stil erkennen. Gerade in der Beschränkung auf vorgefundenes oder neu aufgearbeitetes Material folgt die Salzburger Arbeit früheren Projekten. Zur „Metropolis"-Ausstellung 1991 hatte Eichhorn im Martin-Gropius-Bau die verblichene Tapete des Hauses freigestellt, für die Istanbul Biennale wurde 1995 ein Billboard im Stadtzentrum mit Postern von politischen Initiativen plakatiert, und in Kopenhagens Humblebaek-Museum beschränkte sich ihre Arbeit vor zwei Jahren auf eine Neupflanzung von Seegräsern unten am Strand. Jetzt sind es sozusagen Betriebsinterna, die Eichhorn in Salzburg thematisiert. Wer will, kann darin auch die Fortsetzung von Manets „Frühstück im Atelier" erkennen. Aus dem spätromantischen Selbstporträt ist allerdings ein bilderloser Rechtsstreit geworden.

Bis 19. April im Salzburger Kunstverein, Hellbrunner Straße 3, 5020 Salzburg. Dort kann man auch eine Kopie des Vertrags bestellen.

Fünfzehn Prozent sind nicht viel

■ Wie wirkte sich der Vertrag von Seth Siegelaub auf den Kunsthandel aus? Maria Eichhorn im Gespräch mit Hans Haacke

Maria Eichhorn: ***Wie reagierten Ihre Händler auf den Vertrag?***

Hans Haacke: Ich habe Glück gehabt, daß John Weber, bei dem ich 1973 gelandet bin, mit solchen Sachen sympathisierte. Er selber kommt aufgrund seiner Biographie aus einem etwas rebellischen Hintergrund. Mehrere der Künstler in seiner Galerie haben den Vertrag anfänglich angewendet. Daniel Buren hatte einen eigenen Vertrag entwickelt, der in einigen Partien sehr viel schärfer formuliert ist, besonders was die Präsentation seiner Arbeit angeht.

War der Vertrag für Sie nicht zu bürokratisch, kein zu großer Aufwand?

Im Grunde ist das ein minimaler Aufwand. Sammler und Galerien unterschreiben doch jeden Tag Dutzende Verträge und Abmachungen verschiedener Art. Praktisch ist es so, daß eine Art „Gentlemen's Agreement" durch den Vertrag formalisiert wird. Mag sein, daß das den „Stil" etwas beeinträchtigt.

Hatten Sie immer gute Erfahrungen mit dem Vertrag, von Anfang an? War es kein Problem, damit zu arbeiten?

Anfänglich und bestimmt auch heute gibt es Leute, die sagen: „Wenn Sie das wollen, nee, dann hab' ich keine Lust." Es ist mir auch passiert, daß ein Sammler eine Arbeit von mir verkauft hat und elegant vergaß, daß er mir etwas von seinem Gewinn abzugeben hatte. Da mußte ich einen Brief schreiben oder sogar einen Rechtsanwalt einspannen.

Sie haben nur durch Zufall erfahren, daß eine Arbeit weiterverkauft wurde. War das der einzige Fall von Vertragsbruch?

Nein. Auch bei der Vertragsbedingung, daß bei einer öffentlichen Ausstellung der Arbeit der Künstler um seine Zustimmung gefragt werden muß, ist manchmal geschlampt worden.

Gab es einen Fall, wo Sie zwar über die geplante Ausstellung Ihrer Werke benachrichtigt wurden, dem jedoch nicht zustimmten?

Ja, das war einmal bei der National Gallery in Australien der Fall. Es handelte sich um eine Ausstellung, die viel von einer Handelsmesse hatte. Da habe ich abgewinkt. Ich habe auch im nachhinein mal gemerkt, daß eine Arbeit in eine Ausstellung geraten ist, wo ich sie lieber nicht gesehen hätte.

Haben Sie Arbeiten ohne den Vertrag verkauft?

Nein. Von einer bestimmten Preisklasse an, ab 1.000 Dollar, läuft der Verkauf mit dem Vertrag. Bei Beträgen darunter spielt die Gewinnbeteiligung keine wesentliche Rolle. Allerdings entfällt dann auch die Kontrolle über Ausstellungsbeteiligungen. Aber bei Druckgraphik zum Beispiel wird das sehr umständlich.

Ist die Gewinnbeteiligung ein wichtiger Grund für Sie, mit dem Vertrag zu arbeiten?

Das ist in der Tat ein wichtiger Grund. Der andere ist, daß ich darüber befinden will, wo meine Arbeiten ausgestellt werden. Ich möchte am Gewinn beteiligt sein, wenn andere den großen Reibach machen. Fünfzehn Prozent sind ja wirklich nicht viel.

Das Folgerecht im deutschen Urheberrecht steht zugunsten der Urheberin oder des Urhebers bei der Weiterveräußerung eines Werkes einen Anspruch auf fünf Prozent des Verkaufspreises vor, unabhängig davon, ob mit der Weiterveräußerung ein Gewinn erzielt wird. Viele Künstlerinnen und Künstler haben jedoch keinen Überblick darüber, wer was besitzt und weiterverkauft. Deshalb kommt das Folgerecht – außer bei öffentlichen Versteigerungen – kaum zur Anwendung.

Wenn die Künstler das nicht selber in die Hand nehmen und durchsetzen, passiert da nichts. Im übrigen funktioniert der Kunstbetrieb mit Klatsch und Tratsch. Über kurz oder lang wird bekannt, wem was gehört.

Sie haben nicht nur Rechte in dem Vertrag, sondern auch Pflichten; beispielsweise ein Verzeichnis über alle Übertragungen des Werkes, über Geschichte, Herkunft und Weg sowie von Sammlern gemachte Mitteilungen über vorgesehene öffentliche Ausstellungen anzulegen.

An jedes Vertragsexemplar hefte ich, was anfällt. Zum Beispiel, wenn eine Arbeit weiterverkauft wird, dann bekomme ich die Unterschrift zum Folgevertrag.

Werden Ihre Werke oft weiterverkauft?

Das kommt vor, allerdings nicht häufig.

Da könnte man exemplarisch anhand eines Werkes alle Übertragungen verfolgen.

Ja.

Bleiben Ihre verkauften Werke meistens beim Ersterwerber?

In der Mehrzahl der Fälle ja. Es gab wohl ein paar Verkäufe, bei denen ein enormer Gewinn für den Sammler abgefallen ist, wodurch dann auch meine 15 Prozent eine erhebliche Summe ausmachten.

Um welche Verkäufe handelt es sich dabei?

Das erste Mal mit „Social Grease". Das sind die sechs Tafeln, auf denen die Instrumentalisierung von Kunst für Prestige und Sponsoringziele in Zitaten der Nutznießer zur Sprache kommt. Die gehörten zur Sammlung der Gilman Paper Company. Als die Sammlung 1987 aufgelöst wurde, landeten sie bei Christie's auf der Auktion. Sie erzielten einen erstaunlichen Preis, mehr, als ich je erwartet hätte. Das war auch bei einer der drei Arbeiten so, die 1971 zur Absage meiner Ausstellung im Guggenheim Museum geführt hatten. Als die von der italienischen Galerie Françoise Lambert, die das Stück ursprünglich für 'nen Appel und 'n Ei gekauft hatte, 1991 an das Pompidou verkauft wurde, hat die Galerie ein irrsinniges Geld gemacht.

Kann ich mir vorstellen. Und die Arbeit bleibt jetzt im Centre Pompidou?

Ich könnte mir vorstellen, daß es in Frankreich wie in anderen Ländern so ist, daß aus Staatssammlungen nichts verkauft werden darf.

Glauben Sie, daß aufgrund der Anwendung des Vertrages eine Spekulation mit Kunst eher vermieden wird?

Nein. Das ist auch nicht das Ziel des Vertrages.

Gegen Spekulation zu arbeiten ist nicht implizit?

Dazu eignet sich der Vertrag nicht. Ich weiß nicht genau, wo die Grenzen zwischen Spekulation und natürlicher Wertsteigerung der Arbeiten eines Künstlers zu ziehen sind, dessen Ansehen und damit auch dessen Preise im Laufe der Jahre steigen.

Mit bestimmten Werken kann man weniger spekulieren als mit anderen.

Mit immateriellen Werken kann man zum Beispiel nicht spekulieren. Aber auch mit etwas so konkretem wie meinem „Beton" in der Ausstellung „Deutschlandbilder" im Martin-Gropius-Bau [Berlin 1997] kann man nicht spekulieren. Auch meine „Germania" in Venedig [Deutscher Pavillon, Biennale Venedig 1993] läßt sich nicht verhökern, und dasselbe gilt für mein „Standort merry-go round" [„Skulptur. Projekte in Münster", Münster 1997]. Solche Projekte überleben die Ausstellung nicht und können deshalb auch nicht zur Auktion geschleppt werden.

■ Unterm Strich

Ilse Bing, bekannte **Avantgarde-Fotografin**, ist im Alter von 98 Jahren in Manhattan gestorben. Das wurde am Samstag in New York bekannt. Die in **Deutschland geborene** Künstlerin hatte ihre Leidenschaft für das Fotografieren bei ihrer Doktorarbeit in Kunstgeschichte entdeckt. Nachdem sie **1930** nach Paris übergesiedelt war, begann sie wöchentlich in Pariser Zeitschriften wie *Vu*, *Arts et Métiers Graphiques*, *Le Monde Illustré* und anderen Publi-

einem Besuch in New York wurde ihr daher **1936** eine Stelle beim Fotomagazin **„Life"** angeboten. Sie lehnte ab, weil ihr zukünftiger Mann, der **Pianist Kurt Wolff**, in Paris lebte. Als deutsche Juden wurden sie 1940 vorübergehend von der Vichy-Regierung im Lager **Gurs** am Fuß der Pyrenäen **interniert**. Noch in diesem Jahr emigrierte das Paar nach New York. 1959 gab Ilse Bing die Fotografie auf, wegen „Erschöpfung der gestalterischen Mittel".

tive ihres Werks, **„Ilse Bing: Vision eines Jahrhunderts"**, in New York eröffnen.

Berlin rüstet sich zum **150. Jahrestag** der **März-Revolution von 1848**, die am 18. März in der damaligen preußischen Residenzstadt mit Barrikadenkämpfen zwischen Schloß und Gendarmenmarkt ihren Höhepunkt gefunden hatte. Zum Jahrestag wird **der Platz vor** dem Maxim Gorki Theater an **der Neuen Wache** in den **„Platz der Märzrevolution"** umbenannt,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

März – Mai 1998

eines über den Raum gelegten Rasters auf Ungeahntes hin testen. Es irritiert, wie mit fast puritanischem Materialaufwand auf 560 m² Raum luxuriös eine institutionskritische Geste revitalisiert und zugleich – bekannt wie sie ist – zur Langeweile verdünnt erscheint.

Zur zugleich ästhetischen und funktionalen Verwendung der »Arena« verhält sich Rita McBride im Katalograinterview unentschieden kompromißbereit. Die »Arena« hat das tägliche Treiben musealer Praxis in ihre Mitte genommen. Ein beschauliches, institutions-unkritisches Spiel, zumindest solange die Distanz zu groß zum Lesen oder Hören ist. »I hope it becomes a political arena«, beschließt sie das Interview brav, wie es zur Zeit in vielen Katalogbeiträgen üblich ist. (22. November 1997 bis 11. Jänner 1998)

DIRK SCHMIDT

Salzburg Maria Eichhorn

Kunstverein

Bessere Maltische, zwei Diaprojektoren, der documenta 5-Katalog, Zeitschriftenjahrbücher, Ringbuch-Ordner, ein Video, sowie das Formular des "Künstler-Verkaufs- und Rechtsabtretungsvertrag" in vielfacher Ausführung, zum Mitnehmen. Nüchtern, geradezu sprode wirkt die Ausstellung von Maria Eichhorn mit ihren rein funktionalen Bestandteilen. Einzig die Kleiderstange lädt dezent zum Bleiben ein. Nachdem man sich dann gesetzt, das Video gesehen, in den Büchern geblättert hat, tut sich ein spannendes Stück Kunstgeschichte auf, das in seiner Brisanz keineswegs Geschichte ist.

Integrale Bestandteile dieser retrospektiven Materialsammlung sind Bezüge zu Protagonisten der siebziger Jahre-Kunstszene: Neben dem Linksaktivisten und Kunsthändler Seth Siegelaub die Künstler Hans Haacke, Joseph Beuys, Lawrence Weiner und Daniel Buren.

Jüngere Künstler verwenden immer wieder Legitimationspotential älterer und anerkannterer Kollegen. Die abgesicherten Werke bilden Referenzpunkte in der eigenen Produktion, sie zitieren aus deren Praxis und fügen ihre Arbeiten darüber in den Kanon ein.

So auch Maria Eichhorn. Sie positioniert sich im Austausch mit Hans Haacke oder Daniel Buren, aber mit einem wesentlichen Unterschied: Der Gegenstand ihres Rückgriffs ist nicht die künstlerische Arbeit, die jene im Rahmen von Ausstellungen präsentier(t)en. Thema ist vielmehr die individuelle Haltung zu Rahmenbedingungen des Kunstbetriebs, im konkreten Fall zu vertraglichen und rechtlichen Regelungen von Kunstverkäufen, letztlich also das Verhältnis zwischen Künstlerinnen, Galeristinnen und Sammlerinnen. Etwas, das sonst höchstens peripher in kunsttheoretische Betrachtung einfließt, ist hier ins Zentrum gerückt und zum Ausstellungsgegenstand gemacht.

Ausgangspunkt der Recherche von Maria Eichhorn ist der in der Ausstellung zum Mitnehmen bereitliegende Vertrag. Seth Siegelaub hatte ihn 1971 beim Rechtsanwalt Bob Projansky in Auftrag gegeben, um verbindliche Standards bei Kunstverkäufen festzulegen, sogenannte Nachfolgerechte, die eine gewisse Kontrolle über das Werk von Seiten des Künstlers auch nach dem Verkauf gewährleisten sollten. Darin enthalten: das Recht, über die Ausstellung des Objektes in Kenntnis gesetzt zu werden, ein Veto gegen eine Beteiligung einlegen zu können und – was sich als kontroversiellster Punkt des Vertrages herausgestellt hat – 15% des jeweiligen Wertzuwachses bei einem Weiterverkauf zu erhalten. Durch internationale Promotion, die Übersetzung des Vertrages in vier Sprachen und dessen mehrfache Publikation, wurde er zu einem stehenden (allerdings umstrittenen) Begriff in der Kunstwelt.

In Maria Eichhorns Interviews mit Hans Haacke, Daniel Buren und Lawrence Weiner werden die unterschiedlichen Haltungen deutlich. Hans Haacke arbeitet noch heute mit dem Vertrag, Daniel Buren hat ein eigenes, strengeres Abkommen, und Lawrence Weiner lehnt, wie auch das Gros der Kunsthändler, jegliche derartige Regelung ab.

Die Ausstellung Maria Eichhorns ist ein Zwischenbericht. Sie stellt bisherige Forschungsergebnisse zur Diskussion, die nachfolgend als Buch erscheinen sollen. Sie selbst bezieht nur indirekt Stellung; sie erklärt die Fragen für relevant, indem sie ihnen eine Ausstellung und ein Buch widmet.

Auch wenn Kunstverkäufe meist im Stillen abgewickelt werden, so sind sie doch ein konstitutives Moment künstlerischer Produktion. Der Vertrag ist nicht einfach nur ein Vertrag, der den Verkauf von Kunst regelt, er hat unmittelbar Implikationen auf das Selbstverständnis des Künstlers, definiert dessen Rolle und damit in weiterer Folge den Kunstbegriff, den er vertritt. (Bei Seth Siegelaub gibt es nur Künstler, Frauen finden als potentielle Witwen Erwähnung). Die Wirkungsweise des Vertrages ist ambivalent. Einerseits bedeutet er Emanzipation von Künstlermystifikationen: Denn er erhebt das Künstlerdasein zu einem Berufsstand neben anderen. Andererseits unterscheidet der Vertrag eindeutig zwischen Befugten und Unbefugten und erteilt damit tradierte Ansprüche auf Authentizität und Originalkunstwerk.

Die Prinzipien der Vertrags-Initiative Seth Siegelaubs wie Künstlersolidarität, Künstler gleich Berufsbild und allgemeinverbindliche ökonomische Regelungen tauchten in einer etwas anders gearteten Auseinandersetzung jüngst in den Medien auf und verdeutlichten damit auch die Aktualität der Nachfolgerechtsdebatte: In einer Protestveranstaltung forderten deutsche Künstlerinnen in Bonn Honorare bei Ausstellungen in Kunstvereinen.

Und wie die Forderungen des Vertrages, so ist auch dieser Protest Konfliktstoff in Künstlerkreisen, denn dort sind Solidarität oder auch konkrete Gewerkschaften verpönt. Es geht schließlich immer um das Herausragen aus der Mittelmäßigkeit. Gewerkschaftskünstlerinnen gelten automatisch als schlechte Künstlerinnen. Resultat ist ein heftig romantisch verklärtes Verhältnis zu Fragen der ökonomischen Existenz, das in dem Begriff symbolisches Kapital treffend zum Ausdruck kommt. (10. Februar bis 19. April)

MEIKE SCHMIDT-GLEIM

Seth Siegelaub im Salzburger Kunstverein

31/03 '98 09:55 0662 810762 SBG KUNSTVEREIN 001/001

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

springerin Band IV Heft 1/98

März – Mai 1998

eines über den Raum gelegten Kasters auf Ungeahntes hin testen. Es irritiert, wie mit fast puritanischem Materialaufwand auf 560 m² Raum luxuriös eine institutionskritische Geste revitalisiert und zugleich – bekannt wie sie ist – zur Langeweile verdünnt erscheint.

Zur zugleich ästhetischen und funktionalen Verwendung der «Arena» verhält sich Rita McBride im Kataloginterview unentschieden kompromißbereit. Die «Arena» hat das tägliche Treiben museuler Praxis in ihre Mitte genommen. Ein beschauliches, institutionskritisches Spiel, zumindest solange die Distanz zu groß zum Lesen oder Hören ist. «I hope it becomes a political arena», beschließt sie das Interview brav, wie es zur Zeit in vielen Katalogbeiträgen üblich ist. (22. November 1997 bis 11. Jänner 1998)

DIETMAR SCHMIDT

Salzburg

Maria Eichhorn

Kunstverein

Bussere Maltische, zwei Diaprojektoren, der documenta 5-Katalog, Zeitschriftenjahrbücher, Ringbuch-Ordner, ein Video, sowie das Formular des "Künstler-Verkaufs- und Rechtsübertretungsvertrag" in vielfacher Ausführung, zum Mitnehmen. Nüchtern, geradezu sprode wirkt die Ausstellung von Maria Eichhorn mit ihren rein funktionalen Bestandteilen. Einzig die Kleiderstange lädt dezent zum Bleiben ein. Nachdem man sich dann gesetzt, das Video gesehen, in den Büchern geblättert hat, tut sich ein spannendes Stück Kunstgeschichte auf, das in seiner Brisanz keineswegs Geschichte ist.

Integrale Bestandteile dieser retrospektiven Materialsammlung sind Bezüge zu Protagonisten der siebziger Jahre-Kunstszene: Neben dem Linksaktivisten und Kunsthändler Seth Siegelaub die Künstler Hans Haacke, Joseph Beuys, Lawrence Weiner und Daniel Buren.

Jüngere Künstler verwenden immer wieder Legitimationspotential älterer und anerkannterer Kollegen. Die abgesicherten Werke bilden Referenzpunkte in der eigenen Produktion, sie zitieren aus deren Praxis und fügen ihre Arbeiten darüber in den Kanon ein.

So auch Maria Eichhorn. Sie positioniert sich im Austausch mit Hans Haacke oder Daniel Buren, aber mit einem wesentlichen Unterschied: Der Gegenstand ihres Rückgriffs ist nicht die künstlerische Arbeit, die jene im Rahmen von Ausstellungen [illegible] mit Hans Haacke, Daniel Buren und Lawrence Weiner werden die unterschiedlichen Haltungen deutlich: Hans Haacke arbeitet noch heute mit dem Vertrag, Daniel Buren hat ein eigenes, strengeres Abkommen und Lawrence Weiner lehnt, wie auch das Gros der Kunsthändler, jegliche derartige Regelung ab.

Die Ausstellung Maria Eichhorns ist ein Zwischenbericht. Sie stellt bisherige Forschungsergebnisse zur Diskussion, die nachfolgend als auch erscheinen sollen. Sie selbst bezieht nur indirekt Stellung; sie erklärt die Fragen für relevant, indem sie ihnen eine Ausstellung und ein Buch widmet.

Auch wenn Kunstverkäufe meist im Stillen abgewickelt werden, so sind sie doch ein konstitutives Moment künstlerischer Produktion. Der Vertrag ist nicht einfach nur ein Vertrag, der den Verkauf von Kunst regelt, er hat unmittelbar Implikationen auf das Selbstverständnis des Künstlers, definiert dessen Rolle und damit in weiterer Folge den Kunstbegriff, den er vertritt. (Bei Seth Siegelaub gibt es nur Künstler, Frauen finden als potentielle Witwen Erwähnung.) Die Wirkungsweise des Vertrages ist ambivalent. Einerseits bedeutet er Emanzipation von Künstlermystifikationen: Denn er erhebt das Künstlerdasein zu einem Berufsstand neben [illegible]. Andererseits unterschreibt der Vertrag implizit [illegible] zwischen Bildenden und Unbildenden und erhebt [illegible] tradierte Ansprüche auf Authentizität und Originalkunstwerk.

Die Prinzipien der Vertragsinitiative Seth Siegelaubs wie Künstlerbeteiligung, Künstler gut ok Bonbon [illegible] und allgemeinverbindliche [illegible] Regelungen tauchten einer etwas anders gearteten Auseinandersetzung jüngst in den Medien auf und verdeutlichten damit auch die Aktualität der Nachfolgerechtsdebatte. In einer Protestveranstaltung forderten deutsche Künstlerinnen in Bonn Honorare für Ausstellungen in Kunstvereinen.

Und wie die Forderungen des Vertrages so ist auch dieser Protest konfliktstoff in Künstlerkreisen, denn dort sind Solidarität oder [illegible] konkrete Gewerkschafter verpönt. Es geht schließlich immer um das Herausragen aus der Mittelmäßigkeit. Gewerkschaftskünstlerinnen gelten automatisch als schlechte Künstlerinnen. Resultat ist ein [illegible] romantisch verklartes Verhältnis zu Fragen der ökonomischen Existenz, das in dem Begriff «symbolisches Kapital» trefend zum Ausdruck kommt. (10. Februar bis 5. April)

MEIKE SCHMIDT-GLEIM

Seth Siegelaub im Salzburger Kunstverein

31.03.98 09:23 ☎0662 840762 SBG KUNSTVEREIN 001/001

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

springerin Band IV Heft 1/98

März – Mai 1998

eines über den Raum gelegten Rasters auf Ungeahntes hin testen. Es irritiert, wie mit fast puritanischem Materialaufwand auf 560 m² Raum luxurios eine institutionskritische Geste revitalisiert und zugleich – bekannt wie sie ist – zur Langeweile verdünnt erscheint.

Zur zugleich ästhetischen und funktionalen Verwendung der «Arena» verhält sich Rita McBride im Cataloginterview unentschieden kompromißbereit. Die «Arena» hat das tägliche Treiben museuler Praxis in ihre Mitte genommen. Ein beschauliches, institutionskritisches Spiel zuzulassen, solange die Distanz zu groß zum Lesen oder Hören ist. «I hope it becomes a political arena», beschließt sie das Interview brav, wie es zur Zeit in vielen Katalogbeiträgen üblich ist. (22. November 1997 bis 11. Jänner 1998)

D. Tex Schmidt

Salzburg

Maria Eichhorn

Kunstverein

Besucht Maßnahme, zwei Diaprojektoren, der documenta 5-Katalog, Zeitschriftenjahrbücher, Ringbuch-Ordner, ein Video sowie das Formular des "Künstler-Verkaufs- und Rechtsübertragungsvertrag" in vielfacher Ausführung zum Mitnehmen. Nüchtern, geradezu sprode wirkt die Ausstellung von Maria Eichhorn. Mit ihren rein funktionalen Bestandteilen, einzig die Kleiderstange lädt derzeit zum Bleiben ein. Nachdem man sich dann gesetzt, das Video gesehen, in den Büchern geblättert hat, tut sich ein spannendes Stück Kunstgeschichte auf, das in seiner Brisanz keineswegs Geschichte ist.

Integrale Bestandteile dieser retrospektiven Materialsammlung sind Bezüge zu Protagonisten der siebziger Jahre-Kunstszene. Neben dem Linksaktivisten und Kunsthändler Seth Siegelaub die Künstler Hans Haacke, Joseph Beuys, Lawrence Weiner und Daniel Buren.

Jüngere Künstler verwenden immer wieder Legitimationspotentiale älterer und anerkannterer Kollegen. Die abgesicherten Werke bilden Referenzpunkte in der eigenen Produktion, sie nähren aus deren Praxis und fügen ihre Arbeiten darüber in den Kanon ein.

So auch Maria Eichhorn. Sie positioniert sich im Austausch mit Hans Haacke oder Daniel Buren, aber mit einem wesentlichen Unterschied. Der Gegenstand ihres Rückgriffs ist nicht die künstlerische Arbeit, die jene im Rahmen von Ausstellungen mit Hans Haacke, Daniel Buren und Lawrence Weiner werden die unterschiedlichen Haltungen deutlich. Hans Haacke arbeitet stets heute mit dem Vertrag, Daniel Buren hat ein eigenes, strengeres Abkommen und Lawrence Weiner lehnt, wie auch das Gros der Kunsthändler, jegliche derartige Regelung ab.

Die Ausstellung Maria Eichhorns ist ein Zwischenbericht. Sie stellt bisherige Forschungsergebnisse zur Diskussion, die nachfolgend als Buch erscheinen sollen. Sie selbst bezieht eine indirekte Stellung, sie erklärt die Fragen für relevant, interessiert sich für eine Ausstellung und ein Buch, widmet

Auch wenn Kunstverkäufe meist im Stillen abgewickelt werden, so sind sie doch ein konstitutives Moment künstlerischer Produktion. Der Vertrag ist nicht einfach nur ein Vertrag, der den Verkauf von Kunst regelt, er hat unmittelbar implikationen auf das Selbstverständnis des Künstlers, dessen Rolle und damit in weiterer Folge den Kunstbegriff, den er vertritt. Über Seth Siegelaub gibt es nur Kolportagen, Frauen (Ehefrau, Geliebte) als verschwiegene Zeugen werden genannt. Die Wirkungsweise des Vertrages ist entsprechend. Faktisch bedeutet er eine Limitierung von Künstlermythifizierungen. Denn er erhielt das Kunstverkaufen zu einem Randphänomen neben anderen. Andererseits unterstützt der Vertrag einerseits die Idee des Künstlers und seiner Arbeit, andererseits unterstützt er die Idee des Kunstwerks und seiner Autonomie auf Kosten seiner Verwertbarkeit.

Die Prämissen der vorliegenden Arbeit Maria Eichhorns sind konsequent: Kunst, auch Beziehungen und allgemeingültig eine [illegible] Regelung gibt es nicht. Jede einzelne Auseinandersetzung [illegible] auf und verändert sich. Und auch die Aktualität des Vertrages [illegible] Ausstellung [illegible] Seth Siegelaub im Salzburger Kunstverein

SBG KUNSTVEREIN 0062 810762 001/001

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

SECESSION

1/98

Editorial, Dank 3

Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit 4–9

Pressestimmen 10–11

Gesellschaft der Freunde 12

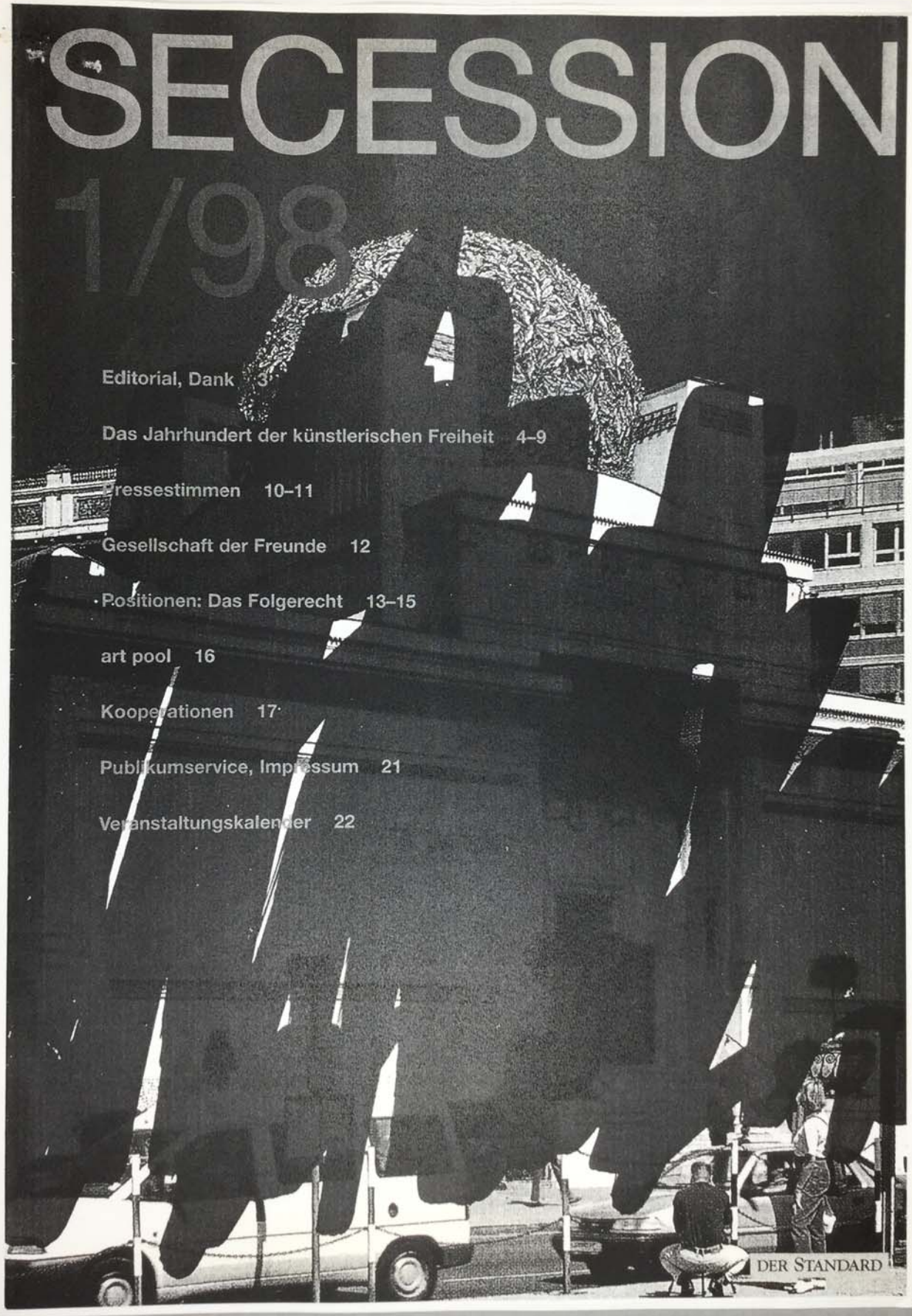
Positionen: Das Folgerecht 13–15

art pool 16

Kooperationen 17

Publikumservice, Impressum 21

Veranstaltungskalender 22



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

20 Apr 96/A

Der Vertrag soll dem Künstler, auch wenn er ein Werk nicht mehr materiell besitzt, weiterhin ein geistiges Recht daran sichern.
Der Text von Winfried Schwarz zum Folgerecht beschäftigt sich ausschließlich mit der Frage der Gewinnbeteiligung der KünstlerInnen und deren Nachfahren bei Weiterverkäufen ihrer Arbeiten. Die Ausstellung von Maria Eichhorn im Salzburger Kunstverein (die noch bis 19. April 1998 zu sehen ist) zeigt die Auseinandersetzung der Künstlerin mit dem Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement von Seth Siegelaub und Bob Projansky aus dem Jahr 1971. Dieser Vertrag ist auch dem Folgerecht gewidmet, versteht dieses aber viel umfassender. Der Vertrag, der zwischen KäuferIn und KünstlerIn abgeschlossen werden kann, soll dem Künstler/der Künstlerin auch wenn er/sie ein Werk nicht mehr materiell besitzt, weiterhin ein geistiges Recht sichern. So sollen die KünstlerInnen bei Ausstellungsbeteiligungen ihrer Arbeiten gefragt werden, ob sie damit einverstanden sind. sie dürfen in regelmäßigen Abständen ihre Arbeit für Ausstellungen entlehnen etc. Daniel Buren, der seit Jahren einen ähnlichen Vertrag benützt, kann sogar jederzeit, wenn sich der Besitzer der Arbeiten nicht an die Abmachungen hält, die Urheberschaft an dem Werk zurücklegen. (vgl. Interview mit Daniel Buren in der Ausstellung von Maria Eichhorn). Winfried Schwarz geht in seinem Text davon aus, daß Kunstwerke Bilder oder Skulpturen sind, deren Gestalt feststeht. Spätestens seit der Konzeptkunst – in dieser Zeit ist auch der Vertrag von Seth Siegelaub entstanden – ist das Kunstwerk aber nicht mehr notgedrungen an eine bestimmte materielle Entität gebunden, sondern wird je nach Präsentationsort wieder neu hergestellt oder zumindest adaptiert. Es gibt daher auch nicht mehr das von Schwarz als Ausgangspunkt seiner Überlegungen postulierte Original. Noch weitreichender als in der Konzeptkunst betrifft das Kunstentwicklungen in den 90er Jahren, die z.B. unter dem Begriff Dienstleistungen subsumiert werden, wo der Charakter des Produkts den Weiterverkauf nahezu ausschließt (z.B. eine Untersuchung von Andrea Fraser für die Generali Foundation). Ich denke, Maria Eichhorn beschäftigt sich mit diesen Fragen, weil sie an einer genauen Definition der Relation von Kunstwerk, Künstlerin und Besitzerin interessiert ist. Diese Relation betrifft letztendlich die Frage der Selbstdefinition der Künstlerin und der von ihr verfaßten Produkte. In diesem Sinn finde ich die Auseinandersetzung mit dem Folgerecht spannend. (Hildegund Amanshauser, Direktorin des Salzburger Kunstvereins)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

2 Apr 98/A

Ein winkeladvokatisches Vertragspapier

Mit den Eigentumsansprüchen der Künstler wächst auch der Warencharakter ihrer Werke – Maria Eichhorn geht mit ihrer Recherche zum „Artist's Agreement" im Salzburger Kunstverein der Siebziger-Jahre-Frage nach: Wie kann man Kunst vor Spekulation absichern? ■ Von Harald Fricke

Gotthard Graubner hatte Glück. Als Freund des Hauses konnte der Maler für ein paar hundert Mark Arbeiten direkt von Joseph Beuys kaufen. Drei Jahre nach Beuys' Tod tauchten „Stummes Grammophon" und „Karton mit zwei Aktfiguren" zur Auktion bei Christie's auf. Der erzielte Wert betrug 1.418.340 Mark. Als die Witwe von Beuys daraufhin klagte, wurde Graubner zwar vom Landgericht Düsseldorf zur Zahlung von 63.825,30 Mark verpflichtet, aber in einer Revision 1992 freigesprochen. Die Begründung: International gilt das deutsche Folgerecht der VG-Bild/Kunst nicht, das bei einem Weiterverkauf von Werken dem Künstler oder seinen Erben einen Anteil von fünf Prozent am Gewinn zusichert. Und Eva Beuys ging endgültig leer aus.

Die Fälle, an denen sich die Berliner Künstlerin Maria Eichhorn bei ihrer Ausstellung im Salzburger Kunstverein orientiert, sind sehr viel weniger spektakulär. Das „Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement", das Seth Siegelaub und Bob Projansky 1971 in New York aufsetzten, galt denn *noch als ein fundamentaler* Eingriff in die Verkaufspraxis der gerade marktuntauglich gewordenen Konzeptkunst.

Der Kontrakt sah eine Beteiligung von 15 Prozent für den Künstler vor, wann immer seine Arbeit den Besitzer wechselte. Außerdem durfte er sich vorbehalten, bereits verkaufte Objekte nicht für Ausstellungen freizugeben, wenn ihm deren Kontext nicht paßte. Damit sollte vor allem der Spekulation mit Kunstwerken vorgegriffen werden: Immerhin war der Handel mit Pop-art in den sechziger Jahren explosionsartig angestiegen, während etwa das Pro-Kopf-Einkommen der in Deutschland lebenden 30.000 Künstler weiterhin „unter dem Verdienst eines ungelernten Arbeiters" blieb, wie Petra Kipphoff im Mai 1971 in der *Zeit* schrieb. Entsprechend angetan war die Kunstkritikerin von dem Vorschlag der beiden New Yorker Rechtsanwälte, die damals in erster Linie die Interessen von Konzeptkünstlern vertraten. So waren es zunächst Lawrence Weiner, Daniel Buren und Hans Haacke, die sich für die Verbreitung des Vertragsentwurfs engagierten (siehe Interview). Ohne ihre Unterstützung hätte es das Papier womöglich auch nicht auf die documenta V geschafft, wo der Kurator Harald Szeeman die Vertragsvorlage mit in den Katalog aufnahm.

> Der Konzeptkünstler Lawrence Weiner fand das Papier zu winkeladvokatisch

All diese Anekdoten und Bezüge sind nun von Maria Eichhorn sorgfältig dokumentiert worden. In einem Kuppelsaal des Salzburger Kunstvereins liegen sämtliche Materialien in schlichten Aktenordnern aus, längs der Flurwände sind großformatige Laserprints der Original-Briefwechsel mit Kunstzeitschriften oder Museumsdirektoren angebracht, und auf einem Holztisch kann man sich zusätzlich durch Interviews mit den damals engagierten Künstlern lesen. Lawrence Weiner fand das Papier zu winkeladvokatisch, ihm fehlte der Autonomieanspruch der Kunst, die gerade durch den Vertrag noch mehr zur Ware degradiert würde. Jedenfalls wollte er seine Arbeit nicht als „Uhr mit Garantie" verstanden wissen. Buren dagegen lehnte das Artist's Agreement ab, weil es ihm nicht weit genug gegen den Handel mit „kulturellem Kapital" gerichtet war.

Daß die Künstler das Projekt trotzdem unterstützten, lag an der sozialen Situation Anfang der siebziger Jahre. „Die Kunstwelt lebte eher isoliert vor sich hin, während die Politisierung weit in die Unis hineingriff", erklärt Siegelaub im Rückblick, warum sein Vertrag unter günstigen Vorzeichen stand. Hierin scheint sich sein Interesse mit dem von Eichhorn zu treffen. Angesichts eines zumindest in Berlin boomenden Absatzmarktes für neu zu gestaltende Repräsentationsbauten wirkt Kunst heute wie ein Stück Inneneinrichtung. Dagegen setzt Eichhorn die Immaterialität ihrer Arbeiten, die auf Wissensvermittlung setzen – postkonzeptuelles Infotainment statt kuscheliger Ambient-art?

Bei aller Liebe zum Kontext kann man die 1962 geborene Künstlerin trotzdem an ihrem Stil erkennen. Gerade in der Beschränkung auf vorgefundenes oder neu aufgearbeitetes Material folgt die Salzburger Arbeit früheren Projekten. Zur „Metropolis"-Ausstellung 1991 hatte Eichhorn im Martin-Gropius-Bau die verblichene Tapete des Hauses freigestellt, für die Istanbul Biennale wurde 1995 ein Billboard im Stadtzentrum mit Postern von politischen Initiativen plakatiert, und in Kopenhagens Humblebaek-Museum beschränkte sich ihre Arbeit vor zwei Jahren auf eine Neupflanzung von Seegräsern unten am Strand. Jetzt sind es sozusagen Betriebsinterna, die Eichhorn in Salzburg thematisiert. Wer will, kann darin auch die Fortsetzung von Manets „Frühstück im Atelier" erkennen. Aus dem spätromantischen Selbstporträt ist allerdings ein bilderloser Rechtsstreit geworden.

Bis 19. April im Salzburger Kunstverein, Hellbrunner Straße 3, 5020 Salzburg. Dort kann man auch eine Kopie des Vertrags bestellen.

Installation von Maria Eichhorn im Salzburger Kunstverein *Foto: SK*

Fünfzehn Prozent sind nicht viel

■ Wie wirkte sich der Vertrag von Seth Siegelaub auf den Kunsthandel aus? Maria Eichhorn im Gespräch mit Hans Haacke

Maria Eichhorn: ***Wie reagierten Ihre Händler auf den Vertrag?***

Hans Haacke: Ich habe Glück gehabt, daß John Weber, bei dem ich 1973 gelandet bin, mit solchen Sachen sympathisierte. Er selber kommt aufgrund seiner Biographie aus einem etwas rebellischen Hintergrund. Mehrere der Künstler in seiner Galerie haben den Vertrag anfänglich angewendet. Daniel Buren hatte einen eigenen Vertrag entwickelt, der in einigen Partien sehr viel schärfer formuliert ist, besonders was die Präsentation seiner Arbeit angeht.

War der Vertrag für Sie nicht zu bürokratisch, kein zu großer Aufwand?

Im Grunde ist das ein minimaler Aufwand. Sammler und Galerien unterschreiben doch jeden Tag Dutzende Verträge und Abmachungen verschiedener Art. Praktisch ist es so, daß eine Art „Gentlemen's Agreement" durch den Vertrag formalisiert wird. Mag sein, daß das den „Stil" etwas beeinträchtigt.

Hatten Sie immer gute Erfahrungen mit dem Vertrag, von Anfang an? War es kein Problem, damit zu arbeiten?

Anfänglich und bestimmt auch heute gibt es Leute, die sagen: „Wenn Sie das wollen, nee, dann hab' ich keine Lust." Es ist mir auch passiert, daß ein Sammler eine Arbeit von mir verkauft hat und elegant vergaß, daß er mir etwas von seinem Gewinn abzugeben hatte. Da mußte ich einen Brief schreiben oder sogar einen Rechtsanwalt einspannen.

Sie haben nur durch Zufall erfahren, daß eine Arbeit weiterverkauft wurde. War das der einzige Fall von Vertragsbruch?

Nein. Auch bei der Vertragsbedingung, daß bei einer öffentlichen Ausstellung der Arbeit der Künstler um seine Zustimmung gefragt werden muß, ist manchmal geschlampt worden.

Gab es einen Fall, wo Sie zwar über die geplante Ausstellung Ihrer Werke benachrichtigt wurden, dem jedoch nicht zustimmten?

Ja, das war einmal bei der National Gallery in Australien der Fall. Es handelte sich um eine Ausstellung, die viel von einer Handelsmesse hatte. Da habe ich abgewinkt. Ich habe auch im nachhinein mal gemerkt, daß eine Arbeit in eine Ausstellung geraten ist, wo ich sie lieber nicht gesehen hätte.

Haben Sie Arbeiten ohne den Vertrag verkauft?

Nein. Von einer bestimmten Preisklasse an, ab 1.000 Dollar, läuft der Verkauf mit dem Vertrag. Bei Beträgen darunter spielt die Gewinnbeteiligung keine wesentliche Rolle. Allerdings entfällt dann auch die Kontrolle über Ausstellungsbeteiligungen. Aber bei Druckgraphik zum Beispiel wird das sehr umständlich.

Ist die Gewinnbeteiligung ein wichtiger Grund für Sie, mit dem Vertrag zu arbeiten?

Das ist in der Tat ein wichtiger Grund. Der andere ist, daß ich darüber befinden will, wo meine Arbeiten ausgestellt werden. Ich möchte am Gewinn beteiligt sein, wenn andere den großen Reibach machen. Fünfzehn Prozent sind ja wirklich nicht viel.

Das Folgerecht im deutschen Urheberrecht sieht zugunsten der Urheberin oder des Urhebers bei der Weiterveräußerung eines Werkes einen Anspruch auf fünf Prozent des Verkaufspreises vor, unabhängig davon, ob mit der Weiterveräußerung ein Gewinn erzielt wird. Viele Künstlerinnen und Künstler haben jedoch keinen Überblick darüber, wer was besitzt und weiterverkauft. Deshalb kommt das Folgerecht – außer bei öffentlichen Versteigerungen – kaum zur Anwendung.

Wenn die Künstler das nicht selber in die Hand nehmen und durchsetzen, passiert da nichts. Im übrigen funktioniert der Kunstbetrieb mit Klatsch und Tratsch. Über kurz oder lang wird bekannt, wem was gehört.

Sie haben nicht nur Rechte in dem Vertrag, sondern auch Pflichten; beispielsweise ein Verzeichnis über alle Übertragungen des Werkes, über Geschichte, Herkunft und Weg sowie von Sammlern gemachte Mitteilungen über vorgesehene öffentliche Ausstellungen anzulegen.

An jedes Vertragsexemplar hefte ich, was anfällt. Zum Beispiel, wenn eine Arbeit weiterverkauft wird, dann bekomme ich die Unterschrift zum Folgevertrag.

Werden Ihre Werke oft weiterverkauft?

Das kommt vor, allerdings nicht häufig.

Da könnte man exemplarisch anhand eines Werkes alle Übertragungen verfolgen.

Ja.

Bleiben Ihre verkauften Werke meistens beim Ersterwerber?

In der Mehrzahl der Fälle ja. Es gab wohl ein paar Verkäufe, bei denen ein enormer Gewinn für den Sammler abgefallen ist, wodurch dann auch meine 15 Prozent eine erhebliche Summe ausmachten.

Um welche Verkäufe handelt es sich dabei?

Das erste Mal mit „Social Grease". Das sind die sechs Tafeln, auf denen die Instrumentalisierung von Kunst für Prestige und Sponsoringziele in Zitaten der Nutznießer zur Sprache kommt. Die gehörten zur Sammlung der Gilman Paper Company. Als die Sammlung 1987 aufgelöst wurde, landeten sie bei Christie's auf der Auktion. Sie erzielten einen erstaunlichen Preis, mehr, als ich je erwartet hätte. Das war auch bei einer der drei Arbeiten so, die 1971 zur Absage meiner Ausstellung im Guggenheim Museum geführt hatten. Als die von der italienischen Galerie Françoise Lambert, die das Stück ursprünglich für 'nen Appel und 'n Ei gekauft hatte, 1991 an das Pompidou verkauft wurde, hat die Galerie ein irrsinniges Geld gemacht.

Kann ich mir vorstellen. Und die Arbeit bleibt jetzt im Centre Pompidou?

Ich könnte mir vorstellen, daß es in Frankreich wie in anderen Ländern so ist, daß aus Staatssammlungen *nichts* verkauft werden darf.

Glauben Sie, daß aufgrund der Anwendung des Vertrages eine Spekulation mit Kunst eher vermieden wird?

Nein. Das ist auch nicht das Ziel des Vertrages.

Gegen Spekulation zu arbeiten ist nicht implizit?

Dazu eignet sich der Vertrag nicht. Ich weiß nicht genau, wo die Grenzen zwischen Spekulation und natürlicher Wertsteigerung der Arbeiten eines Künstlers zu ziehen sind, dessen Ansehen und damit auch dessen Preise im Laufe der Jahre steigen.

Mit bestimmten Werken kann man weniger spekulieren als mit anderen.

Mit immateriellen Werken kann man zum Beispiel nicht spekulieren. Aber auch mit etwas so konkretem wie meinem „Beton" in der Ausstellung „Deutschlandbilder" im Martin-Gropius-Bau [Berlin 1997] kann man nicht spekulieren. Auch meine „Germania" in Venedig [Deutscher Pavillon, Biennale Venedig 1993] läßt sich nicht verhökern, und dasselbe gilt für mein „Standort merry-go round" [„Skulptur. Projekte in Münster", Münster 1997]. Solche Projekte überleben die Ausstellung nicht und können deshalb auch nicht zur Auktion geschleppt werden.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

2W 01719 98/2 2

hp 2601 SV 12 Ausgaben pro Jahr

Spiegel Kultur Extra

601600 20457 Hamburg P
Fax 040/3007-2793 Q
Tel 040/3007-0 D 1

1 Anzahl

GesAufl-VB k.Angabe
GesAufl-VK k.Angabe

(C) Argus Media GmbH

Ihre Werke erzielen beachtliche Preise, obwohl sie oft nur mit Spürsinn zu entdecken sind und sich leicht verflüchtigen.

Maria Eichhorn

Auf der Biennale in Venedig war Ausstellungsmacher Christos Joachimides ziemlich frustriert: Laut Katalog und Wandbeschriftung stand er vor einer Arbeit seiner Entdeckung Maria Eichhorn, die er 1991 zur Megashow „Metropolis" eingeladen hatte. Die damals völlig unbekannte 29jährige Berlinerin hatte mit ihrer Installation „Wand ohne Bild" den Durchbruch geschafft und war zur meistgefragten deutschen Künstlerin ihrer Generation aufgestiegen – Joachimides wußte also, daß man ihrer Kunst nachspüren muß. Aber auf der Biennale konnte selbst er kein Eichhorn-Werk entdecken.

In die Kassentische hatte die Künstlerin unauffällige Glasvitrinen einbauen lassen, die aus weißem Papier ausgeschnittene Worte beherbergten. Und auf einem Stehpult lag ein handgebundenes leeres Buch, das die Ausstellungsbesucher für ein Gästebuch hielten und deshalb eifrig an Biennale-Chef Bonito Oliva gerichtete Beschimpfungen darin eintrugen.

Eichhorn, 35, sieht den Sinn ihrer Arbeit darin, die Grenzen zwischen Raum, Kunst, Alltäglichem, zwischen Künstlerin und Besucher aufzuheben. Besonders liegt ihr daran, „sich unabhängig von jenen Kunsterscheinungen zu machen, die es bisher gab". Künstlerin wurde sie aus ähnlichem Freiheitsdrang: „Einer der wenigen Berufe, der von der Gesellschaft als selbstbestimmt toleriert wird." Versuche von Markt und Galerie, Einfluß auf ihr Werk zu nehmen, weist sie kühl zurück – sie bestimmt ihre Preise selbst und setzt noch eins drauf: „Wenn jemand etwas wirklich haben will, zahlt er jeden Preis."

Selbstbewußt war Eichhorn schon, als sie, mit unschuldiger Naivität gewappnet, 1984 an der Berliner Akademie, damals eine klassische Malerdomäne, zu studieren begann. Sie allerdings beschäftigte sich mit räumlichen Dingen, und das führte nach Akademieabschluß zu einer klaren und radikalen Arbeit, die Kritiker zum Schwärmen brachte: Auf einer Ausstellung informierte die Künstlerin über Klima in der Großstadt und an Meeresküsten, über Klimakammern, Nebel, Luft und Atmung. Eine Anlage produzierte in der Galerie weißlichen Nebel, dessen Zusammensetzung der natürlichen Meeresluft glich und der deshalb gesund für die Atemwege sein sollte.

Eichhorn hatte damit ihre eigenen Anforderungen an die Einheit von Kunst und Leben optimal erfüllt: Die Besucher atmeten die ausgestellte Kunst einfach ein. Vielleicht stellte der eine oder andere sich sogar die Frage, ob gesunde und natürliche Luft nur noch künstlich geschaffen werden kann und damit durchaus Berechtigung hat, in einer Galerie ausgestellt zu werden.

Ingeborg Wiensowski

Salzburger Kunstverein, 10.2.–19.4.,

KUNST

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

»OBSERVER«
A-1020 WIEN, Lessinggasse 21 - Tel. 213 22-0*
Auflage: 40000
Verlag: Tel.: 01/536 60 1102
FALTER
Wien, Februar 1998 - Nr. 7

Zum eigenen Gebrauch nach §42(3) UrhG. Anfragen zum Inhalt und zu den Nutzungsrechten bitte an den Verlag.
Belege mit mehr als 5 Seiten enthalten nur die Seite mit Ihrem Stichwort.
Den vollen Beitrag beschaffen wir gerne gegen Kostenersatz.

A

>8 Mar 98/A

»OBSERVER«
A-1020 WIEN, Lessinggasse 21 - Tel. 213 22-0* Auflage 12439
Verlag: Tel.: 0662/879491 1102
SALZBURGER VOLKSZEITUNG
Salzburg, 11.02.98 -

Zum eigenen Gebrauch nach §42(3) UrhG. Anfragen zum Inhalt und zu den Nutzungsrechten bitte an den Verlag.
Belege mit mehr als 5 Seiten enthalten nur die Seite mit Ihrem Stichwort.
Den vollen Beitrag beschaffen wir gerne gegen Kostenersatz.

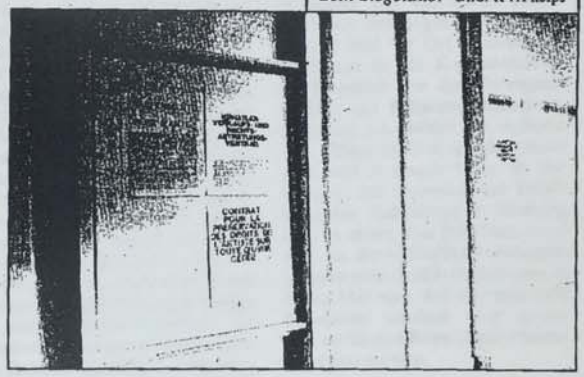
>28 Mar 98/A

A

Künstlerhaus: Maria Eichhorn im Verein mit Seth Siegelaub

Die Geschichte des Kontrakts

Im Salzburger Kunstverein zu lesen: Vielsprachig gestaltete Maria Eichhorn den optimistischen „Artist's Contract" von Seth Siegelaub. Bild: KV/Phelps



Die 1962 geborene Berliner Künstlerin Maria Eichhorn sorgt mit ihrer gestern im Künstlerhaus eröffneten Ausstellung (bis 19. April) für einen Beitrag in der immer noch unhaltsamen Urheberrechts- und Folgerechtssituation der Bildenden Kunst. Maria Eichhorn hat ihre Arbeit in den Dienst der Sache gestellt, „The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement" ist quasi das Konzept zur Idee. Die Idee, Künstlern per Kontrakt eine Beteiligung an einer eventuellen Wertsteigerung ihrer Werke zuzusichern, stammte vom amerikanischen Kunsthändler und Künstler Seth Siegelaub. Er eröffnete am Dienstag abend auch die Ausstellung mit einem Vortrag über die sozialhistorischen Hintergründe seines Vertrages. Nach intensiven Kontakten zu über 500 Künstlern, Händlern, Juristen, Museumsfachleuten und Sammlern verfaßte Siegelaub 1971 gemeinsam mit dem Rechtsanwalt Bob Projansky den berühmt gewordenen Vertrag, in dessen Zentrum das Folgerecht für Künstler steht. Erspaltete aber auch die Meinungen, so ist Siegelaubs Vertrag etwa für Daniel Burren „einfach, idealistisch". Siegelaub wollte eine 15-Prozent-Beteiligung für den Künstler bei Zugewinn festschreiben.

Kunst ist „Business", das Geschäft machen weder der Künstler, selten der Sammler, sondern nur der Händler.

Maria Eichhorn interviewte 1996 Seth Siegelaub, weitere Interviews, u.a. mit Hans Haacke oder Daniel Burren, entstanden – und damit ein umfangreiches Archiv zum Themenkomplex. Das in einem hölzernen „Schatzkästchen" verwahrte Archiv kann man „durchwühlen". Gleichzeitig werden Schriftstücke wie Vertragsentwürfe, Briefe u.a. an die Wand im Großen Saal projiziert, in den Vitrinen der Ringgalerie befinden sich weitere Dokumente der engagierten Arbeit, auch mediale Reflexionen. Maria Eichhorns „Anteil" besteht auf dem ersten Blick darin, das „Work in progress" künstlerisch zu dokumentieren. Die Diskussion muß weitergehen.

Ernst P. Strobl

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

»OBSERVER«
A-1020 WIEN, Lessinggasse 21 - Tel. 213 22-0* Auflage: 40000
Verlag: Tel.: 01/536 60 1102

FALTER
Wien, Februar 1998 - Nr. 7

Zum eigenen Gebrauch nach §42(3) UrhG. Anfragen zum Inhalt und zu den Nutzungsrechten bitte an den Verlag.
Belege mit mehr als 5 Seiten enthalten nur die Seite mit Ihrem Stichwort.
Den vollen Beitrag beschaffen wir gerne gegen Kostenersatz.

A

>8 Mr 96/A

KUNST KURZ

Die Wege der Werke Die Frage „Wohin geht das Licht, wenn es ausgeht?" ist mit „Kühlschrank" relativ leicht zu beantworten (probieren Sie es ruhig aus!). Doch was geschieht mit Kunstwerken, wenn sie das Atelier, die Werkstatt, ihr Produktionsumfeld verlassen? Konkreter: Welche Rechte hat der Künstler, die Künstlerin noch auf ein Werk, wenn es einmal verkauft, getauscht oder verschenkt wurde? Diese Fragestellungen, die in der Judikatur auch als „Nachfolgerecht" unterschiedlichste Ausformungen gefunden haben, hat Maria Eichhorn in ihrer Ausstellung im Salzburger Kunstverein aufgeworfen und bedient sich dazu einer historischen Referenz aus dem Jahr 1971: Damals hat Seth Siegelaub in New York seine scheinbar schizophrene Doppelexistenz als Linksaktivist und Kunsthändler unter einen Hut zu bringen versucht, indem er einen Standardvertrag erstellen ließ, der ebendiese Ansprüche der Künstler niederschriftlich festhält: zum Beispiel eine 15prozentige Beteiligung am Mehrwert aus jedem Verkauf, Überblick darüber, wer jeweils Eigentümer des Werkes ist, Vetorecht gegen Ausstellung des Werkes sowie sämtliche Reproduktionsrechte. Siegelaubs mit großer Verve vorgetragene Vertragsinitiative führte zu einigem Aufsehen und sehr unterschiedlichen Reaktionen – Interviews von Maria Eichhorn mit Hans Haacke (verwendet den Vertrag bis heute), Daniel Buren (hat einen eigenen, noch viel strengeren Schriftsatz in Verwendung) und Lawrence Weiner (verwehrt sich gegen jedwede Regelung) sind vor Ort nachzulesen. Zusätzlich ist die Korrespondenz, die Siegelaub vor der Vertragserstellung mit Künstlern, Händlern, Anwälten u.a. geführt hat, in Form von Diaprojektionen dokumentiert, und in einem Video ist der Vortrag, den Siegelaub zur Eröffnung der Ausstellung in Salzburg hält, zu sehen. Am Publikum ist es nun, aus der vorderhand trockenen Materie jene Details zu eruieren, in denen klar wird, daß hier nicht nur finanzielle, sondern auch kunst- und werkbegriffliche Dispositionen getroffen werden.

Bis 19. April im Salzburger Kunstverein, Tel. 0662/84 22 94-0.

MARKUS WAILAND

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

2W 01719 98/2 6

hp 2601 SV 12 Ausgaben pro Jahr

Spiegel Kultur Extra

601600 20457 Hamburg P
Fax 040/3007-2793 Q
Tel 040/3007-0 D 1

1 Anzahl

GesAufl-VB k.Angabe
GesAufl-VK k.Angabe

(C) Argus Media GmbH

SALZBURG

28 Kp. 56/A

MARIA EICHHORN: Das Geld ist mit der Kunst eng verwoben. Wer wieviel daran verdienen sollte, formulierte 1971 der Ausstellungsmacher Seth Siegelaub im sogenannten Künstlervertrag. Unterlagen von damals und Gespräche von heute mit Kollegen wie Hans Haacke und Daniel Buren bilden den Rahmen von Eichhorns Ausstellung. Darüber hinaus hat sie Seth Siegelaub eingeladen, über sein Vertragswerk zu referieren. Auch das ist Kunst. Auch damit läßt sich gut verdienen (s. Porträt S. 24). Kunstverein. 10.2.–19.4., Tel. 0043/662/842 29 40.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

DIE PRESSE
Wien, 06.02.98 -
A-1020 WIEN, Lessinggasse 21 - Tel. 213 22-0* Auflage 105009
Verlag Tel. 01/51 414 0602
Zum eigenen Gebrauch nach §42(5) UrhG. Anfragen zum Inhalt und zu den Nutzungsrechten bitte an den Verlag.
Belege mit mehr als 5 Seiten enthalten nur die Seite mit Ihrem Stichwort.
Digi voilen Beitrag beschaffen wir gerne gegen Kostenersatz.

3+/

20 Apr 98/A

Photos: Jens Ziehe/Salzburger Kunstverein

„So klar wie möglich sein"

Analyse ist die Stärke der Berliner Künstlerin MARIA EICHHORN. *Für ihre Ausstellung im Salzburger Kunstverein beschäftigt sie sich mit der brisanten Lage von Künstlern.*

„Den Gedanken fassen und sichtbar machen." Mit diesen wenigen Worten beschreibt die junge Berlinerin Maria Eichhorn ihren künstlerischen Ansatz – und: „So klar wie möglich sein, ohne viel erklären und hinzufügen zu müssen." Um das zu erreichen, tritt sie als Urheberin weitgehend in den Hintergrund. Einziges Zugeständnis an den traditionellen Künstlerbegriff sind gelegentliche Signaturen – aber auch die mit Vorbehalt, „denn eine Arbeit ist selbst schon eine Signatur." Stattdessen analysiert Eichhorn lieber schon Rahmenbedingungen: etwa die Funktion der Galerie oder auch Grundstücksverhältnisse in einer deutschen Mittelstadt. Schafft Voraussetzungen für Dialoge und die Auseinandersetzung *mit Kunst – wie in der „Kinderwerkstatt"* im Künstlerhaus Stuttgart. Arbeitet mit Räumen, Inszenierungen, Konzepten, Anleitungen, in denen sie die Besucher und Benützer ihrer Ausstellungen zu aktivem Handeln – zum Beispiel zum Malen – anregt. Eichhorns Kunstwerke bestehen also mindestens ebenso im Prozeß wie im fertigen Resultat. Auch im Zentrum ihrer Salzburger Ausstellung stehen Dialog und Analyse. Diesmal richtet sie ihr Augenmerk auf den Kunstbetrieb als ökonomisches und soziales Netz. Interviews und ein Buchprojekt mit Seth Siegelaub, *dem* Konzeptkunst-Galeristen der 70er Jahre schlechthin, bilden die Grundlage dafür. Im Mittelpunkt steht Siegelaubs 1971 verfaßter Künstlervertrag „Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement": seiner Ursprungsidee zufolge sollte er von allen Künstlern weltweit bei Verkäufen und Schenkungen mit den Eigentümern abgeschlossen werden, um beiderseitige Interessen langfristig zu regeln. Neben Siegelaubs Eröffnungsreferat über den „Künstlervertrag" liefert die – bewußt didaktisch angelegte – Ausstellung auch Interviews mit zwei Anwendern des Vertrags, Hans Haacke und Daniel Buren, sowie Siegelaubs nun erstmals öffentlich zugänglich gemachten Archiv-Materialien, die die brisante – nach wie vor ungesicherte – soziale und ökonomische Situation von Künstlern zum Thema machen. Darüberhinaus gibt die Schau einen Überblick über das Folgerecht der bildenden Künstler im internationalen Urheberrecht. J.H.

SALZBURGER KUNSTVEREIN: „Maria Eichhorn: The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement", 10. 2.–19. 4.. Info: 0662/84 22 940.

DURAS SCHWERPUNKT. Die Trilogie „Aurelia Steiner" steht am Beginn einer dietheater-Veranstaltungsreihe zur Arbeit von Marguerite Duras. Als Performance für vier Schauspielerinnen, eine Tänzerin und räumliche Computerkomposition angelegt, erzählt „Aurelia Steiner" von der Suche eines Mädchens nach ihrem im KZ ermordeten Vater. *Premiere der Projekt-Theater-Produktion (Regie: Eva Brenner)* ist am 11. 2. im Foyer des Wr. Konzerthauses (22.45 Uhr; 587 87 74/16). Tanzprojekt & Ausstellung folgen.

Photo: Rainer Berson/Projekt Theater

STARTREK - AUSSTELLUNG. „Ahead warp factor 5, Mr. Sulu!" – Mit Warp-Geschwindigkeit sollten sich eingefleischte „Trekkies" ab 6. 2. ins Technische Museum bewegen, wo die von Paramount-Pictures zusammengestellte Ausstellung mit Bühnenbildern, Kostümen, Photos und Requisiten die Entwicklung der Kult-Serie und Filme präsentiert. Als da wären: ein klingonisches Stirnteil mit Perücke, Uhuras Uniform, selbstverständlich auch ein Modell der Enterprise... (0664-455 76 81).

Photo: Paramount

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

20 Mar 96) A

MARIA EICHHORN: Interview mit SETH SIEGELAUB

Am 4. April 1996 interviewte ich gemeinsam mit Ute Meta Bauer in Amsterdam Seth Siegelaub. Siegelaub ist vor allem als Organisator der ersten Ausstellungen „konzeptueller Kunst" Ende der sechziger Jahre bekannt geworden (*January 5–31, 1969, 1969, One Month, 1969, July, August, September 1969, 1969, July/August Exhibition, 1970*). 1971 entwarf er, gemeinsam mit einem Rechtsanwalt, einen Kontrakt, in dessen Zentrum das Folgerecht für Künstler steht. Das Interview wurde in dem von Paul Andriesse herausgegebenen Buch *Art Gallery Exhibiting* (Amsterdam 1996) veröffentlicht. Hier ein Auszug:

Maria Eichhorn: Nach Ihrer Tätigkeit als Galerist und Ausstellungsorganisator verfaßten Sie zusammen mit dem Rechtsanwalt Bob Projansky 1971 das „Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement". Was war Ihr Beweggrund?

Seth Siegelaub: Damals gab es viele Aktivitäten, welche die Rechte von Künstlern betrafen. Eine Gruppe in New York war besonders aktiv, die „Art Workers Coalition" mit Leuten wie Lucy Lippard und Carl Andre. Die Art Workers Coalition wurde gegründet aus Protest gegen das Museum of Modern Art, das eine Arbeit von Takis gegen seinen Willen ausgestellt hatte. Das rief bei vielen Künstlern – vor allem vor dem Hintergrund der Vietnam-Protestbewegung – eine spontane Reaktion hervor, die die ästhetische Kontrolle über ihre Arbeit, das Recht auf freie Meinungsäußerung, aber auch Krankenversicherung und ähnliches betraf. Meine Absicht mit dem Vertrag war zunächst, die unterschiedlichen Interessen von Künstlern zu formulieren, etwa die Kontrolle über den Gebrauch ihrer Kunst, prozentuale Beteiligung bei Weiterverkäufen, Reproduktionsrechte, Ausstellungsrechte usw., und dann, nachdem die Interessen der Künstler klar waren, zu versuchen, das Verhältnis zwischen Künstlern und denjenigen zu ändern, die nacheinander in den Besitz des Kunstwerks kommen. Ein anderer wichtiger Aspekt war, daß mich dieses Projekt mit Leuten aus der Kunstwelt in Kontakt brachte, die ich sonst vielleicht nicht getroffen oder gesprochen hätte. Mein eigentliches Interesse an Kunst ist der Künstler, die soziale Dimension des Kunstmachens.

ME: Entstand der Vertrag unter Mitwirkung von Künstlern?

Nicht direkt, aber es gab Präzedenzfälle wie Daniel Buren. Er benutzte immer eine Art Vertrag, um die Plazierung und den Gebrauch seiner Arbeiten zu regeln, weil sie ortsspezifisch sind und er sehr genau auf seine Interessen achtet, wenn eine Arbeit verkauft wird. Einige Leute, wie Carl Andre, Sol LeWitt und vor allem Hans Haacke, haben das „Artist's Agreement" benutzt. Ich glaube, Hans arbeitet noch heute damit, oder mit einer Variante davon. Kein Künstler war jedoch direkt am Vertragstext beteiligt. In der Tat waren die meisten Künstler nicht daran interessiert und eher gegen als für den Vertrag.

ME: Warum, wo es doch um ihre Rechte ging?

Künstler sahen darin nur ein weiteres Verkaufsproblem. Ich kann mich an kaum jemanden erinnern, der am Vertrag interessiert gewesen wäre, außer die paar, die ich genannt habe – und, wie ich hörte, soll eine jüngere Künstlerin, Jenny Holzer, den Vertrag benutzt haben. Vielleicht gibt es ja noch mehr, die ihn anwenden. Was Sammler betrifft, glaube ich, daß Herman Daled und Anton Herbert den Vertrag unterzeichneten, vielleicht sogar Panza. Ich verfolge das nicht besonders. In den späten sechziger und frühen siebziger Jahren lebten die Künstler in relativ bescheidenen Verhältnissen, der Vertrag wurde deshalb nur als weiteres Verkaufshindernis angesehen. In den achtziger Jahren, als viel mehr Geld im Umlauf war und erfolgreiche Künstler viel Geld machten, kam das Interesse am Vertrag wieder auf – als ein Mittel, noch mehr Geld zu verdienen. Ohne die Unterstützung von Leuten aus Europa, wie Harald Szeemann oder Germano Celant, der die italienische Version des Vertragstextes verfaßte, wäre der Vertrag wohl nur eine Idee geblieben.

Ute Meta Bauer: Ich denke, das Problem in den achtziger Jahren bestand darin, daß der Kunsthandel eine Geldwaschanlage war und die Beteiligten keinen Schriftverkehr wollten. Heute sehen sich die Leute wieder mehr als Teil eines sozio-politischen Zusammenhangs.

Vielleicht haben Sie Recht. Aber sogar in den sechziger Jahren, als nicht viel Schwarzgeld im Umlauf war, war das Private sehr wichtig. Das Kaufen und Verkaufen von Kunst ist immer ein sehr privates Geschäft. Es steckt viel Geld in Sammlungen, und viele Leute investieren aus Steuergründen in Kunst. Meiner Ansicht nach macht der Vertrag den Handel nicht öffentlich – er ist kein öffentliches Dokument. Er war immer noch etwas sehr Privates und gab dem Künstler einen Überblick darüber, was mit seiner Arbeit geschieht. 95 Prozent der Künstler haben nicht die geringste Ahnung, wo sich ihre frühen Arbeiten befinden. Ich bin sehr froh, daß ich den Vertrag gemacht habe. Sein direkter Einfluß ist vielleicht fragwürdig, aber ich denke, er ist ins Bewußtsein der Kunstwelt vorgedrungen – was man zum Beispiel an Ihrem Interesse sehen kann.

ME: Der Vertrag wird ergänzt durch psychologische Ratschläge unter dem Titel „The Facts of Life: You, the Art World and the Agreement". Welche Erfahrungen wollten Sie damit weitergeben?

Diese „praktischen" Ratschläge ergänzten nicht den Vertrag, sondern sie wurden zusammen mit dem Vertrag veröffentlicht – in Form eines gefalteten Plakats: auf der einen Seite der Vertrag, auf der anderen die Ratschläge, die Sie meinen. Sie sollten eine Anleitung sein, vor allem für Künstler. Aber wie ich schon sagte, die meisten waren gegen den Vertrag, die allgemeine Stimmung in der Kunstwelt war konservativ und besitzorientiert.

UMB: Das Kaufen und Verkaufen von Kunst geschieht noch immer halbprofessionell. Im Kunsthandel gelten immer noch andere Regeln, man spricht von Idealismus und Enthusiasmus, so als ob Künstler nicht ihre Miete bezahlen müßten. Ich denke, mit dem Vertrag haben Sie einen empfindlichen Punkt berührt. Viele Künstler waren sich dessen bewußt. Ich war wirklich überrascht über die Engstirnigkeit und die negativen Reaktionen von Leuten, die immer behauptet hatten, sie liebten Kunst und Künstler so sehr.

UMB: In Ihrem Vertrag sprechen Sie nur von Rechten der Künstler zu Lebzeiten, wer hat die Rechte nach ihrem Tod?

Ich weiß nicht, wer am besten qualifiziert wäre, diese Rechte wahrzunehmen. Vielleicht niemand. Vielleicht der Galerist, die Ehefrau, Freundin, Tochter, Sohn oder Rechtsanwalt. Es steht jedem Künstler frei, jemanden zu benennen, der nach seinem Tod seine Interessen vertritt.

ME: Sie förderten eine Kunst, die nicht an Ort und Zeit gebunden ist. Was veranlaßte Sie, für diese Art von Kunst eine spezifische Vermittlungspraxis zu entwickeln?

Das war ganz einfach. Ich hatte kein Geld. Mit Ausnahme der Coop-Galerien, die von Künstlern organisiert wurden, waren Galeristen im allgemeinen nicht gerade arm. Ich hatte nicht den familiären Background, und ich war nicht in Princeton oder Yale. Ich nehme an, das waren die Voraussetzungen dafür, mich einer bestimmten Kunstpraxis zuzuwenden. Ich konnte es mir gar nicht leisten, mit teuren Bildern zu handeln. Es war wichtig, institutionelle Strukturen und Rahmenbedingungen der Kunstpraxis zu überdenken. Es eröffneten sich ungeahnte Möglichkeiten in der Kunst, die größtenteils mit diesen beschränkten Mitteln zu tun hatten, aber auch mit dem allgemeinen politischen Umfeld. Kunstpraxis mit begrenzten ökonomischen Mitteln führt dich automatisch in die Realität des Alltags. Leute wie Robert Rauschenberg und Jasper Johns sprachen davon, die Kluft zwischen Kunst und Leben zu überbrücken, vielleicht hat unsere Generation das geschafft. Auch die Arte povera hat sich damals damit beschäftigt, oder zum Beispiel John Chamberlain mit seinen Skulpturen aus zusammengepreßtem Autoschrott und seinen Schaumgummiarbeiten. All das kam damals zusammen, es lag in der Luft.

UMB: Mit Konrad Fischer, Germano Celant, Harald Szeemann u.a. knüpften Sie ein internationales Netz.

Das stimmt. Wir hatten ähnliche Interessen, waren jung und in der gleichen finanziellen Situation, alle in gewissem Sinne Außenseiter. Der internationale Aspekt war sehr wichtig. Konzeptuelle Kunst kann sich aufgrund ihrer Eigenschaften schnell und billig verbreiten. Ich konnte Ausstellungen machen, indem ich Arbeiten einfach in einen Umschlag steckte und mit der Post verschickte. Künstler reisten viel, weil ihre Arbeiten ortsspezifisch waren. Sie konnten mitten im Nirgendwo leben und trotzdem ausstellen und bekannt werden, ohne die Bars in Paris, New York und Köln zu besuchen. Die Art der Arbeiten machte es leicht, Beziehungen zu knüpfen. Meine Kataloge publizierte ich dreisprachig, denn Unterstützung kam vor allem aus Deutschland und Frankreich. Im Gegensatz zum mangelnden Interesse in den USA. Ich habe den Eindruck, das ist heute in den späten neunziger Jahren immer noch der Fall. Damals gab es eine unglaubliche Energie, ein permanentes Infragestellen und Niederreißen von Kategorien. Kunstkritiker machten Ausstellungen, Kuratoren schrieben, Autoren wurden Händler, Künstler wurden Kritiker usw. All diese institutionellen Rollen waren fließend. Konrad Fischer zum Beispiel war Händler, aber zuerst auch Maler, und er organisierte die Ausstellung *Prospect*. Die Kategorien galten nicht mehr. Das setzte viel Energie frei.

ME: Wenn Werke keine „materielle Form" hatten, nicht sichtbar waren, wie haben Sie den Leuten dann vermittelt, daß ein Künstler überhaupt etwas getan hat? In welcher Form haben Sie diese Arbeiten verkauft und an wen? Es gab einige Leute, die gelegentlich etwas kauften. Das hielt uns am Leben. Der Wert dieser Arbeiten war damals

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Seth Siegelaub: The Social-Historical Background to the „Artist's Contract", 10.2.1998. Courtesy Salzburger Kunstverein. Foto: Andrew Phelps

sehr fragwürdig, in dem Sinne, daß sie kaum weiterverkauft werden konnten, weil niemand an ihnen interessiert war. Ich selbst besitze eine Arbeit, die im Central Park vergraben ist. Mir ist nicht klar, was genau ich besitze. Wie man Arbeiten ausstellt, die nicht sichtbar sind, ist im Bereich der bildenden Kunst ein schwieriges Problem, obwohl es teilweise dadurch gelöst wird, daß man Dokumentationen verwendet. Vermutlich ist Jan Wilson, dessen Arbeit sich mit oraler Kommunikation beschäftigt, in dieser Hinsicht der typischste Künstler. Man mußte ihn bezahlen, damit er spricht. Ich erinnere mich, daß wir Arbeiten von Robert Barry verkauft haben, die daraus bestanden, Edelgase in die Atmosphäre von Los Angeles zu verströmen. In allen Fällen arbeiteten wir mit Sammlern zusammen, die in erster Linie die Arbeit der Künstler unterstützten und Kunst nicht als Wertanlage kauften.

ME: Als Galerist haben Sie scheinbar erfolgreich die Arbeiten „ihrer" Künstler verkauft. Zum Beispiel waren die 32 Werke in der Ausstelllung *January 5–31, 1969* verkauft, bevor die Ausstellung eröffnete. Warum haben Sie diese Arbeit aufgegeben?

Mit der *January Show* wollte ich nicht in die Situation geraten, Kunst an Sammler verkaufen zu müssen. Ich wollte nicht das Gefühl haben, eine Galerie zu sein. Also kauften wir die Arbeiten selbst; entweder kauften sie Freunde, die Künstler tauschten untereinander oder was auch immer. Ich wollte, daß Leute die Ausstellung besuchen und sich nicht in einer Galeriesituation befinden. Derjenige, der für die Ausstellung das meiste Geld aufbrachte, ein Sammler namens Bob Topol, erhielt einige Werke, vier oder fünf. Jeder Künstler bekam 1200 Dollar, ich 500 Dollar und die Sekretärin Adrian Piper, die später eine erfolgreiche Künstlerin wurde, erhielt auch etwas. Für mich trug all das dazu bei, die Kunstwelt zu verlassen. Ich nehme an, zu dieser Zeit war ich schon ein bißchen enttäuscht von der Kunstwelt im allgemeinen und meine Interessen gingen mehr in Richtung Sozial- und Kulturwissenschaften.

ME: Sind Sie auf soziale und politische Grenzen der Kunst und der Kunstvermittlung gestoßen?
Oh ja. Egal wie hart man versucht, die Werte der kapitalistischen Gesellschaft – Eigentum, Besitz, bleibende Wertgegenstände – abzuschaffen, das System ist nicht zu überwinden. Vielleicht kann man eine Zeitlang damit spielen, mit seinen Widersprüchen arbeiten. Viele Künstler aus dieser Zeit führen heute das traditionelle Leben eines erfolgreichen Künstlers, obwohl ihre Projekte damals vielleicht sehr revolutionär waren. Manche Leute werfen ihnen das vor – vor einigen Jahren nannte man es „Ausverkauf" –, aber ich glaube, es ist unmöglich, außerhalb des kapitalistischen Wertesystems zu leben. Die meisten der revolutionären „konzeptuellen" Projekte wurden vom System absorbiert, aber nicht vollständig, weitaus weniger als Malerei. Einige dieser Arbeiten können nicht vereinnahmt, eingeordnet, in Vermögenswerte oder nette Kunstgeschichte umgewandelt werden. Obwohl einige großangelegte Museumsausstellungen versucht haben, die Kunst aus dieser Zeit zu einer weiteren traditionellen Kunstbewegung zu machen, ist ihnen das nicht gelungen, weil das Museum selbst heute, 25–30 Jahre später, dem Geist und den Ideen der sogenannten konzeptuellen Kunst widerspricht.

ME: Mai 68 und der Vietnamkrieg waren für Sie wesentliche Faktoren für die damalige Kunstproduktion. Können Sie ausführen, auf welche Weise diese Ereignisse die Kunst beeinflußten?

Sie schafften ein kritisches Klima, das wichtige gesellschaftliche Fragen aufwarf, in der Kunst genauso wie in anderen Bereichen, insbesondere die Frage der Macht – für wen produziert man Kunst usw. Kunst steht immer in Beziehung zu ihrer Zeit, aber in einer dialektischen Beziehung. Auf der einen Seite reflektierte Kunst die radikalen politischen Ideen dieser Zeit, aber sie spiegelte auch die eher konservativen Aspekte der sechziger Jahre, so etwa das Aufkommen des tertiären Sektors, des Dienstleistungsbereichs. Man könnte argumentieren, „konzeptuelle Kunst" sei lediglich eine weitere Facette der entstehenden Kommunikationsgesellschaft gewesen, Stichwort „Global Village". „Konzeptuelle Kunst", sogar in ihrer radikalen Ausprägung, kann genauso gut als ein Aspekt der Ausbreitung der Kommunikationsgesellschaft, der Werbung etc. angesehen werden.

UMB: Sehen Sie eine Beziehung zwischen Vietnam und der Attraktivität des Nova Scotia College of Art and Design in Halifax?

Ich war nur für ein, zwei Projekte dort, vor der Blütezeit, die mit Kasper König begann. Sie waren sehr aktiv, man spürte die Energie von Gary Kennedy, David Askevold, Jerry Ferguson und anderen.

UMB: Am 5. und 6. Oktober 1970 haben Sie dort eine Künstlerkonferenz organisiert. Worum ging es?

Die Absicht war, Künstler mit unterschiedlichen ästhetischen Positionen zusammenzubringen und über Arbeitsbedingungen, allgemeine Probleme usw. zu sprechen. Die Konferenz wurde von Benson & Hedges gesponsert. Ich war damals starker Raucher. Die Konferenz war ein völliger Mißerfolg, zum Teil weil sich Richard Serra negativ dazu verhielt. Ich hatte gehofft, daß das Symposium auf Video mitgeschnitten und publiziert wird, aber daraus ist nichts geworden.

UMB: Einem Bericht über die Konferenz ist zu entnehmen (*Avalanche*, Winter 1971), daß einige Teilnehmer gar nicht erschienen, andere am ersten Tag abreisten, und es wird auch erwähnt, daß diejenigen, die blieben, eine direktere Konfrontation mit den Studenten suchten, als ursprünglich geplant.

Ja, ich erinnere mich, daß Serra die Studenten gegen uns aufwiegelte. Wir hatten es sehr schwer mit unserem Projekt. Neulich erzählte jemand, daß Serra und Morris sehr verunsichert waren durch die Anwesenheit von Joseph Beuys, der zum ersten Mal in Nordamerika war. Lawrence Weiner, Ronald Bladen, Richard Smith, Robert Smithson, Al Held, John Chamberlain, Daniel Buren waren da, aber viele der „Pop"-Künstler wie Rauschenberg, Lichtenstein u.a. ließen sich nicht blicken.

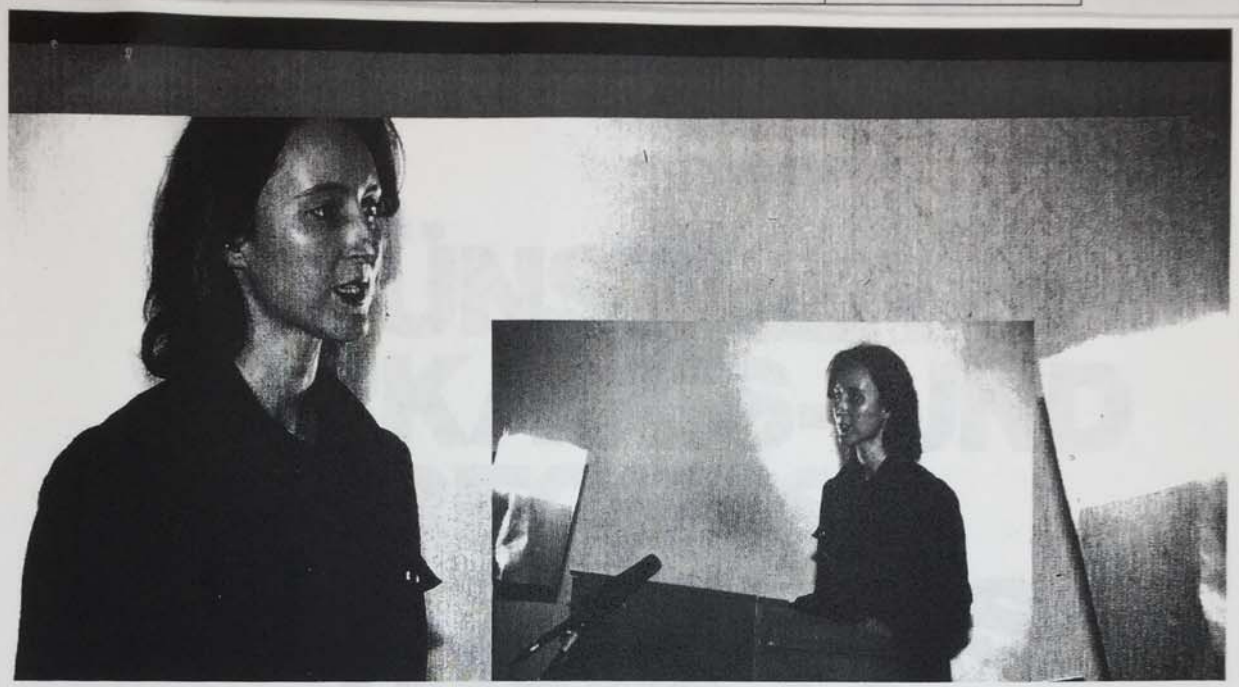
UMB: Wer hat die 20.000 Dollar Sponsorengeld von Benson & Hedges besorgt?

Die Leute von Nova Scotia organisierten das Geld, und ich gab es aus, das meiste für Reisekosten der Künstler. Das Ganze hinterließ bei mir einen bitteren Nachgeschmack. Es hatte einfach nicht funktioniert.

UMB: Haben Sie damals auch mit Künstlerinnen gearbeitet?

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103



Maria Eichhorn, Vortrag von Seth Siegelaub: The Social-Historical Background to the „Artist's Contract", 10.2.1998. Courtesy Salzburger Kunstverein. Foto: Andrew Phelps

Nein, das habe ich verpaßt. Die einzigen Künstlerinnen, die ich kannte, waren Hanne Darboven und Christine Kozlov.

UMB: Aber in der *Art Workers Coalition* wurden doch feministische Thesen diskutiert?

Ja, Lucy Lippard war sehr aktiv auf dem Gebiet. In ihrer Ausstellung 1969 in Seattle *(577, 087)* zeigte sie viele Künstlerinnen. In den siebziger Jahren engagierte sie sich sehr für die Frauenbewegung in der Kunst. Schon damals gab es viele wichtige Künstlerinnen wie Eva Hesse, Hanne Darboven, Agnes Martin, die Tänzerinnen Yvonne Rainer, Simone Whitman, Twyla Tharp usw.

ME: Hatten Sie für Ihre Arbeit ein Vorbild?

Nein, aber es gab Leute, die mich beeinflußten, Dick Bellamy und Gene Goossen zum Beispiel. Bellamy war Kunsthändler. Er hatte in New York eine Galerie, die Green Gallery, eine wichtige Galerie in den frühen sechziger Jahren. Er zeigte Oldenburg, Robert Morris und einige Pop-Art-Künstler. In den späten Sechzigern, als ich ihn traf, stellte er Richard Tuttle, Alan Saret, Gary Kuehn und James Lee Byars aus. Er war eine Art Freigeist und stand seinen Künstlern sehr nahe. Gene Goossen war Kritiker, freier Ausstellungsorganisator und Leiter der Kunstabteilung am Hunter College, wo viele Künstler einen Teilzeitjob hatten. Er hat in den sechziger Jahren eine Reihe wichtiger Ausstellungen im Museum of Modern Art veranstaltet, wie etwa eine mit Barnett Newman und *Art of the Real*. 1964 organisierte er eine wichtige Gruppenausstellung, in der Carl Andre zum ersten Mal seine Arbeit zeigte (*Eight Young Artists*, Hudson River Museum, Yonkers, und Bennington College, Vermont). Er hat mich indirekt beeinflußt. Bellamy und Goossen hatten eine enge Beziehung zu Künstlern. Wenn mich damals etwas beschäftigte, dann die enge Arbeitsbeziehung mit den Künstlern, die ich präsentierte.

UMB: Sie selbst haben Paul Maenz und Ghislain Mollet-Vieville beeinflußt.

Das sagt man, aber ich selbst war mir dessen nie bewußt. Als Paul sich „zurückzog", sprach er davon, mit „Siegelaubs Jungs", meiner „Gang of Four" (Barry, Huebler, Kosuth und Weiner) gehandelt zu haben, aber ich erinnere mich nicht daran, viel persönlichen Kontakt mit ihm gehabt zu haben. Ich begegnete ihm und Gerd de Vries hin und wieder, ebenso wie ich in Paris gelegentlich Ghislain traf.

ME: Welche direkten Vorläufer sehen Sie für die Kunst, die Sie zeigten?

Da fließen viele Dinge ein, zum Beispiel der eher intellektuelle Bereich der Pop Art. Ich meine das Öffnen der Möglichkeiten für die Kunst, den Sprung in die Wirklichkeit. Manche nennen Donald Judd, ich selbst sehe das nicht so. Ad Reinhardt hatte einen großen moralischen Einfluß, genau wie Barnett Newman. Ein anderer Einfluß, so sagen einige Leute, ging von Fluxus aus. Fluxus ist ein möglicher Anschluß, aber wiederum in einer sehr allgemeinen sozialen Form, nicht in bezug darauf, wie Dinge aussehen. Wenn man nach dem „Aussehen" geht, ist Minimal Art der physischen Erscheinung von „konzeptueller Kunst" am nächsten.

ME: In einem Nachtrag zur zweiten Auflage des Katalogs zur Ausstellung *L'art conceptuel* im ARC in Paris 1989 kritisieren Sie Benjamin Buchlohs Katalogbeitrag als „formalistisch und idealistisch".

Buchloh war total von Duchamp besessen, und das hat sein Verständnis dieser Zeit stark geprägt. Duchamp beeinflußte lediglich Joseph Kosuth. Ich habe nie gehört, daß die anderen Künstler den Namen Duchamp erwähnten.

UMB: Aber Sie waren der einzige, der Joseph Kosuth verteidigte. Warum?

Ich glaube nicht, daß ich ihn so sehr verteidigt habe. Buchloh behandelte Kosuth sehr unfair, sogar innerhalb seiner eigenen Parameter. Buchloh spricht nur von Josephs Arbeiten und nicht von seinen Ideen. Mit den anderen Künstlern verfährt er umgekehrt. Sein Problem mit Kosuth hat mit der „korrekten" Lesart Duchamps zu tun. Buchloh glaubt, daß er sie hat und Kosuth nicht. Er etabliert einen Duchampschen Leitfaden für die gesamte Kunstgeschichte der Moderne, so als ob die ganze Welt eine einzige Duchamp-Offenbarung wäre. Ich denke, Buchloh hat keine originäre Forschung über diese Periode geliefert.

ME: Befürchten Sie, daß „konzeptuelle Kunst" in Ausstellungen wie *L'art conceptuel* mißinterpretiert wird?

Ja. Ich glaube nicht, daß das Museum diesen Arbeit gerecht werden kann, weil es ihren Geist verfälscht. E Einladungskarte zu einer Robert Barry-Ausstellung eine ephemere Postsendung, dazu gedacht, daß man liest und dann in den Papierkorb wirft. Sie ist nur re vant für die Zeit und den Ort der Ausstellung und ni etwas, das man einrahmt und 100 Jahre an die Wa hängt. Das Einrahmen der Einladungskarte ist genau d selbe wie die Einrahmung der Werke durch das Museu

ME: Nach dem Ausstieg aus der Kunstwelt brachten linke Schriften und medienkritische Bücher heraus. Kö nen Sie einige Titel nennen?

Ich habe zum Beispiel Schriften von Wolfgang Fritz Ha publiziert, einem linken Berliner Philosophen, der *I Argument* herausgab, oder Texte von Marx und Engels Kunst und Literatur. Wahrscheinlich bin ich der einz auf der Welt, der das noch tut, wenn auch in letzter Z nicht mehr so aktiv. Momentan stelle ich eine Bibliot und eine Bibliographie zur Geschichte der Textil zusammen. Ich handle auch mit Büchern zu diesem Th ma. Ich möchte eine Reihe von Bibliographien über T tilien und dekorative Kunst publizieren, beispielswe zur Geschichte der Maske. Ich bin leidenschaftlich da interessiert, Bibliographien zu erstellen, aus manche Gründen.

Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin

Dieser Auszug aus dem Interview wurde erstveröffentli in: Maria Eichhorn, Abbildungen, Interviews, Te 1989-96, München: Verlag Silke Schreiber, 1996.

Ute Meta Bauer leitet das Institut für Gegenwartsku an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien.

Maria Eichhorn ist Künstlerin und lebt in Berlin. Sie v zuletzt bei den „Skulptur.Projekten.Münster" 1997 v treten. Bis zum 19. April ist im Salzburger Kunstver ihre Ausstellung zum Kontrakt von Seth Siegelaub sehen, den wir auf den nachfolgenden Seiten in deutschsprachigen Version faksimiliert abdrucken.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

KÜNSTLER-VERKAUFS- UND RECHTS-ABTRETUNGS-VERTRAG

Der beiligende dreiseitige Vertrag wurde von Bob Projansky, einem New Yorker Rechtsanwalt, aufgesetzt, nachdem ich mit über 500 Künstlern, Händlern, Anwälten, Sammlern, Museumsleuten, Kritikern und anderen Leuten gesprochen und korrespondiert hatte, die mit den Tagesgeschäften der internationalen Kunstwelt zu tun haben.

Der Vertrag will einige allgemein bekannte Ungerechtigkeiten in der Kunstwelt beseitigen, insbesondere den fehlenden Einfluß des Künstlers auf die Verwendung seines Werkes und seine Nichtbeteiligung an Wertsteigerungen, nachdem er sein Werk aus den Händen gegeben hat.

Der Vertragstext trägt den derzeitigen Praktiken und wirtschaftlichen Realitäten der Kunstwelt Rechnung, insbesondere in ihren privaten, geldlichen und informativen Aspekten, und berücksichtigt gleichermaßen die Interessen und Motive aller Beteiligten.

Vielleicht wird dies der Standardtext für den Verkauf und die Übertragung aller zeitgenössischen Kunstwerke; daher wurde der Vertrag so fair, einfach und praktisch wie möglich abgefaßt. Er läßt sich entweder in der vorliegenden Form oder mit geringfügigen Änderungen entsprechend Ihrer besonderen Situation verwenden.

Falls die nachstehenden Informationen nicht alle Ihre Fragen beantworten, so wenden Sie sich bitte an Ihren Rechtsanwalt.

WAS DER VERTRAG BEWIRKT

Der Vertrag will dem Künstler geben

- 15 % des Mehrwerts jedes Kunstwerks bei jedem Übergang in andere Hände;
- einen Überblick darüber, wer jeweils der Eigentümer ist;
- das Recht auf Unterrichtung, wenn das Werk ausgestellt werden soll, so daß der Künstler Rat und Anweisungen zur vorgesehenen Ausstellung seines Werkes geben (siehe Artikel 7 (b)) oder die Ausstellung untersagen kann;

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

[redacted]

- das Recht, das Werk alle 5 Jahre auf 2 Monate (ohne Kosten für den Eigentümer) für Ausstellungszwecke auszuleihen;
- das Recht, bei erforderlichen Reparaturen konsultiert zu werden;
- die halbe Miete, die dem Eigentümer bei eventuellen Ausstellungen des Werkes zufließt;
- alle Reproduktionsrechte an dem Werk.

Die wirtschaftlichen Vorteile fließen dem Künstler auf Lebenszeit zu und darüber hinaus auf die Lebenszeit seiner Witwe plus 21 Jahren, so daß sie auch den heranwachsenden Kindern des Künstlers zugute kommen. Der Künstler behält die ästhetische Kontrolle nur während seiner Lebenszeit.

Obwohl es den Anschein haben könnte, daß der Vertrag das bisherige Künstler-Sammler-Verhältnis grundlegend ändert, weil er den Eigentümern neue Verpflichtungen auferlegt, bringt er doch dem Sammler recht viel Gutes. Als Gegenleistung für diese Verpflichtungen, die für den Sammler praktisch kostenlos sind, erhält er wesentliche Vorteile:

Der Vertrag

- gibt dem jeweiligen Eigentümer das formelle Recht, vom Künstler (oder dessen Beauftragten) eine Bescheinigung über Geschichte und Herkunft des Werkes zu erhalten;
- schafft ein klares, uneigennütziges, gleichwertiges Verhältnis zwischen Künstler und Eigentümer;
- wahrt dies Verhältnis (von Rechtsanwälten „wechselseitiges Vertragsinteresse" genannt) zwischen dem Künstler und jedem Nacheigentümer des Werkes;
- macht bewußt, daß der Künstler seine geistige Beziehung zum Werk behält, auch wenn der Eigentümer über es verfügt;
- gibt dem Eigentümer die Gewähr, daß er das Werk in Übereinstimmung mit dem Künstler benutzt.

WANN MAN DEN VERTRAG BRAUCHT

Der Vertrag soll vom Künstler bei der ERSTEN ÜBERTRAGUNG verwendet werden, gleich ob sie durch Schenkung, Tausch oder Verkauf erfolgt, und zwar bei JEDEM EINZELNEN KUNSTWERK, also Gemälde, Skulptur, Zeichnung, Grafik, Multiple, Wandgemälde, unbewegliche Skulptur, ungegenständliche Arbeit und überhaupt jedes andere denkbare Objekt der bildenden Kunst, wenn es an IRGEND JEMANDEN vom Künstler veräußert wird, wie z. B. an einen Freund, einen Sammler, Gynäkologen, Rechtsanwalt, Hausbesitzer, Verwandten oder Händler, an ein Museum oder eine Gesellschaft.

WICHTIG: Sie brauchen den Vertrag NICHT, wenn Sie das Werk für Ausstellungen zur Verfügung stellen oder wenn sie es Ihrem Händler in Konsignation geben, aber Sie brauchen ihn, wenn der Händler Ihr in Konsignation gegebenes Werk verkauft.

Kurz gesagt: Sie brauchen den Vertrag wenn Sie Ihr Werk für immer fortgeben.

Die Vertragsbedingungen sind klar und einfach, und es bedarf nur eines geringen Aufwands, um ihn auf den jeweiligen Nacheigentümer Ihres Werkes zu übertragen.

Der Künstler und der erste Eigentümer müssen den Übertragungsrevers ausfüllen und unterzeichnen und einen Hinweis auf das Vorhandenseln des Vertrages irgendwo am Werk selbst anbringen.

WIE MAN DEN VERTRAG VERWENDET

1. Zunächst stellt man Photokopien oder Abdrucke von allen Seiten des Vertragstextes her. Sie brauchen mindestens 2 Exemplare für jedes Werk, das Sie fortgeben. (Behalten Sie selbst dies Exemplar, damit Sie später weitere Kopien davon anfertigen und sich eine Referenzunterlage reservieren können.)
2. Füllen Sie die Vertragsexemplare aus – eines für Sie, eines für den neuen Eigentümer und ein weiteres Exemplar nur von der letzten Seite (aus der Sie dann den HINWEIS ausschneiden und ihn am Werk anbringen). Machen Sie alle Eintragungen gut leserlich.
3. Halten Sie sich einfach an die Bemerkungen am Rande des Vertragsformulars. Prüfen Sie zum Schluß nochmals, ob Sie alle leeren Felder ausgefüllt und alles Unzutreffende gestrichen haben.

WICHTIG: Füllen Sie auf dem Muster „Übertragungsrevers" nur jene Stellen aus, die das Werk, die ursprünglichen Parteien und den ursprünglichen Vertrag („zwischen _____ und _____ von _____ ") betreffen. Vergessen Sie nicht den Vordruck „HINWEIS" auszufüllen.

Wie Sie feststellen werden, spricht der Vertrag von „Verkauf" („Der Künstler und der Sammler sind bereit, das Werk ... zu verkaufen bzw. zu kaufen"). Aber Sie können den Vertrag genauso gut verwenden, wenn Sie ein Werk einem Freund schenken, ihren Zahnarzt damit bezahlen oder es gegen das Werk eines anderen Künstlers tauschen. Wir sprechen nur der Einfachheit halber von „Kauf" und „Verkauf" (genauso wie von „Sammler", weil dies der umfassendste Begriff ist). Auch wenn Sie Ihr Werk verschenken oder vertauschen, „verkaufen" Sie es im Simme dieses Vertrages für die vertragliche Gegenleistung oder was Sie sonst dafür bekommen mögen.

Dieser Vertrag ist kein Lieferschein, keine Rechnung und kein Ersatz. Wenn Sie das Werk für Geld verkaufen, stellen Sie einen besonderen Verkaufsbeleg für Ihre Finanzbuchhaltung aus.

In Artikel 1 tragen Sie den Preis ODER Wert ein. Sie, der Künstler, können jeden Wert einsetzen, auf den Sie sich mit dem neuen Eigentümer einigen. Liegt der Wiederverkaufspreis höher als der von Ihnen eingesetzte „Wert", so muß der Eigentümer Ihnen 15 % der Differenz zahlen. Je höher Sie also den Wert einsetzen, um so besser kommt der neue Eigentümer davon. Wenn Sie das Werk einem Freund schenken oder es mit einem anderen Künstler tauschen (im letzteren Fall benötigen Sie zwei Verträge), möchten Sie vielleicht einen ganz geringen Betrag einsetzen, so daß Sie später mehr Geld erhalten, auch wenn Ihr Kollege das Werk zu einem geringeren Preis verkauft als Ihr Händler es getan hätte.

WICHTIG: Wenn der Vertrag dem Künstler Rechte einräumt, auf die Sie verzichten können, streichen Sie dieselben einfach aus. WICHTIG: Beachten Sie Artikel 7 (B): Wenn Sie auf Ihr Einspruchsrecht gegen vorgesehene Ausstellungen verzichten können, streichen Sie einfach den Absatz (b) von Artikel 7 aus. Einige Sammler nehmen vielleicht vom Kauf Abstand, wenn jemand anders Sie daran hindern kann, das Werk in eine Ausstellung zu geben. Wenn Sie ein Werk verschenken, können Sie Absatz (b) stehen lassen, aber dann hat Ihr Freund Schwierigkeiten mit dem Verkauf. Wir haben (b) eingesetzt, weil (a) das mindeste und (b) das äußerste ist was ein Künstler verlangen kann. Wenn Ihnen (a) nicht genügt, Sie aber (b) nicht brauchen, so lassen Sie Ihren Anwalt einen kurzen Zusatz aufsetzen und darin Ihr Kontrollrecht hinsichtlich Ausstellungen niederlegen, so wie Sie es für angebracht halten.

4. Sie und der Sammler sollten beide Vertragsexemplare unterzeichnen und jeweils eins davon als gesetzliches Original behalten.
5. Sorgen Sie dafür, daß vor der Übergabe des Werks ein HINWEIS am Werk befestigt wird. Schneiden Sie diesen HINWEIS nicht aus einem der Vertragsoriginale aus. Befestigen Sie ihn an einer Querstrebe oder unter der Skulptur oder an einem an-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

deren Ort, wo er nicht stört und doch leicht zu finden ist. Sie sollten den HINWEIS mit Klarlack oder etwas Ähnlichem als Schutz überziehen. Es kann nichts schaden, an einem größeren Werk mehrere HINWEISE anzubringen.

Wenn auf dem Werk kein Platz für den HINWEIS oder Ihre Signierung ist, dann werden Sie sicher ein Begleitdokument haben, das dieses Werk beschreibt, Ihre Unterschrift trägt und als (gesetzlicher) Bestandteil des Werkes gilt: Kleben Sie dann den HINWEIS einfach auf das Dokument.

VERFAHREN BEI SPÄTEREN ÜBERTRAGUNGEN: Bei späteren Übertragungen fertigt der Eigentümer drei Kopien des Übertragungsreverses von seinem Original an (ohne die Wörter „Muster"). Sodann füllt er sie aus und setzt den Preis oder Wert ein, auf den er sich mit dem Nacheigentümer geeinigt hat. Der alte und der neue Eigentümer unterzeichnen beide ALLE DREI Ausfertigungen des datierten Übertragungsreverses. Jeder von Ihnen behält eine Ausfertigung, und die dritte geht zusammen mit der Zahlung von 15 % (sofern gegeben) an den Künstler oder seinen Beauftragten. Der alte Eigentümer gibt dem neuen Eigentümer eine Kopie des Originalvertrages, so daß letzterer seine Verpflichtungen gegenüber dem Künstler genau kennt und eine Vorlage für den Übertragungsrevers hat, wenn er seinerseits das Werk veräußern will.

DER HÄNDLER

Wenn Sie einen Kunsthändler haben, so hat dieser die wichtige Aufgabe, den Vertrag beim Verkauf Ihres Werkes unterzeichnen zu lassen.

Der Händler sollte es zum Grundsatz seiner Galerie machen, nur mit Vertrag zu verkaufen und dadurch seinen Künstlern eine kollektive Position gegenüber jenen wenigen Sammlern und Institutionen zu geben, denen wenig am Wohle des Künstlers liegt.

Denken Sie daran, daß Ihr Händler eine große Geschäftsroutine auf dem Kunstsektor hat. Er weiß, wie man die wenigen zögernden Kunstkäufer dazu bringt, den Vertrag zu unterschreiben. Je besser der Kunsthändler, je mehr Wege und Käufer kennt er, und um so leichter wird es sein. Er kann dasselbe tun wie jetzt, wenn er für seine Künstler etwas erreichen will: Er kann dem Käufer Gefallen erweisen und ihm Optionen, Vorzugsbehandlung, Rabatte, heiße Tips, Zeit, Rat und all die anderen Dinge bieten, die Sammler erwarten und anerkennen.

Der Vertrag hält formell das fest, was die Händler ohnehin tun: Die Händler bemühen sich, die von ihnen verkauften Werke zu verfolgen. Aber derzeit können Sie es nur nach Ausstellungsverzeichnissen, Katalogen, Spürsinn und Anzeigen tun. Da bietet der Vertrag einen sehr einfachen Nachweis, automatisch verbunden mit einer Biographie jedes Werkes und einem chronologischen Verzeichnis aller Eigentümer. Das System ist vertraulich und unkompliziert, und kein Händler braucht zu seiner Bearbeitung eine Sekretärin anzustellen. Wenn jedes Werk während der Laufzeit des Vertrages ein Dutzend Blatt Papier ergibt, so ist das viel. Wenn der jeweilige Eigentümer einen Herkunftsnachweis erhält, so ist das nicht mehr als heute schon geschieht, nur nach dem neuen System läßt sich der Nachweis genauer und müheloser führen.

Kein Händler soll etwas umsonst tun: Es erscheint angemessen, dem Händler einen Teil der 15 % zu belassen, die er für den Künstler kassiert, vielleicht ein Drittel davon.

Wenn – was oft vorkommt – ein Künstler von einem Händler zu einem angeseheneren Händler überwechselt, kann der erstere weiterhin jene Zahlungen entgegennehmen, die aus dem Wiederverkauf früherer Werke anfallen.

Wenn ein Händler ein Werk direkt vom Künstler (zum Weiterverkauf oder sonstwie) KAUFT, sollten beide den vorgesehenen Wiederverkaufspreis des Werkes in den Vertrag einsetzen und NICHT den niedrigeren tatsächlichen Preis, den der Händler dem Künstler zahlt.

Den Vertrag unterzeichnet zu bekommen, ist meist eine Frage der Einstellung: Wenn Ihr Händler glaubt, der Vertrag habe keinen besonderen Nutzen für Sie, hat er Dutzende von Gründen, warum er die wenigen zögernden Käufer nicht zur Unterschrift veranlassen kann. Wenn er aber Ihnen diese Vorteile ernsthaft zukommen lassen will, dann kann er auch all diese Hindernisse überwinden, ohne daß ihm auch nur ein einziges Geschäft entgeht.

DIE REALITÄT: SIE, DIE KUNSTWELT UND DER VERTRAG

Das allgemeine Echo auf den Vorentwurf zu diesem Vertrag war sehr positiv: Die überwiegende Mehrzahl der Leute auf dem Kunstsektor halten ihn für fair, vernünftig und praktisch. Wenige haben gewisse Bedenken geäußert, ob man ihn auch tatsächlich benutzen wird. Diese Vorbehalte konzentrieren sich auf zwei Aussagen:

- „... das Zusammenspiel von Kaufen und Verkaufen ist so empfindlich, daß wenn man Kunstsammlern noch eine Last aufbürdet, sie einfach keine Kunst mehr kaufen ..." und
- „... ich bin gern bereit, den Vertrag zu unterzeichnen, wenn alle anderen dasselbe tun ..."

Die erste Aussage ist Unsinn: Kunst wird mit Vertrag genauso begehrt wie ohne Vertrag, und es gibt keinen Grund, warum der Wert eines Kunstwerkes beeinflußt werden sollte, insbesondere wenn sich der Vertrag in der Kunstwelt durchsetzt. Dies bringt uns zur zweiten Aussage. Wenn es ein Problem gibt, so liegt es hier. Es ist die Sorge des einzelnen Künstlers oder Händlers, daß bei einer lückenhaften Anwendung des Vertrages seine Umsätze auf einem wettbewerbsorientierten Markt gefährdet werden.

Aber wenn wir diese Aussage kritisch prüfen, hält sie nicht stand.

ALLE Künstler verkaufen, tauschen und verschenken Ihre Werke an zwei Arten von Leuten:

- An Leute, die Ihre Freunde sind; oder
- an Leute, die nicht Ihre Freunde sind.

Ihre Freunde werden Ihnen das Leben nicht schwer machen: sie unterzeichnen den Vertrag zusammen mit Ihnen. Die EINZIGE Schwierigkeit taucht auf, wenn Sie an jemanden verkaufen, der nicht Ihr Freund ist. Da aber sicherlich 75 % aller Kunstwerke von Leuten gekauft werden, die Freunde des Künstlers oder des Händlers sind – Freunde, die einander besuchen, miteinander essen oder trinken, gemeinsam das Weekend verbringen usw. –, so könnte Widerstand nur bei einem Teil der restlichen 25 % Ihrer Werke auftreten, die an Fremde verkauft werden. Von diesen Leuten werden die meisten Wert darauf legen, ein gutes Verhältnis zu Ihnen zu haben, und sie werden den Vertrag gemeinsam mit Ihnen unterzeichnen. Somit bleiben noch vielleicht 5 % Ihres Umsatzes, bei denen ernsthafter Widerstand gegen den Vertrag zu erwarten ist. Aber dieser Widerstand dürfte praktisch gleich Null werden, wenn der Vertrag sich überall durchsetzt.

Dieser Vertrag wird Ihnen also sozusagen zu erkennen geben, wer Ihr Freund ist.

Wenn ein Sammler kaufen, jedoch den Vertrag nicht unterzeichnen möchte, sollten Sie ihm sagen, daß alle Ihre Werke durchgehend und grundsätzlich nur mit Vertrag verkauft werden.

Würde er Werke nur von jenen wenigen Künstlern kaufen, die nicht auf dem Vertrag bestehen, so wäre er sehr töricht, denn der Verzicht auf diesen Vertrag wäre ein sehr dummes Kriterium für den Aufbau einer Sammlung.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Sie können den zögernden Sammler jedoch noch auf andere Aspekte hinweisen:

- Zuerst einmal kostet es ihn gar nichts, solange nicht Ihre Arbeit im Wert steigt. Wenn auch dies Argument nicht zieht und er ALLES behalten möchte, was sich mit Ihrem Werk an Gewinn erzielen läßt, dann können Sie ganz einfach einen höheren Wert einsetzen, so daß er für die von ihm erwartete Wertsteigerung zunächst nichts zu bezahlen bräuchte.
- Wenn er Ihr Werk verkauft und Ihnen dadurch Geld verschuldet, braucht er nicht unbedingt bar zu zahlen: Sie können ihm den Betrag auf den Kauf eines anderen Werkes anrechnen oder mit Dienstleistungen oder etwas anderem als Geld verrechnen.
- Im übrigen: Wenn ein Sammler ein Werk ohne Vertrag kauft, obwohl der Künstler grundsätzlich nur mit Vertrag verkauft, ist der Sammler später auf den guten Willen des Künstlers angewiesen, wenn er von ihm (oder seinem Händler) eine Bewertung, eine Expertise oder eine Reparatur haben möchte. Ob er dann auch diesen guten Willen finden wird, dürfte recht fraglich sein.

Verzichtet der Sammler tatsächlich auf Ihre Arbeit, nur weil Sie die Unterzeichnung des Vertrages wünschen? Auf eine Arbeit, die ihm gefällt und die er gerne haben möchte? Wenn die Antwort Ja ist und er Ihnen den Respekt versagt, der Ihnen als Schöpfer des Werkes zusteht, – wenn ihn das vom Kauf abhält, dann ist er dumm und töricht und niemand kann ihm helfen.

Die Verwendung des Vertrages bedeutet nicht, daß Ihr Verhältnis zur Kunstwelt dann nur noch rein geschäftlich wäre oder daß Sie Ihre Rechte bis zum letzten Penny erzwingen wollten. Ihre Freunde werden Freunde bleiben. Sie können auf Ihre Rechte (ganz oder teilweise) verzichten: auf das Recht auf Zahlung, zur Übernahme von Reparaturen, auf die Gewährung von Reproduktionsrechten, auf das Konsultationsrecht – aber es sind IHRE Rechte und SIE können darüber verfügen.

Der Vertrag ist so abgefaßt, daß er von ALLEN Künstlern – Bekannten, sehr Bekannten, Unbekannten – gebraucht werden kann. Sie fertigen einfach möglichst viele Kopien an und können ihn verwenden, wo immer Sie Ihre Werke verkaufen, tauschen oder verschenken. Der Vertrag wird sofort wirksam. Je mehr Künstler und Händler ihn gebrauchen, um so leichter wird es für jeden. Nichts ist nötig: keine Organisation, keine Abgaben, keine Behörde, keine Versammlungen, keine amtliche Registrierung – außer Ihrem Willen, den Vertrag zu gebrauchen. Nur einschalten und zusehen: jedesmal eine perfekte Waffe!

ERZWINGUNG

Zunächst einmal der allgemeine Aspekt: Die meisten Leute halten Verträge, weil die meisten Leute Verträge halten. Die wenigen, die Sie betrügen wollen, sind wahrscheinlich jene, die Ihnen schon bei Unterzeichnung des Vertrages die größten Schwierigkeiten bereitet haben. Die Nacheigentümer werden Sie wahrscheinlich eher betrügen wollen als der erste Erwerber, mit dem Sie oder Ihr Händler persönlichen und unmittelbaren Kontakt hatten. Aber es gibt gewichtige Gründe dafür, daß sowohl der Ersterwerber als auch die Nacheigentümer sich an die Vertragsbedingungen halten werden.

Was passiert, wenn Eigentümer Nr. 2 Ihr Werk an Eigentümer Nr. 3 verkauft und Ihnen keinen Übertragungsrevers schickt? (Geld schickt er natürlich auch nicht.)

Nichts passiert. (Sie wissen nämlich von allem noch gar nichts.)

Früher oder später bekommen Sie es heraus, weil es viel Mühe kostet, derartige Verkäufe zu verheimlichen, und weil Sie (oder Ihr Händler) es hintenherum doch erfahren. Um den Verkauf zu verheimlichen, muß Eigentümer Nr. 3 das Werk verbergen. Er wird aber kein gutes, wertvolles Stück verbergen, nur um etwas Geld zu sparen. Und wenn er es einmal verkaufen, reparieren möchte oder geschätzt oder begutachtet haben will, MUSS er zu Ihnen (oder Ihrem Händler) kommen. Wenn Sie von einer solchen Übertragung erfahren (und Sie werden es), dann verklagen Sie Eigentümer Nr. 2. Der muß 15 % des Mehrwerts zahlen, und zwar berechnet nach dem Kaufpreis von Eigentümer Nr. 3 ODER nach dem Wert im Zeitpunkt Ihrer Entdeckung, der viel höher sein kann. Es ist ganz klar, daß ein Verkäufer (in diesem Fall Eigentümer Nr. 2) kaum so dumm ist und das Risiko auf sich nimmt, wegen einer geringen Geldeinsparung viel Geld zahlen zu müssen.

Auch ist es gar nicht so einfach, wenn dem Künstler frisierte Werte gemeldet werden sollen, denn der neue Eigentümer möchte den Wert dann möglichst hoch haben, und der alte Eigentümer möchte ihn möglichst niedrig haben. Es ist recht schwer, zwei Leute gemeinschaftlich zum Lügen zu bringen, vor allem, wenn es nur einem von ihnen nützt: nämlich dem Verkäufer. In 95 % der Fälle ist die Zahlung an den Künstler zu gering, als daß die Sammler veranlaßt würden, Sie anzulügen.

Eine Abschreckung liegt außerdem in Artikel 19, der Sie neben Ihren eigentlichen Forderungen berechtigt, die Erstattung angemessener Anwaltshonorare zu verlangen, wenn Sie zur Durchsetzung Ihrer vertraglichen Rechte eine Klage erheben.

ZUSAMMENFASSUNG

Wie zu erkennen, ist der Vertrag etwas ganz Neues in der Kunstwelt, so daß er zunächst ein bißchen Unruhe hervorrufen könnte. Aber die Übel, die er heilt, liegen offen zutage, und bisher hat es noch kein praktikables Mittel dagegen gegeben.

Ob Sie, der Künstler, den Vertrag benutzen oder nicht, das liegt natürlich bei Ihnen. Was wir Ihnen an die Hand geben, ist ein rechtliches Mittel, das Ihnen fortwährende Rechte an Ihrem Werk sichert. Dies ist ein Fortschritt gegenüber dem, was bisher war: nämlich nichts!

Wir haben all dies völlig unentgeltlich getan, aus Freude an der Sache, zur Bewältigung des Problems und aus dem Gefühl heraus, daß wenn es sich um die Rechte des Künstlers an seinem Werk handelt, dem Künstler vor allen anderen der Vorrang gebührt.

Seth Siegelaub, New York, am 24. 2. 1971

UMSEITIG VERTRAGSVORDRUCK

Sie können dies Plakat nach Belieben und kostenlos AUSHÄNGEN, REPRODUZIEREN und VERWENDEN.
Es ist nicht zum Verkauf bestimmt.
Die Kosten für Herstellung, Druck und Vertrieb dieses Plakats wurden von der School of Visual Arts, New York, übernommen.
Weitere Informationen von: Eugen Michel

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

VERTRAG ÜBER DIE ERSTVERÄUSSERUNG EINES KUNSTWERKS

Datum sowie Namen und Anschriften der Parteien einsetzen

Dieser Vertrag wurde am _____ zwischen _____ (nachstehend „Künstler" genannt), wohnhaft in _____ und _____ (nachstehend „Sammler" genannt), wohnhaft in _____ geschlossen.

PRÄAMBEL:
Der Künstler hat ein bestimmtes Kunstwerk (nachstehend „Werk" genannt) geschaffen, nämlich:

Kennzeichnende Angaben einsetzen

Titel: _____ Nr.: _____

Datum: _____ Material: _____

Maße: _____ Beschreibung: _____

Der Künstler und der Sammler sind bereit, das Werk zu den nachstehenden wechselseitigen Rechten, Pflichten und Bedingungen zu verkaufen beziehungsweise zu kaufen.
Sammler und Künstler sind sich bewußt, daß der Wert des Werkes, anders als bei einer gewöhnlichen beweglichen Sache, von anderen Arbeiten des Künstlers beeinflußt wird, die dieser bereits geschaffen hat oder noch schaffen wird.
Sammler und Künstler anerkennen, daß es richtig und angemessen ist, den Künstler an einer auf diese Weise zustande kommenden Wertsteigerung seines Werkes teilhaben zu lassen.
Die Parteien wünschen, daß die im Werk zum Ausdruck gebrachten Ideen und Aussagen des Künstlers erhalten bleiben und daß der Künstler darauf durch Rat oder Anweisung Einfluß nimmt.
Auf Grund dieser Voraussetzungen und der nachstehenden wechselseitigen Verpflichtungen schließen die Parteien diesen Vertrag mit folgendem Vertragsinhalt.

Preis oder Wert einsetzen und Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 1 — KAUF: Hiermit verkauft der Künstler und kauft der Sammler vom Künstler das bezeichnete Werk zu den vertraglichen Bedingungen (zum Preis von _____, deren Empfang hiermit quittiert wird) (zum Wert von _____, der für die Zwecke dieses Vertrages vereinbart wurde).

ARTIKEL 2 — SPÄTERE VERÄUSSERUNG: Für den Fall, daß der Sammler später das Werk verkauft, verschenkt, hergibt, tauscht, abtritt, überträgt oder in anderer Weise veräußert oder daß das Werk durch Erbfolge, Vermächtnis oder kraft Gesetzes übergeht oder daß das Werk untergeht und eine Versicherungssumme dafür gezahlt wird, verpflichtet sich der Sammler oder sein persönlicher Beauftragter zu folgendem:

Namen und Anschrift des Beauftragten des Künstlers einsetzen

(a) Er muß einen ÜBERTRAGUNGSREVERS nach Inhalt und Form gemäß dem unten wiedergegebenen, einen wesentlichen Bestandteil dieses Vertrages bildenden Muster ausfüllen, datieren, selbst unterzeichnen und vom Erwerber des Werkes unterzeichnen lassen und den Revers innerhalb von 30 Tagen nach erfolgter Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung der Versicherungssumme (dem Künstler an dessen eingangs bezeichneter Anschrift) (dem für diesen Zweck eingesetzten Beauftragten des Künstlers _____ in _____) übergeben.

(b) Er muß innerhalb von 30 Tagen nach erfolgter Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung der Versicherungssumme 15 % des bei einer solchen Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung erzielten eventuellen Mehrwerts (gemäß der nachstehenden Definition) (dem Künstler an dessen eingangs bezeichneter Anschrift) (dem für diesen Zweck eingesetzten Beauftragten des Künstlers _____ in _____) zahlen.

ARTIKEL 3 — PREIS/WERT: Der in den Übertragungsrevers einzusetzende „Preis oder Wert" ist
(a) der tatsächliche Verkaufspreis, wenn das Werk für Geld verkauft wird, oder
(b) der Geldwert, wenn das Werk für eine geldwerte Gegenleistung getauscht wird, oder
(c) der gemeine Wert, wenn das Werk in anderer Weise veräußert wird.

ARTIKEL 4 — MEHRWERT: Der „Mehrwert" des Werkes im Sinne dieses Vertrages ist die Differenz zwischen dem in einem ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers angegebenen Preis oder Wert und dem im vorangegangenen ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers angegebenen Preis oder Wert oder — wenn noch kein solcher Übertragungsrevers vorhanden ist — dem in Artikel 1 dieses Vertrages angegebenen Preis oder Wert.

(a) Falls ein ordnungsgemäß ausgestellter Übertragungsrevers nicht fristgerecht gemäß Artikel 2 übergeben wird, kommt der Mehrwert genauso zum Ansatz als wenn der Übertragungsrevers ordnungsgemäß ausgestellt und übergeben worden wäre, und zwar zu jenem Preis oder Wert, der dem gemeinen Wert im Zeitpunkt der erfolgten Übertragung oder ihrer Entdeckung entspricht.

ARTIKEL 5 — EINTRITT DER ERWERBER IN DEN VERTRAG: Der Sammler verpflichtet sich, das Werk nur dann zu verkaufen, verschenken, tauschen, übertragen oder in anderer Weise zu veräußern und nur dann zuzulassen, daß das Werk durch Erbfolge, Vermächtnis oder kraft Gesetz an irgendeine Person übergeht, wenn der Erwer-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

ber alle Bedingungen dieses Vertrages vorher anerkennt und bestätigt, sich als an den Vertrag gebunden erklärt und sich durch die Unterzeichnung eines ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsreverses verpflichtet, die hierin genannten Verpflichtungen des Sammlers zu übernehmen und zu erfüllen.

ichtzutreffendes reichen

ARTIKEL 6 — HERKUNFT: Der Künstler verpflichtet sich, daß (er selbst) (sein gemäß Artikel 2 eingesetzter Beauftragter) ein Verzeichnis aller Übertragungen des Werkes führt, für die ein Übertragungsrevers gemäß Artikel 2 ausgestellt wird, und auf Verlangen des Sammlers oder dessen nachweislichen Nacheigentümern diesen schriftliche Angaben über Geschichte, Herkunft und Weg unter Heranziehung des genannten Verzeichnisses und der von den Sammlern gemachten Mitteilungen über vorgesehene öffentliche Ausstellungen gibt, ferner die Herkunft, die Geschichte und das rechtmäßige Eigentum des Sammlers und seiner Nachfolger am Werk schriftlich bestätigt und auf billiges Verlangen des Sammlers eine solche Bestätigung auch an Kritiker und Privatgelehrte ausstellt. Die genannten Verzeichnisse sind und bleiben ausschließlich Eigentum des Künstlers.

ARTIKEL 7 — AUSSTELLUNGEN: Künstler und Sammler vereinbaren folgendes:

(a) Der Sammler muß den Künstler schriftlich davon unterrichten, wenn er das Werk ausstellen oder ausstellen lassen will, und muß dem Künstler alle Einzelheiten über eine solche vorgesehene Ausstellung mitteilen, soweit sie der Aussteller dem Sammler bekanntgegeben hat. Diese Unterrichtung des Künstlers muß erfolgen, bevor dem Aussteller zugesagt oder der Öffentlichkeit bekanntgegeben wird, daß der Sammler das Werk öffentlich ausstellt oder ausstellen läßt. Der Künstler teilt sodann unverzüglich dem Sammler und dem Aussteller alle Anweisungen und Wünsche mit, welche die vorgesehene Ausstellung des Werkes betreffen. Der Sammler darf das Werk nur dann öffentlich ausstellen oder ausstellen lassen, wenn die Bestimmungen dieses Artikels erfüllt sind.

bsatz (b) treichen, falls icht erforderlich

(b) Der Sammler darf das Werk nur mit Zustimmung des Künstlers zu jeder einzelnen Ausstellung ausstellen oder ausstellen lassen.

(c) Unterbleibt eine fristgerechte Äußerung des Künstlers auf eine fristgerechte Mitteilung des Sammlers, so gilt dies als Verzicht des Künstlers auf seine ihm aus diesem Artikel zustehenden Rechte hinsichtlich der fraglichen Ausstellung, so daß die Zustimmung des Künstlers zu der Ausstellung und zu allen Einzelheiten, von denen der Künstler rechtzeitig unterrichtet wurde, als gegeben zu erachten ist.

ARTIKEL 8 — VERFÜGUNGSANSPRUCH DES KÜNSTLERS: Künstler und Sammler vereinbaren, daß der Künstler das Recht hat, nach einer dem Sammler spätestens 120 Tage vor dem vorgesehenen Versandtage zugegangenen schriftlichen Mitteilung höchstens 60 Tage über das Werk zu dem alleinigen Zweck zu verfügen, das Werk durch oder über eine öffentliche oder gemeinnützige Institution ohne jegliche Kosten für den Sammler öffentlich auszustellen. Der Sammler kann den Nachweis verlangen, daß ein ausreichender Versicherungsschutz besteht, daß die Transportkosten im Voraus bezahlt sind und daß alle sonstigen finanziellen Voraussetzungen erfüllt sind. Der Verfügungsanspruch des Künstlers an dem Werk beschränkt sich auf den Zeitraum von höchstens 60 Tage alle 5 Jahre.

ARTIKEL 9 — KEINE ÄNDERUNGEN: Der Sammler verpflichtet sich, jegliche vorsätzliche Zerstörung, Beschädigung oder Veränderung des Werkes zu unterlassen.

ARTIKEL 10 — REPARATUREN: Der Sammler verpflichtet sich, im Falle einer Beschädigung des Werkes den Künstler vor Inangriffnahme der Reparatur- oder Restaurierungsarbeiten zu konsultieren und ihm soweit möglich die Gelegenheit zu geben, die erforderliche Reparatur oder Restauration selbst vorzunehmen.

Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 11 — MIETEN: Erlangt der Sammler einen Geldanspruch als Miete oder sonstiges Entgelt für die Verwendung des Werkes auf einer öffentlichen Ausstellung, so muß der Sammler die Hälfte dieses Geldes innerhalb von 30 Tagen, nachdem es an den Sammler zahlbar geworden ist, an (den Künstler) (den gemäß Artikel 2 ernannten Beauftragten des Künstlers) zahlen.

ARTIKEL 12 — REPRODUKTION: Der Künstler behält sich hiermit alle Rechte an einer Kopierung oder Reproduktion des Werkes vor. Der Künstler darf seine Zustimmung zu einer Reproduktion des Werkes in Katalogen oder für ähnliche, mit einer öffentlichen Ausstellung des Werkes zusammenhängende Zwecke ohne wichtigen Grund nicht versagen.

ARTIKEL 13 — UNÜBERTRAGBARKEIT: Alle Rechte, die aus diesem Vertrag dem Künstler erwachsen oder zu seinem Nutzen dienen, sind zu Lebzeiten des Künstlers unübertragbar. Jedoch darf nichts in diesem Vertrag als Beschränkung der Rechte des Künstlers aus Copyrightgesetzen, denen das Werk unterliegt, ausgelegt werden.

ARTIKEL 14 — HINWEIS: Künstler und Sammler vereinbaren, daß am Werk ein HINWEIS über das Vorhandensein dieses Vertrages dauerhaft anzubringen ist. Dieser Hinweis muß die Form des nachstehenden, einen wesentlichen Bestandteil dieses Vertrages bildenden Musters haben und darauf hinweisen, daß Eigentum, Übertragung, Ausstellung und Reproduktion des Werkes den Bestimmungen dieses Vertrages unterliegen.

Absatz (a) streichen, falls unzutreffend

(a) Da das Werk derart beschaffen ist, daß sein Vorhandensein oder sein Wesen durch eine Dokumentation repräsentiert wird oder da die Dokumentation vom Künstler als Teil des Werkes erachtet wird, genügt es zur Erfüllung der Erfordernisse dieses Artikels, wenn der Hinweis dauerhaft mit der Dokumentation verbunden wird.

ARTIKEL 15 — VERPFLICHTUNG DER ERWERBER: Wird das Werk vom Sammler oder aus seinem Vermögen übertragen oder in anderer Weise veräußert, so ist jeder Erwerber des Werkes samt dem Hinweis auf diesen Vertrag verpflichtet, alle hierin enthaltenen vertraglichen Pflichten in gleicher Weise zu erfüllen als wenn der Erwerber einen ordnungsgemäßen Übertragungsrevers gemäß den Artikeln 2 und 5 in jenem Zeitpunkt unterzeichnet hätte, in dem er (oder sie) das Werk erworben hat.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

ARTIKEL 16 — DAUER: Dieser Vertrag und seine Bedingungen binden die Parteien sowie deren Erben, Vermächtnisnehmer, Testamentsvollstrecker, Vermögensverwalter, Zessionare und alle sonstigen Nacheigentümer. Die Pflichten des Sammlers haften am Werk und gelten bis 21 Jahre nach dem Tode des Künstlers beziehungsweise seiner Witwe, jedoch mit der Ausnahme, daß die Verpflichtungen gemäß den Artikeln 7, 8 und 10 nur während der Lebenszeit des Künstlers bestehen.

ARTIKEL 17 — KEINE BERUFUNG AUF VERZICHTE: Verzichtet eine Partei auf ein ihr zustehendes vertragliches Recht, so gilt dies nicht als andauernder Verzicht, der eine spätere Geltendmachung eines solchen Rechtes ausschließt. Unterläßt es eine Partei, auf der strikten Erfüllung einer vertraglichen Verpflichtung durch die andere Partei zu bestehen, so darf sich die andere Partei nicht darauf berufen, daß dadurch auch auf die spätere Erfüllung dieser oder einer anderen Verpflichtung verzichtet werde; vielmehr bleiben alle vertraglichen Verpflichtungen voll in Kraft.

ARTIKEL 18 — VERTRAGSÄNDERUNGEN: Jede Beendigung oder Änderung dieses Vertrages muß schriftlich erfolgen und von beiden Parteien unterzeichnet werden.

ARTIKEL 19 — ANWALTSHONORARE: Falls eine Partei wegen einer Verletzung oder Nichterfüllung des Vertrages Klage erhebt, so hat sie neben den sonstigen ihr zustehenden Rechtsmitteln Anspruch auf Erstattung der ihr entstandenen angemessenen Anwaltshonorare.

Zur Bestätigung des Vorstehenden haben die Vertragsparteien diesen Vertrag am eingangs bezeichneten Tage unterschrieben und mit ihren Siegeln versehen.

MUSTER — MUSTER — MUSTER

Hinweis vollständig ausfüllen, nicht vom Original trennen

HINWEIS

Eigentum, Übertragung, Ausstellung und Reproduktion dieses Kunstwerks unterliegen den Bedingungen des am _____ geschlossenen Vertrages zwischen _____ und _____ dessen Original hinterlegt ist bei _____ in _____

_____ (Künstler)

_____ (Sammler)

MUSTER — MUSTER — MUSTER

NUR ausfüllen!

ÜBERTRAGUNGSREVERS

An:

Hierdurch wird bescheinigt, daß _____

wohnhaft in _____

heute sein Recht, Eigentum und Besitz an dem Kunstwerk

Angaben über das Werk

Titel: Nr.:

Maße: Material:

Datum: Beschreibung:

übertragen hat an _____, wohnhaft in _____, Erwerber,

zum vereinbarten Preis oder Wert von _____

Namen der Parteien ("zwischen ... und ...")

Der Erwerber bestätigt und anerkennt hiermit ausdrücklich alle Bedingungen des Vertrages zwischen _____ und _____

Datum

vom _____ und verpflichtet sich, den Vertrag zu beachten und alle im Vertrag dem Sammler auferlegten Verpflichtungen zu erfüllen.

Ausgestellt am _____ _____

Nicht vom Original entfernen!

in _____ _____

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

eines über den Raum gelegten Rasters auf Ungeahntes hin testen. Es irritiert, wie mit fast puritanischem Materialaufwand auf 560 m² Raum luxuriös eine institutionskritische Geste revitalisiert und zugleich – bekannt wie sie ist – zur Langeweile verdünnt erscheint.

Zur zugleich ästhetischen und funktionalen Verwendung der »Arena« verhält sich Rita McBride im Kataloginterview unentschieden kompromißbereit. Die »Arena« hat das tägliche Treiben musealer Praxis in ihre Mitte genommen. Ein beschauliches, institutions-unkritisches Spiel, zumindest solange die Distanz zu groß zum Lesen oder Hören ist. »I hope it becomes a political arena«, beschließt sie das Interview brav, wie es zur Zeit in vielen Katalogbeiträgen üblich ist. (22. November 1997 bis 11. Jänner 1998)

DIERK SCHMIDT

Salzburg | Maria Eichhorn

Kunstverein

Bessere Maltische, zwei Diaprojektoren, der documenta 5-Katalog, Zeitschriftenjahrbücher, Ringbuch-Ordner, ein Video, sowie das Formular des "Künstler-Verkaufs- und Rechtsabtretungsvertrag" in vielfacher Ausführung, zum Mitnehmen. Nüchtern, geradezu spröde wirkt die Ausstellung von Maria Eichhorn mir ihren rein funktionalen Bestandteilen. Einzig die Kleiderstange lädt dezent zum Bleiben ein. Nachdem man sich dann gesetzt, das Video gesehen, in den Büchern geblättert hat, tut sich ein spannendes Stück Kunstgeschichte auf, das in seiner Brisanz keineswegs Geschichte ist.

Integrale Bestandteile dieser retrospektiven Materialsammlung sind Bezüge zu Protagonisten der siebziger Jahre-Kunstszene: Neben dem Linksaktivisten und Kunsthändler Seth Siegelaub die Künstler Hans Haacke, Joseph Beuys, Lawrence Weiner und Daniel Buren.

Jüngere Künstler verwenden immer wieder Legitimationspotential älterer und anerkannterer Kollegen. Die abgesicherten Werke bilden Referenzpunkte in der eigenen Produktion, sie zitieren aus deren Praxis und fügen ihre Arbeiten darüber in den Kanon ein.

So auch Maria Eichhorn. Sie positioniert sich im Austausch mit Hans Haacke oder Daniel Buren, aber mit einem wesentlichen Unterschied: Der Gegenstand ihres Rückgriffs ist nicht die künstlerische Arbeit, die jene im Rahmen von Ausstellungen präsentier(t)en. Thema ist vielmehr die individuelle Haltung zu Rahmenbedingungen des Kunstbetriebs, im konkreten Fall zu vertraglichen und rechtlichen Regelungen von Kunstverkäufen, letztlich also das Verhältnis zwischen KünstlerInnen, GaleristInnen und SammlerInnen. Etwas, das sonst höchstens peripher in kunsttheoretische Betrachtung einfließt, ist hier ins Zentrum gerückt und zum Ausstellungsgegenstand gemacht.

Ausgangspunkt der Recherche von Maria Eichhorn ist der in der Ausstellung zum Mitnehmen bereitliegende Vertrag: Seth Siegelaub hatte ihn 1971 beim Rechtsanwalt Bob Projansky in Auftrag gegeben, um verbindliche Standards bei Kunstverkäufen festzulegen, sogenannte Nachfolgerechte, die eine gewisse Kontrolle über das Werk von Seiten des Künstlers auch nach dem Verkauf gewährleisten sollten. Darin enthalten: das Recht, über die Ausstellung des Objektes in Kenntnis gesetzt zu werden, ein Veto gegen eine Beteiligung einlegen zu können und – was sich als kontroversiellster Punkt des Vertrages herausgestellt hat – 15% des jeweiligen Wertzuwachses bei einem Weiterverkauf zu erhalten. Durch internationale Promotion, die Übersetzung des Vertrages in vier Sprachen und dessen mehrfache Publikation, wurde er zu einem stehenden (allerdings umstrittenen) Begriff in der Kunstwelt.

In Maria Eichhorns Interviews mit Hans Haacke, Daniel Buren und Lawrence Weiner werden die unterschiedlichen Haltungen deutlich: Hans Haacke arbeitet noch heute mit dem Vertrag, Daniel Buren hat ein eigenes, strengeres Abkommen, und Lawrence Weiner lehnt, wie auch das Gros der Kunsthändler, jegliche derartige Regelung ab.

Die Ausstellung Maria Eichhorns ist ein Zwischenbericht. Sie stellt bisherige Forschungsergebnisse zur Diskussion, die nachfolgend als Buch erscheinen sollen. Sie selbst bezieht nur indirekt Stellung: sie erklärt die Fragen für relevant, indem sie ihnen eine Ausstellung und ein Buch widmet.

Auch wenn Kunstverkäufe meist im Stillen abgewickelt werden, so sind sie doch ein konstitutives Moment künstlerischer Produktion. Der Vertrag ist nicht einfach nur ein Vertrag, der den Verkauf von Kunst regelt, er hat unmittelbar Implikationen auf das Selbstverständnis des Künstlers, definiert dessen Rolle und damit in weiterer Folge den Kunstbegriff, den er vertritt. (Bei Seth Siegelaub gibt es nur Künstler, Frauen finden als potentielle Witwen Erwähnung). Die Wirkungsweise des Vertrages ist ambivalent. Einerseits bedeutet er Emanzipation von Künstlermystifikationen: Denn er erhebt das Künstlerdasein zu einem Berufsstand neben anderen. Andererseits unterscheidet der Vertrag eindeutig zwischen Befugtem und Unbefugtem und erhebt damit tradierte Ansprüche auf Authentizität und Originalkunstwerk.

Die Prinzipien der Vertragsinitiative Seth Siegelaubs wie Künstlersolidarität, Künstler gleich Berufsbild und allgemeinverbindliche ökonomische Regelungen tauchten in einer etwas anders gearteten Auseinandersetzung jüngst in den Medien auf und verdeutlichten damit auch die Aktualität der Nachfolgerechtsdebatte: In einer Protestveranstaltung forderten deutsche KünstlerInnen in Bonn Honorare bei Ausstellungen in Kunstvereinen.

Und wie die Forderungen des Vertrages, so ist auch dieser Protest Konfliktstoff in Künstlerkreisen, denn dort sind Solidarität oder auch konkrete Gewerkschaften verpönt. Es geht schließlich immer um das Herausragen aus der Mittelmäßigkeit. GewerkschaftskünstlerInnen gelten automatisch als schlechte KünstlerInnen. Resultat ist ein häufig romantisch verklärtes Verhältnis zu Fragen der ökonomischen Existenz, das in dem Begriff »symbolisches Kapital« treffend zum Ausdruck kommt. (10. Februar bis 19. April)

MEIKE SCHMIDT-GLEIM

Seth Siegelaub im Salzburger Kunstverein

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

SalzburgerKunstverein

Bast reparoes !

SalzburgerKunstverein

Künstlerhaus, Hellbrunner Straße 3, A-5020 Salzburg, Tel. 0662/84 22 94-0, Fax 84 07 62

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

KÜNSTLER-VERKAUFS- UND RECHTS-ABTRETUNGS-VERTRAG

Der beiligende dreiseitige Vertrag wurde von Bob Projansky, einem New Yorker Rechtsanwalt, aufgesetzt, nachdem ich mit über 500 Künstlern, Händlern, Anwälten, Sammlern, Museumsleuten, Kritikern und anderen Leuten gesprochen und korrespondiert hatte, die mit den Tagesgeschäften der internationalen Kunstwelt zu tun haben.

Der Vertrag will einige allgemein bekannte Ungerechtigkeiten in der Kunstwelt beseitigen, insbesondere den fehlenden Einfluß des Künstlers auf die Verwendung seines Werkes und seine Nichtbeteiligung an Wertsteigerungen, nachdem er sein Werk aus den Händen gegeben hat.

Der Vertragstext trägt den derzeitigen Praktiken und wirtschaftlichen Realitäten der Kunstwelt Rechnung, insbesondere in ihren privaten, geldlichen und informativen Aspekten, und berücksichtigt gleichermaßen die Interessen und Motive aller Beteiligten.

Vielleicht wird dies der Standardtext für den Verkauf und die Übertragung aller zeitgenössischen Kunstwerke; daher wurde der Vertrag so fair, einfach und praktisch wie möglich abgefaßt. Er läßt sich entweder in der vorliegenden Form oder mit geringfügigen Änderungen entsprechend Ihrer besonderen Situation verwenden.

Falls die nachstehenden Informationen nicht alle Ihre Fragen beantworten, so wenden Sie sich bitte an Ihren Rechtsanwalt.

WAS DER VERTRAG BEWIRKT

Der Vertrag will dem Künstler geben

- 15 % des Mehrwerts jedes Kunstwerks bei jedem Übergang in andere Hände;
- einen Überblick darüber, wer jeweils der Eigentümer ist;
- das Recht auf Unterrichtung, wenn das Werk ausgestellt werden soll, so daß der Künstler Rat und Anweisungen zur vorgesehenen Ausstellung seines Werkes geben (siehe Artikel 7 (b)) oder die Ausstellung untersagen kann;

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

- das Recht, das Werk alle 5 Jahre auf 2 Monate (ohne Kosten für den Eigentümer) für Ausstellungszwecke auszuleihen;
- das Recht, bei erforderlichen Reparaturen konsultiert zu werden;
- die halbe Miete, die dem Eigentümer bei eventuellen Ausstellungen des Werkes zufließt;
- alle Reproduktionsrechte an dem Werk.

Die wirtschaftlichen Vorteile fließen dem Künstler auf Lebenszeit zu und darüber hinaus auf die Lebenszeit seiner Witwe plus 21 Jahren, so daß sie auch den heranwachsenden Kindern des Künstlers zugute kommen. Der Künstler behält die ästhetische Kontrolle nur während seiner Lebenszeit.

Obwohl es den Anschein haben könnte, daß der Vertrag das bisherige Künstler-Sammler-Verhältnis grundlegend ändert, weil er den Eigentümern neue Verpflichtungen auferlegt, bringt er doch dem Sammler recht viel Gutes. Als Gegenleistung für diese Verpflichtungen, die für den Sammler praktisch kostenlos sind, erhält er wesentliche Vorteile:

Der Vertrag

- gibt dem jeweiligen Eigentümer das formelle Recht, vom Künstler (oder dessen Beauftragten) eine Bescheinigung über Geschichte und Herkunft des Werkes zu erhalten;
- schafft ein klares, uneigennütziges, gleichwertiges Verhältnis zwischen Künstler und Eigentümer;
- wahrt dies Verhältnis (von Rechtsanwälten „wechselseitiges Vertragsinteresse" genannt) zwischen dem Künstler und jedem Nacheigentümer des Werkes;
- macht bewußt, daß der Künstler seine geistige Beziehung zum Werk behält, auch wenn der Eigentümer über es verfügt;
- gibt dem Eigentümer die Gewähr, daß er das Werk in Übereinstimmung mit dem Künstler benutzt.

WANN MAN DEN VERTRAG BRAUCHT

Der Vertrag soll vom Künstler bei der ERSTEN ÜBERTRAGUNG verwendet werden, gleich ob sie durch Schenkung, Tausch oder Verkauf erfolgt, und zwar bei JEDEM EINZELNEN KUNSTWERK, also Gemälde, Skulptur, Zeichnung, Grafik, Multiple, Wandgemälde, unbewegliche Skulptur, ungegenständliche Arbeit und überhaupt jedes andere denkbare Objekt der bildenden Kunst, wenn es an IRGEND JEMANDEN vom Künstler veräußert wird, wie z. B. an einen Freund, einen Sammler, Gynäkologen, Rechtsanwalt, Hausbesitzer, Verwandten oder Händler, an ein Museum oder eine Gesellschaft.

WICHTIG: Sie brauchen den Vertrag NICHT, wenn Sie das Werk für Ausstellungen zur Verfügung stellen oder wenn sie es Ihrem Händler in Konsignation geben, aber Sie brauchen ihn, wenn der Händler Ihr in Konsignation gegebenes Werk verkauft.

Kurz gesagt: Sie brauchen den Vertrag wenn Sie Ihr Werk für immer fortgeben.

Die Vertragsbedingungen sind klar und einfach, und es bedarf nur eines geringen Aufwands, um ihn auf den jeweiligen Nacheigentümer Ihres Werkes zu übertragen.

Der Künstler und der erste Eigentümer müssen den Übertragungsrevers ausfüllen und unterzeichnen und einen Hinweis auf das Vorhandensein des Vertrages irgendwo am Werk selbst anbringen.

WIE MAN DEN VERTRAG VERWENDET

1. Zunächst stellt man Photokopien oder Abdrucke von allen Seiten des Vertragstextes her. Sie brauchen mindestens 2 Exemplare für jedes Werk, das Sie fortgeben. (Behalten Sie selbst dies Exemplar, damit Sie später weitere Kopien davon anfertigen und sich eine Referenzunterlage reservieren können.)
2. Füllen Sie die Vertragsexemplare aus – eines für Sie, eines für den neuen Eigentümer und ein weiteres Exemplar nur von der letzten Seite (aus der Sie dann den HINWEIS ausschneiden und ihn am Werk anbringen). Machen Sie alle Eintragungen gut leserlich.
3. Halten Sie sich einfach an die Bemerkungen am Rande des Vertragsformulars. Prüfen Sie zum Schluß nochmals, ob Sie alle leeren Felder ausgefüllt und alles Unzutreffende gestrichen haben.

WICHTIG: Füllen Sie auf dem Muster „Übertragungsrevers" nur jene Stellen aus, die das Werk, die ursprünglichen Parteien und den ursprünglichen Vertrag („zwischen _____ und _____ von _____ ") betreffen. Vergessen Sie nicht den Vordruck „HINWEIS" auszufüllen.

Wie Sie feststellen werden, spricht der Vertrag von „Verkauf" („Der Künstler und der Sammler sind bereit, das Werk ... zu verkaufen bzw. zu kaufen"). Aber Sie können den Vertrag genauso gut verwenden, wenn Sie ein Werk einem Freund schenken, ihren Zahnarzt damit bezahlen oder es gegen das Werk eines anderen Künstlers tauschen. Wir sprechen nur der Einfachheit halber von „Kauf" und „Verkauf" (genauso wie von „Sammler", weil dies der umfassendste Begriff ist). Auch wenn Sie Ihr Werk verschenken oder vertauschen, „verkaufen" Sie es im Simme dieses Vertrages für die vertragliche Gegenleistung oder was Sie sonst dafür bekommen mögen.

Dieser Vertrag ist kein Lieferschein, keine Rechnung und kein Ersatz. Wenn Sie das Werk für Geld verkaufen, stellen Sie einen besonderen Verkaufsbeleg für Ihre Finanzbuchhaltung aus.

In Artikel 1 tragen Sie den Preis ODER Wert ein. Sie, der Künstler, können jeden Wert einsetzen, auf den Sie sich mit dem neuen Eigentümer einigen. Liegt der Wiederverkaufspreis höher als der von Ihnen eingesetzte „Wert", so muß der Eigentümer Ihnen 15 % der Differenz zahlen. Je höher Sie also den Wert einsetzen, um so besser kommt der neue Eigentümer davon. Wenn Sie das Werk einem Freund schenken oder es mit einem anderen Künstler tauschen (im letzteren Fall benötigen Sie zwei Verträge), möchten Sie vielleicht einen ganz geringen Betrag einsetzen, so daß Sie später mehr Geld erhalten, auch wenn Ihr Kollege das Werk zu einem geringeren Preis verkauft als Ihr Händler es getan hätte.

WICHTIG: Wenn der Vertrag dem Künstler Rechte einräumt, auf die Sie verzichten können, streichen Sie dieselben einfach aus. WICHTIG: Beachten Sie Artikel 7 (B): Wenn Sie auf Ihr Einspruchsrecht gegen vorgesehene Ausstellungen verzichten können, streichen Sie einfach den Absatz (b) von Artikel 7 aus. Einige Sammler nehmen vielleicht vom Kauf Abstand, wenn jemand anders Sie daran hindern kann, das Werk in eine Ausstellung zu geben. Wenn Sie ein Werk verschenken, können Sie Absatz (b) stehen lassen, aber dann hat Ihr Freund Schwierigkeiten mit dem Verkauf. Wir haben (b) eingesetzt, weil (a) das mindeste und (b) das äußerste ist was ein Künstler verlangen kann. Wenn Ihnen (a) nicht genügt, Sie aber (b) nicht brauchen, so lassen Sie Ihren Anwalt einen kurzen Zusatz aufsetzen und darin Ihr Kontrollrecht hinsichtlich Ausstellungen niederlegen, so wie Sie es für angebracht halten.

4. Sie und der Sammler sollten beide Vertragsexemplare unterzeichnen und jeweils eins davon als gesetzliches Original behalten.
5. Sorgen Sie dafür, daß vor der Übergabe des Werks ein HINWEIS am Werk befestigt wird. Schneiden Sie diesen HINWEIS nicht aus einem der Vertragsoriginale aus. Befestigen Sie ihn an einer Querstrebe oder unter der Skulptur oder an einem an-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

deren Ort, wo er nicht stört und doch leicht zu finden ist. Sie sollten den HINWEIS mit Klarlack oder etwas Ähnlichem als Schutz überziehen. Es kann nichts schaden, an einem größeren Werk mehrere HINWEISE anzubringen.

Wenn auf dem Werk kein Platz für den HINWEIS oder Ihre Signierung ist, dann werden Sie sicher ein Begleitdokument haben, das dieses Werk beschreibt, Ihre Unterschrift trägt und als (gesetzlicher) Bestandteil des Werkes gilt: Kleben Sie dann den HINWEIS einfach auf das Dokument.

VERFAHREN BEI SPÄTEREN ÜBERTRAGUNGEN: Bei späteren Übertragungen fertigt der Eigentümer drei Kopien des Übertragungsreverses von seinem Original an (ohne die Wörter „Muster"). Sodann füllt er sie aus und setzt den Preis oder Wert ein, auf den er sich mit dem Nacheigentümer geeinigt hat. Der alte und der neue Eigentümer unterzeichnen beide ALLE DREI Ausfertigungen des datierten Übertragungsreverses. Jeder von Ihnen behält eine Ausfertigung, und die dritte geht zusammen mit der Zahlung von 15 % (sofern gegeben) an den Künstler oder seinen Beauftragten. Der alte Eigentümer gibt dem neuen Eigentümer eine Kopie des Originalvertrages, so daß letzterer seine Verpflichtungen gegenüber dem Künstler genau kennt und eine Vorlage für den Übertragungsrevers hat, wenn er seinerseits das Werk veräußern will.

DER HÄNDLER

Wenn Sie einen Kunsthändler haben, so hat dieser die wichtige Aufgabe, den Vertrag beim Verkauf Ihres Werkes unterzeichnen zu lassen.

Der Händler sollte es zum Grundsatz seiner Galerie machen, nur mit Vertrag zu verkaufen und dadurch seinen Künstlern eine kollektive Position gegenüber jenen wenigen Sammlern und Institutionen zu geben, denen wenig am Wohle des Künstlers liegt.

Denken Sie daran, daß Ihr Händler eine große Geschäftsroutine auf dem Kunstsektor hat. Er weiß, wie man die wenigen zögernden Kunstkäufer dazu bringt, den Vertrag zu unterschreiben. Je besser der Kunsthändler, je mehr Wege und Käufer kennt er, und um so leichter wird es sein. Er kann dasselbe tun wie jetzt, wenn er für seine Künstler etwas erreichen will: Er kann dem Käufer Gefallen erweisen und ihm Optionen, Vorzugsbehandlung, Rabatte, heiße Tips, Zeit, Rat und all die anderen Dinge bieten, die Sammler erwarten und anerkennen.

Der Vertrag hält formell das fest, was die Händler ohnehin tun: Die Händler bemühen sich, die von ihnen verkauften Werke zu verfolgen. Aber derzeit können Sie es nur nach Ausstellungsverzeichnissen, Katalogen, Spürsinn und Anzeigen tun. Da bietet der Vertrag einen sehr einfachen Nachweis, automatisch verbunden mit einer Biographie jedes Werkes und einem chronologischen Verzeichnis aller Eigentümer. Das System ist vertraulich und unkompliziert, und kein Händler braucht zu seiner Bearbeitung eine Sekretärin anzustellen. Wenn jedes Werk während der Laufzeit des Vertrages ein Dutzend Blatt Papier ergibt, so ist das viel. Wenn der jeweilige Eigentümer einen Herkunftsnachweis erhält, so ist das nicht mehr als heute schon geschieht, nur nach dem neuen System läßt sich der Nachweis genauer und müheloser führen.

Kein Händler soll etwas umsonst tun: Es erscheint angemessen, dem Händler einen Teil der 15 % zu belassen, die er für den Künstler kassiert, vielleicht ein Drittel davon.

Wenn – was oft vorkommt – ein Künstler von einem Händler zu einem angeseheneren Händler überwechselt, kann der erstere weiterhin jene Zahlungen entgegennehmen, die aus dem Wiederverkauf früherer Werke anfallen.

Wenn ein Händler ein Werk direkt vom Künstler (zum Weiterverkauf oder sonstwie) KAUFT, sollten beide den vorgesehenen Wiederverkaufspreis des Werkes in den Vertrag einsetzen und NICHT den niedrigeren tatsächlichen Preis, den der Händler dem Künstler zahlt.

Den Vertrag unterzeichnet zu bekommen, ist meist eine Frage der Einstellung: Wenn Ihr Händler glaubt, der Vertrag habe keinen besonderen Nutzen für Sie, hat er Dutzende von Gründen, warum er die wenigen zögernden Käufer nicht zur Unterschrift veranlassen kann. Wenn er aber Ihnen diese Vorteile ernsthaft zukommen lassen will, dann kann er auch all diese Hindernisse überwinden, ohne daß ihm auch nur ein einziges Geschäft entgeht.

DIE REALITÄT: SIE, DIE KUNSTWELT UND DER VERTRAG

Das allgemeine Echo auf den Vorentwurf zu diesem Vertrag war sehr positiv: Die überwiegende Mehrzahl der Leute auf dem Kunstsektor halten ihn für fair, vernünftig und praktisch. Wenige haben gewisse Bedenken geäußert, ob man ihn auch tatsächlich benutzen wird. Diese Vorbehalte konzentrieren sich auf zwei Aussagen:

- „... das Zusammenspiel von Kaufen und Verkaufen ist so empfindlich, daß wenn man Kunstsammlern noch eine Last aufbürdet, sie einfach keine Kunst mehr kaufen ..." und
- „... ich bin gern bereit, den Vertrag zu unterzeichnen, wenn alle anderen dasselbe tun ..."

Die erste Aussage ist Unsinn: Kunst wird mit Vertrag genauso begehrt wie ohne Vertrag, und es gibt keinen Grund, warum der Wert eines Kunstwerkes beeinflußt werden sollte, insbesondere wenn sich der Vertrag in der Kunstwelt durchsetzt. Dies bringt uns zur zweiten Aussage. Wenn es ein Problem gibt, so liegt es hier. Es ist die Sorge des einzelnen Künstlers oder Händlers, daß bei einer lückenhaften Anwendung des Vertrages seine Umsätze auf einem wettbewerbsorientierten Markt gefährdet werden.

Aber wenn wir diese Aussage kritisch prüfen, hält sie nicht stand.

ALLE Künstler verkaufen, tauschen und verschenken Ihre Werke an zwei Arten von Leuten:

- An Leute, die Ihre Freunde sind; oder
- an Leute, die nicht Ihre Freunde sind.

Ihre Freunde werden Ihnen das Leben nicht schwer machen: sie unterzeichnen den Vertrag zusammen mit Ihnen. Die EINZIGE Schwierigkeit taucht auf, wenn Sie an jemanden verkaufen, der nicht Ihr Freund ist. Da aber sicherlich 75 % aller Kunstwerke von Leuten gekauft werden, die Freunde des Künstlers oder des Händlers sind – Freunde, die einander besuchen, miteinander essen oder trinken, gemeinsam das Weekend verbringen usw. –, so könnte Widerstand nur bei einem Teil der restlichen 25 % Ihrer Werke auftreten, die an Fremde verkauft werden. Von diesen Leuten werden die meisten Wert darauf legen, ein gutes Verhältnis zu Ihnen zu haben, und sie werden den Vertrag gemeinsam mit Ihnen unterzeichnen. Somit bleiben noch vielleicht 5 % Ihres Umsatzes, bei denen ernsthafter Widerstand gegen den Vertrag zu erwarten ist. Aber dieser Widerstand dürfte praktisch gleich Null werden, wenn der Vertrag sich überall durchsetzt.

Dieser Vertrag wird Ihnen also sozusagen zu erkennen geben, wer Ihr Freund ist.

Wenn ein Sammler kaufen, jedoch den Vertrag nicht unterzeichnen möchte, sollten Sie ihm sagen, daß alle Ihre Werke durchgehend und grundsätzlich nur mit Vertrag verkauft werden.

Würde er Werke nur von jenen wenigen Künstlern kaufen, die nicht auf dem Vertrag bestehen, so wäre er sehr töricht, denn der Verzicht auf diesen Vertrag wäre ein sehr dummes Kriterium für den Aufbau einer Sammlung.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

Sie können den zögernden Sammler jedoch noch auf andere Aspekte hinweisen:

- Zuerst einmal kostet es ihn gar nichts, solange nicht Ihre Arbeit im Wert steigt. Wenn auch dies Argument nicht zieht und er ALLES behalten möchte, was sich mit Ihrem Werk an Gewinn erzielen läßt, dann können Sie ganz einfach einen höheren Wert einsetzen, so daß er für die von ihm erwartete Wertsteigerung zunächst nichts zu bezahlen bräuchte.
- Wenn er Ihr Werk verkauft und Ihnen dadurch Geld verschuldet, braucht er nicht unbedingt bar zu zahlen: Sie können ihm den Betrag auf den Kauf eines anderen Werkes anrechnen oder mit Dienstleistungen oder etwas anderem als Geld verrechnen.
- Im übrigen: Wenn ein Sammler ein Werk ohne Vertrag kauft, obwohl der Künstler grundsätzlich nur mit Vertrag verkauft, ist der Sammler später auf den guten Willen des Künstlers angewiesen, wenn er von ihm (oder seinem Händler) eine Bewertung, eine Expertise oder eine Reparatur haben möchte. Ob er dann auch diesen guten Willen finden wird, dürfte recht fraglich sein.

Verzichtet der Sammler tatsächlich auf Ihre Arbeit, nur weil Sie die Unterzeichnung des Vertrages wünschen? Auf eine Arbeit, die ihm gefällt und die er gerne haben möchte? Wenn die Antwort Ja ist und er Ihnen den Respekt versagt, der Ihnen als Schöpfer des Werkes zusteht, – wenn ihn das vom Kauf abhält, dann ist er dumm und töricht und niemand kann ihm helfen.

Die Verwendung des Vertrages bedeutet nicht, daß Ihr Verhältnis zur Kunstwelt dann nur noch rein geschäftlich wäre oder daß Sie Ihre Rechte bis zum letzten Penny erzwingen wollten. Ihre Freunde werden Freunde bleiben. Sie können auf Ihre Rechte (ganz oder teilweise) verzichten: auf das Recht auf Zahlung, zur Übernahme von Reparaturen, auf die Gewährung von Reproduktionsrechten, auf das Konsultationsrecht – aber es sind IHRE Rechte und SIE können darüber verfügen.

Der Vertrag ist so abgefaßt, daß er von ALLEN Künstlern – Bekannten, sehr Bekannten, Unbekannten – gebraucht werden kann. Sie fertigen einfach möglichst viele Kopien an und können ihn verwenden, wo immer Sie Ihre Werke verkaufen, tauschen oder verschenken. Der Vertrag wird sofort wirksam. Je mehr Künstler und Händler ihn gebrauchen, um so leichter wird es für jeden. Nichts ist nötig: keine Organisation, keine Abgaben, keine Behörde, keine Versammlungen, keine amtliche Registrierung – außer Ihrem Willen, den Vertrag zu gebrauchen. Nur einschalten und zusehen: jedesmal eine perfekte Waffe!

ERZWINGUNG

Zunächst einmal der allgemeine Aspekt: Die meisten Leute halten Verträge, weil die meisten Leute Verträge halten. Die wenigen, die Sie betrügen wollen, sind wahrscheinlich jene, die Ihnen schon bei Unterzeichnung des Vertrages die größten Schwierigkeiten bereitet haben. Die Nacheigentümer werden Sie wahrscheinlich eher betrügen wollen als der erste Erwerber, mit dem Sie oder Ihr Händler persönlichen und unmittelbaren Kontakt hatten. Aber es gibt gewichtige Gründe dafür, daß sowohl der Ersterwerber als auch die Nacheigentümer sich an die Vertragsbedingungen halten werden.

Was passiert, wenn Eigentümer Nr. 2 Ihr Werk an Eigentümer Nr. 3 verkauft und Ihnen keinen Übertragungsrevers schickt? (Geld schickt er natürlich auch nicht.)

Nichts passiert. (Sie wissen nämlich von allem noch gar nichts.)

Früher oder später bekommen Sie es heraus, weil es viel Mühe kostet, derartige Verkäufe zu verheimlichen, und weil Sie (oder Ihr Händler) es hintenherum doch erfahren. Um den Verkauf zu verheimlichen, muß Eigentümer Nr. 3 das Werk verbergen. Er wird aber kein gutes, wertvolles Stück verbergen, nur um etwas Geld zu sparen. Und wenn er es einmal verkaufen, reparieren möchte oder geschätzt oder begutachtet haben will, MUSS er zu Ihnen (oder Ihrem Händler) kommen. Wenn Sie von einer solchen Übertragung erfahren (und Sie werden es), dann verklagen Sie Eigentümer Nr. 2. Der muß 15 % des Mehrwerts zahlen, und zwar berechnet nach dem Kaufpreis von Eigentümer Nr. 3 ODER nach dem Wert im Zeitpunkt Ihrer Entdeckung, der viel höher sein kann. Es ist ganz klar, daß ein Verkäufer (in diesem Fall Eigentümer Nr. 2) kaum so dumm ist und das Risiko auf sich nimmt, wegen einer geringen Geldeinsparung viel Geld zahlen zu müssen.

Auch ist es gar nicht so einfach, wenn dem Künstler frisierte Werte gemeldet werden sollen, denn der neue Eigentümer möchte den Wert dann möglichst hoch haben, und der alte Eigentümer möchte ihn möglichst niedrig haben. Es ist recht schwer, zwei Leute gemeinschaftlich zum Lügen zu bringen, vor allem, wenn es nur einem von ihnen nützt: nämlich dem Verkäufer. In 95 % der Fälle ist die Zahlung an den Künstler zu gering, als daß die Sammler veranlaßt würden, Sie anzulügen.

Eine Abschreckung liegt außerdem in Artikel 19, der Sie neben Ihren eigentlichen Forderungen berechtigt, die Erstattung angemessener Anwaltshonorare zu verlangen, wenn Sie zur Durchsetzung Ihrer vertraglichen Rechte eine Klage erheben.

ZUSAMMENFASSUNG

Wie zu erkennen, ist der Vertrag etwas ganz Neues in der Kunstwelt, so daß er zunächst ein bißchen Unruhe hervorrufen könnte. Aber die Übel, die er heilt, liegen offen zutage, und bisher hat es noch kein praktikables Mittel dagegen gegeben.

Ob Sie, der Künstler, den Vertrag benutzen oder nicht, das liegt natürlich bei Ihnen. Was wir Ihnen an die Hand geben, ist ein rechtliches Mittel, das Ihnen fortwährende Rechte an Ihrem Werk sichert. Dies ist ein Fortschritt gegenüber dem, was bisher war: nämlich nichts!

Wir haben all dies völlig unentgeltlich getan, aus Freude an der Sache, zur Bewältigung des Problems und aus dem Gefühl heraus, daß wenn es sich um die Rechte des Künstlers an seinem Werk handelt, dem Künstler vor allen anderen der Vorrang gebührt.

Seth Siegelaub, New York, am 24. 2. 1971

UMSEITIG VERTRAGSVORDRUCK

Sie können dies Plakat nach Belieben und kostenlos AUSHÄNGEN, REPRODUZIEREN und VERWENDEN.

Es ist nicht zum Verkauf bestimmt.

Die Kosten für Herstellung, Druck und Vertrieb dieses Plakats wurden von der School of Visual Arts, New York, übernommen.

Weitere Informationen von: Eugen Michel

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I.A.103

VERTRAGSINHALT:

VERTRAG ÜBER DIE ERSTVERÄUSSERUNG EINES KUNSTWERKS

Datum sowie Namen und Anschriften der Parteien einsetzen

Dieser Vertrag wurde am _____ zwischen _____ (nachstehend „Künstler" genannt), wohnhaft in _____ und _____ (nachstehend „Sammler" genannt), wohnhaft in _____ geschlossen.

PRÄAMBEL:
Der Künstler hat ein bestimmtes Kunstwerk (nachstehend „Werk" genannt) geschaffen, nämlich:

Kennzeichnende Angaben einsetzen

Titel: _____ Nr.: _____

Datum: _____ Material: _____

Maße: _____ Beschreibung: _____

Der Künstler und der Sammler sind bereit, das Werk zu den nachstehenden wechselseitigen Rechten, Pflichten und Bedingungen zu verkaufen beziehungsweise zu kaufen.
Sammler und Künstler sind sich bewußt, daß der Wert des Werkes, anders als bei einer gewöhnlichen beweglichen Sache, von anderen Arbeiten des Künstlers beeinflußt wird, die dieser bereits geschaffen hat oder noch schaffen wird.
Sammler und Künstler anerkennen, daß es richtig und angemessen ist, den Künstler an einer auf diese Weise zustande kommenden Wertsteigerung seines Werkes teilhaben zu lassen.
Die Parteien wünschen, daß die im Werk zum Ausdruck gebrachten Ideen und Aussagen des Künstlers erhalten bleiben und daß der Künstler darauf durch Rat oder Anweisung Einfluß nimmt.
Auf Grund dieser Voraussetzungen und der nachstehenden wechselseitigen Verpflichtungen schließen die Parteien diesen Vertrag mit folgendem Vertragsinhalt.

Preis oder Wert einsetzen und Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 1 — KAUF: Hiermit verkauft der Künstler und kauft der Sammler vom Künstler das bezeichnete Werk zu den vertraglichen Bedingungen (zum Preis von _____, deren Empfang hiermit quittiert wird) (zum Wert von _____, der für die Zwecke dieses Vertrages vereinbart wurde).

ARTIKEL 2 — SPÄTERE VERÄUSSERUNG: Für den Fall, daß der Sammler später das Werk verkauft, verschenkt, hergibt, tauscht, abtritt, überträgt oder in anderer Weise veräußert oder daß das Werk durch Erbfolge, Vermächtnis oder kraft Gesetzes übergeht oder daß das Werk untergeht und eine Versicherungssumme dafür gezahlt wird, verpflichtet sich der Sammler oder sein persönlicher Beauftragter zu folgendem:

Namen und Anschrift des Beauftragten des Künstlers einsetzen

(a) Er muß einen ÜBERTRAGUNGSREVERS nach Inhalt und Form gemäß dem unten wiedergegebenen, einen wesentlichen Bestandteil dieses Vertrages bildenden Muster ausfüllen, datieren, selbst unterzeichnen und vom Erwerber des Werkes unterzeichnen lassen und den Revers innerhalb von 30 Tagen nach erfolgter Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung der Versicherungssumme (dem Künstler an dessen eingangs bezeichneter Anschrift) (dem für diesen Zweck eingesetzten Beauftragten des Künstlers _____ in _____) übergeben.

(b) Er muß innerhalb von 30 Tagen nach erfolgter Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung der Versicherungssumme 15 % des bei einer solchen Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung erzielten eventuellen Mehrwerts (gemäß der nachstehenden Definition) (dem Künstler an dessen eingangs bezeichneter Anschrift) (dem für diesen Zweck eingesetzten Beauftragten des Künstlers _____ in _____) zahlen.

ARTIKEL 3 — PREIS/WERT: Der in den Übertragungsrevers einzusetzende „Preis oder Wert" ist
(a) der tatsächliche Verkaufspreis, wenn das Werk für Geld verkauft wird, oder
(b) der Geldwert, wenn das Werk für eine geldwerte Gegenleistung getauscht wird, oder
(c) der gemeine Wert, wenn das Werk in anderer Weise veräußert wird.

ARTIKEL 4 — MEHRWERT: Der „Mehrwert" des Werkes im Sinne dieses Vertrages ist die Differenz zwischen dem in einem ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers angegebenen Preis oder Wert und dem im vorangegangenen ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers angegebenen Preis oder Wert oder — wenn noch kein solcher Übertragungsrevers vorhanden ist — dem in Artikel 1 dieses Vertrages angegebenen Preis oder Wert.

(a) Falls ein ordnungsgemäß ausgestellter Übertragungsrevers nicht fristgerecht gemäß Artikel 2 übergeben wird, kommt der Mehrwert genauso zum Ansatz als wenn der Übertragungsrevers ordnungsgemäß ausgestellt und übergeben worden wäre, und zwar zu jenem Preis oder Wert, der dem gemeinen Wert im Zeitpunkt der erfolgten Übertragung oder ihrer Entdeckung entspricht.

ARTIKEL 5 — EINTRITT DER ERWERBER IN DEN VERTRAG: Der Sammler verpflichtet sich, das Werk nur dann zu verkaufen, verschenken, tauschen, übertragen oder in anderer Weise zu veräußern und nur dann zuzulassen, daß das Werk durch Erbfolge, Vermächtnis oder kraft Gesetz an irgendeine Person übergeht, wenn der Erwer-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 103

ber alle Bedingungen dieses Vertrages vorher anerkennt und bestätigt, sich als an den Vertrag gebunden erklärt und sich durch die Unterzeichnung eines ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsreverses verpflichtet, die hierin genannten Verpflichtungen des Sammlers zu übernehmen und zu erfüllen.

Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 6 — HERKUNFT: Der Künstler verpflichtet sich, daß (er selbst) (sein gemäß Artikel 2 eingesetzter Beauftragter) ein Verzeichnis aller Übertragungen des Werkes führt, für die ein Übertragungsrevers gemäß Artikel 2 ausgestellt wird, und auf Verlangen des Sammlers oder dessen nachweislichen Nacheigentümern diesen schriftliche Angaben über Geschichte, Herkunft und Weg unter Heranziehung des genannten Verzeichnisses und der von den Sammlern gemachten Mitteilungen über vorgesehene öffentliche Ausstellungen gibt, ferner die Herkunft, die Geschichte und das rechtmäßige Eigentum des Sammlers und seiner Nachfolger am Werk schriftlich bestätigt und auf billiges Verlangen des Sammlers eine solche Bestätigung auch an Kritiker und Privatgelehrte ausstellt. Die genannten Verzeichnisse sind und bleiben ausschließlich Eigentum des Künstlers.

ARTIKEL 7 — AUSSTELLUNGEN: Künstler und Sammler vereinbaren folgendes:

(a) Der Sammler muß den Künstler schriftlich davon unterrichten, wenn er das Werk ausstellen oder ausstellen lassen will, und muß dem Künstler alle Einzelheiten über eine solche vorgesehene Ausstellung mitteilen, soweit sie der Aussteller dem Sammler bekanntgegeben hat. Diese Unterrichtung des Künstlers muß erfolgen, bevor dem Aussteller zugesagt oder der Öffentlichkeit bekanntgegeben wird, daß der Sammler das Werk öffentlich ausstellt oder ausstellen läßt. Der Künstler teilt sodann unverzüglich dem Sammler und dem Aussteller alle Anweisungen und Wünsche mit, welche die vorgesehene Ausstellung des Werkes betreffen. Der Sammler darf das Werk nur dann öffentlich ausstellen oder ausstellen lassen, wenn die Bestimmungen dieses Artikels erfüllt sind.

Absatz (b) streichen, falls nicht erforderlich

(b) Der Sammler darf das Werk nur mit Zustimmung des Künstlers zu jeder einzelnen Ausstellung ausstellen oder ausstellen lassen.

(c) Unterbleibt eine fristgerechte Äußerung des Künstlers auf eine fristgerechte Mitteilung des Sammlers, so gilt dies als Verzicht des Künstlers auf seine ihm aus diesem Artikel zustehenden Rechte hinsichtlich der fraglichen Ausstellung, so daß die Zustimmung des Künstlers zu der Ausstellung und zu allen Einzelheiten, von denen der Künstler rechtzeitig unterrichtet wurde, als gegeben zu erachten ist.

ARTIKEL 8 — VERFÜGUNGSANSPRUCH DES KÜNSTLERS: Künstler und Sammler vereinbaren, daß der Künstler das Recht hat, nach einer dem Sammler spätestens 120 Tage vor dem vorgesehenen Versandtage zugegangenen schriftlichen Mitteilung höchstens 60 Tage über das Werk zu dem alleinigen Zweck zu verfügen, das Werk durch oder über eine öffentliche oder gemeinnützige Institution ohne jegliche Kosten für den Sammler öffentlich auszustellen. Der Sammler kann den Nachweis verlangen, daß ein ausreichender Versicherungsschutz besteht, daß die Transportkosten im Voraus bezahlt sind und daß alle sonstigen finanziellen Voraussetzungen erfüllt sind. Der Verfügungsanspruch des Künstlers an dem Werk beschränkt sich auf den Zeitraum von höchstens 60 Tage alle 5 Jahre.

ARTIKEL 9 — KEINE ÄNDERUNGEN: Der Sammler verpflichtet sich, jegliche vorsätzliche Zerstörung, Beschädigung oder Veränderung des Werkes zu unterlassen.

ARTIKEL 10 — REPARATUREN: Der Sammler verpflichtet sich, im Falle einer Beschädigung des Werkes den Künstler vor Inangriffnahme der Reparatur- oder Restaurierungsarbeiten zu konsultieren und ihm soweit möglich die Gelegenheit zu geben, die erforderliche Reparatur oder Restauration selbst vorzunehmen.

Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 11 — MIETEN: Erlangt der Sammler einen Geldanspruch als Miete oder sonstiges Entgelt für die Verwendung des Werkes auf einer öffentlichen Ausstellung, so muß der Sammler die Hälfte dieses Geldes innerhalb von 30 Tagen, nachdem es an den Sammler zahlbar geworden ist, an (den Künstler) (den gemäß Artikel 2 ernannten Beauftragten des Künstlers) zahlen.

ARTIKEL 12 — REPRODUKTION: Der Künstler behält sich hiermit alle Rechte an einer Kopierung oder Reproduktion des Werkes vor. Der Künstler darf seine Zustimmung zu einer Reproduktion des Werkes in Katalogen oder für ähnliche, mit einer öffentlichen Ausstellung des Werkes zusammenhängende Zwecke ohne wichtigen Grund nicht versagen.

ARTIKEL 13 — UNÜBERTRAGBARKEIT: Alle Rechte, die aus diesem Vertrag dem Künstler erwachsen oder zu seinem Nutzen dienen, sind zu Lebzeiten des Künstlers unübertragbar. Jedoch darf nichts in diesem Vertrag als Beschränkung der Rechte des Künstlers aus Copyrightgesetzen, denen das Werk unterliegt, ausgelegt werden.

ARTIKEL 14 — HINWEIS: Künstler und Sammler vereinbaren, daß am Werk ein HINWEIS über das Vorhandensein dieses Vertrages dauerhaft anzubringen ist. Dieser Hinweis muß die Form des nachstehenden, einen wesentlichen Bestandteil dieses Vertrages bildenden Musters haben und darauf hinweisen, daß Eigentum, Übertragung, Ausstellung und Reproduktion des Werkes den Bestimmungen dieses Vertrages unterliegen.

Absatz (a) streichen, falls unzutreffend

(a) Da das Werk derart beschaffen ist, daß sein Vorhandensein oder sein Wesen durch eine Dokumentation repräsentiert wird oder da die Dokumentation vom Künstler als Teil des Werkes erachtet wird, genügt es zur Erfüllung der Erfordernisse dieses Artikels, wenn der Hinweis dauerhaft mit der Dokumentation verbunden wird.

ARTIKEL 15 — VERPFLICHTUNG DER ERWERBER: Wird das Werk vom Sammler oder aus seinem Vermögen übertragen oder in anderer Weise veräußert, so ist jeder Erwerber des Werkes samt dem Hinweis auf diesen Vertrag verpflichtet, alle hierin enthaltenen vertraglichen Pflichten in gleicher Weise zu erfüllen als wenn der Erwerber einen ordnungsgemäßen Übertragungsrevers gemäß den Artikeln 2 und 5 in jenem Zeitpunkt unterzeichnet hätte, in dem er (oder sie) das Werk erworben hat.

ARTIKEL 16 — DAUER: Dieser Vertrag und seine Bedingungen binden die Parteien sowie deren Erben, Vermächtnisnehmer, Testamentsvollstrecker, Vermögensverwalter, Zessionare und alle sonstigen Nacheigentümer. Die Pflichten des Sammlers haften am Werk und gelten bis 21 Jahre nach dem Tode des Künstlers beziehungsweise seiner Witwe, jedoch mit der Ausnahme, daß die Verpflichtungen gemäß den Artikeln 7, 8 und 10 nur während der Lebenszeit des Künstlers bestehen.

ARTIKEL 17 — KEINE BERUFUNG AUF VERZICHTE: Verzichtet eine Partei auf ein ihr zustehendes vertragliches Recht, so gilt dies nicht als andauernder Verzicht, der eine spätere Geltendmachung eines solchen Rechtes ausschließt. Unterläßt es eine Partei, auf der strikten Erfüllung einer vertraglichen Verpflichtung durch die andere Partei zu bestehen, so darf sich die andere Partei nicht darauf berufen, daß dadurch auch auf die spätere Erfüllung dieser oder einer anderen Verpflichtung verzichtet werde; vielmehr bleiben alle vertraglichen Verpflichtungen voll in Kraft.

ARTIKEL 18 — VERTRAGSÄNDERUNGEN: Jede Beendigung oder Änderung dieses Vertrages muß schriftlich erfolgen und von beiden Parteien unterzeichnet werden.

ARTIKEL 19 — ANWALTSHONORARE: Falls eine Partei wegen einer Verletzung oder Nichterfüllung des Vertrages Klage erhebt, so hat sie neben den sonstigen ihr zustehenden Rechtsmitteln Anspruch auf Erstattung der ihr entstandenen angemessenen Anwaltshonorare.

Zur Bestätigung des Vorstehenden haben die Vertragsparteien diesen Vertrag am eingangs bezeichneten Tage unterschrieben und mit ihren Siegeln versehen.

MUSTER — MUSTER — MUSTER

Hinweis vollständig ausfüllen, nicht vom Original trennen

HINWEIS

Eigentum, Übertragung, Ausstellung und Reproduktion dieses Kunstwerks unterliegen den Bedingungen des am _____ geschlossenen Vertrages zwischen _____ und _____ dessen Original hinterlegt ist bei _____ in _____

_____ (Künstler)

_____ (Sammler)

MUSTER — MUSTER — MUSTER

NUR ausfüllen!

ÜBERTRAGUNGSREVERS

An:

Hierdurch wird bescheinigt, daß _____

wohnhaft in _____

heute sein Recht, Eigentum und Besitz an dem Kunstwerk

Angaben über das Werk

Titel: Nr.:

Maße: Material:

Datum: Beschreibung:

übertragen hat an _____, wohnhaft in _____, Erwerber,

zum vereinbarten Preis oder Wert von _____

Namen der Parteien ("zwischen ... und ...")

Der Erwerber bestätigt und anerkennt hiermit ausdrücklich alle Bedingungen des Vertrages zwischen _____ und _____ vom _____ und verpflichtet sich, den Vertrag zu beachten und alle im Vertrag dem Sammler auferlegten Verpflichtungen zu erfüllen.

Datum

Ausgestellt am _____ _____

in _____ _____

Nicht vom Original entfernen!