

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 They may not be published in print, posted on the internet, or exhibited.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.

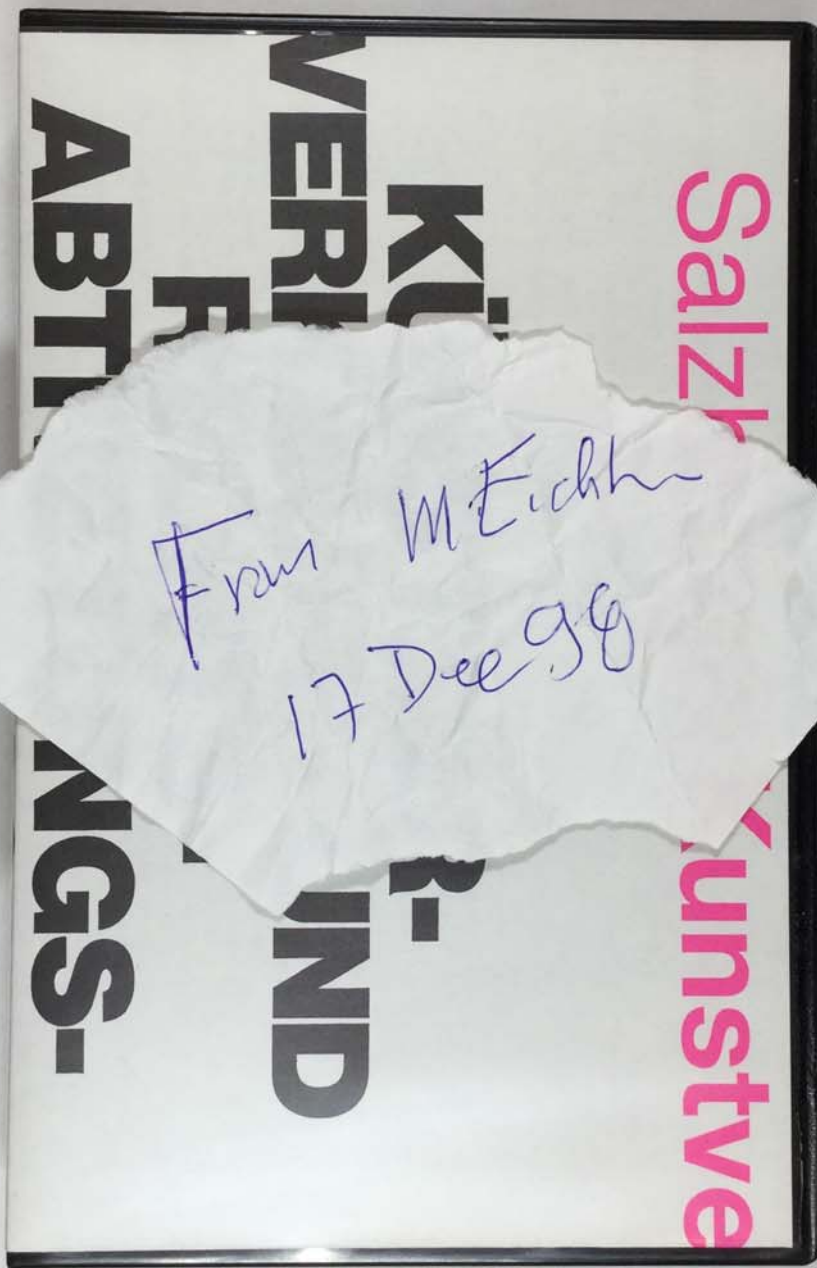
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

**Transfer and Sale Agreement“ von
Seth Siegelaub und Bob Projansky
Vortrag von Seth Siegelaub:
The Social-Historical Background
to the „Artist’s Contract“
Salzburger Kunstverein 1998**

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104



From M. Eichler
17 Dec 98

**THIS FOLDER CONTAINS THE FOLLOWING AUDIO VISUAL
MATERIAL, FORMATTED ON VHS.**

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

SalzburgerKunstve

**KÜNSTLER-
VERKAUFS- UND
RECHTS-
ABTRETUNGS-**

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegellaub	I. A. 104

Der beiliegende dreiseitige Vertrag wurde von Bob Projansky, einem New Yorker Rechtsanwalt, aufgesetzt, nachdem ich 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 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 würde 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;

Transfer and Sale
Seth Siegellaub ¹

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

Maria Eichhorn

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

10. Februar - 19. April 1998

Vortrag von Seth Siegelaub: The Social-Historical
Background to the "Artist's Contract"

Dienstag, 10. Februar, 19 Uhr

Salzburger Kunstverein, 1998

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

Inhalt

Hildegund Amanshauser
Maria Eichhorn - Ausstellung im Salzburger Kunstverein

Maria Eichhorn
Interviews mit Hans Haacke, Daniel Buren, Lawrence Weiner

Seth Siegelaub
Reworking the Transcript of the Given Talk by Seth
Siegelaub at the Salzburger Kunstverein on 10 February 1998

Videodokumentation des Vortrags von Seth Siegelaub
The Social-Historical Background to the "Artist's Contract"

Einladung zur Ausstellung Maria Eichhorn
„The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement“
von Seth Siegelaub und Bob Projansky

Nachdruck des „Künstlerverkaufs- und Rechtsabtretungs-
vertrages“

Offenheit von Kunst und Kunstwerk, Kunsthistorische
Zeitschrift

„Kunstwerke, Künstlerrechte, Maria Eichhorn und die Autorin“
1998

Salzburger Kunstverein, Ausstellung, Salzburger Kunstverein
A - 5020 Salzburg, Tel. +43 662 84224, Fax. +43 662
84225, E-Mail: kunstverein.salzburg@on.at internet:
<http://www.kunstverein.at/>

Vorstand:
Ulrich Kaufmann, Ehrenpräsident
Hans Haacke, Präsident
Gunda Niedhardt, Vizepräsidentin
Karin Wimmer, Kassierin
Ulrich Kaufmann, Schriftführer
Karin Wimmer, Peter Hess, Michael Probst, Hans
Wagner, Gunda Niedhardt, Michael Probst, Karin Wimmer

Bank für Kunstwerke, Maria Eichhorn, Die Kunstwerke
von Maria Eichhorn, Salzburger Kunstverein, Salzburg

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

Impressum

Ausstellung

Kuratorin: Hildegund Amanshauser
Sekretariat: Maria Bönsch
Buchhaltung: Dagmar Schaub
Saalaufsicht: Susanne Knauseder, Lisa Oberparleiter
Aufbau: Johannes Ziegler, Erich Gerbl, Wilhelm Moiser
Assistenz: Philipp Boeker
Rechtsberatung: Georg Jakob
Zusammenstellung Folgerecht in Österreich: Georg Jakob

Videodokumentation

Kamera: Ulli Halmschlager
Schnitt: Stefan Aklassingner
Produktion: Salzburger Kunstverein

Publikation

Herausgeber: Salzburger Kunstverein
Redaktion, Gestaltung: Maria Eichhorn
Vortragstranskript: Lisa Oberparleiter
Bearbeitung des Transkripts: Seth Siegelaub

Gefördert von Stadt und Land Salzburg, Bundeskanzleramt
Kunstsektion

© Salzburger Kunstverein, Maria Eichhorn und die Autoren
1998

Salzburger Kunstverein, Künstlerhaus, Hellbrunner Straße 3,
A - 5020 Salzburg; Tel.: +43 662 8422940; Fax: 840762
e-mail: kunstverein@salzburg.co.at internet:
<http://www.kunstnet.or.at./kunstnet/>

Vorstand

Wilhelm Kaufmann, Ehrenpräsident
Peter Krön, Präsident
Ulrike Lienbacher, Vizepräsidentin
Helmut Wismayr, Kassier
Ursula Spannberger, Schriftführerin
Bernhard Gwiggner, Peter Haas, Michael Mauracher, Mona
Müry-Leitner, Barbara Reisinger, Nikolaus Topic-Matutin

Dank an Paul Andriesse, Marius Babias, Ute Meta Bauer,
Gerti Fietzek, Seth Siegelaub, Barbara Weiss

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

„The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement“
von Seth Siegelaub und Bob Projansky [Medienkombination]:
11. Februar - 19. April 1998, Salzburger Kunstverein,
Künstlerhaus / Maria Eichhorn. Hrsg. Salzburger
Kunstverein. - Salzburg: Salzburger Kunstverein

ISBN 3-901264-20-5

Buch. - 1998

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

„The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement“
von Seth Siegelaub und Bob Projansky [Medienkombination]:
11. Februar - 19. April 1998, Salzburger Kunstverein,
Künstlerhaus / Maria Eichhorn. Hrsg. Salzburger
Kunstverein. - Salzburg: Salzburger Kunstverein

ISBN 3-901264-20-5

Videokassette. - 1998

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelau	I. A. 104

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

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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 the artist and money, the power structure, society, the Vietnam war, the role of museums, etc.; a broad range of social criticisms. In response to this many artists began to think very seriously about what kind of solutions could be possible to ameliorate the living and work conditions of the artists, whether housing, health insurance or a whole range of other areas.

One aspect of this was the question of the artist's economic rights and their control over their work, which became the focus of my interest and of Bob Projansky, a lawyer friend collaborating on this project. In a certain way, however, my concern about economic rights and the sale of art may be somewhat over-exaggerated, as I don't have the impression that much art was being sold at the time (at least in my part of the art world); perhaps it was in the context of a much smaller community of collectors, friends and galleries that the idea of the contract seemed like a possible solution to the problem of the artist's control over their work. This possibility lead us to develop this project, which especially wanted to provide what today would be called a "hands-on", practical solution to the artist's control over the use of their work once it had left their physical possession or ownership and had been sold or given away. We tried to devise a simple procedure --the German edition of which you have in your hands-- that would "respect" the traditional privacy of the art world, which was a very crucial factor in the relationship between artists, dealers and collectors, and could also be used by each individual artist if he or she wanted --or was able-- to use it. It was intended, as you can see from the easy-to-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

use form and presentation of the contract, to be used and reused, copied and recopied, and adapted for different situations.

There are precedents for this type of contract well before our work, both in the United States and especially, in Europe. Particularly in France, there exists a common law protection dating back to the early nineteenth century concerning artist's rights, called "Droit de Suite", which gives very important moral rights and certain economic rights to artists after their work has left their possession. Whether these rights are exercised, however, depends on the general relations of force between the artist and collector.

Thus being given our environment, basically in the United States and to a lesser degree in Europe, we were interested in especially trying to define the different types of rights or interests contained in an art work and how they could be protected, such as the right to be exhibited publicly, the right to be loaned, the rights of reproduction, right to control any repairs, etc. With this in mind, we drafted and proposed the contract so that each artist could adapt it to their particular type of artwork, conditions or needs depending on their individual situation. Thus we conceived of a contract which would incorporate all possible aspects of the artist's rights. As a practical matter, the contract was developed in two general steps. The first step was my exploratory conversations about the problem of artist's rights and the contract with many people I knew, as well as many people I didn't know, in the art world, particularly in New York, but also in Europe. Then, in function of these conversations we sat down and made a rough draft of a contract, which we photocopied, and mailed and gave out for free to a few hundred people via galleries, bookstores, artist's bars, etc. Then, secondly, in function of the replies and reactions to this contract, which you can see here in the documentation Maria Eichhorn has presented, we prepared the final contract, which was intended to be some kind of synthesis of my conversations or the reactions to the possibility of working with the contract.

The most controversial aspect of the contract, not surprisingly being given the dominant values of capitalist society, was the right for the artist to participate in and to profit from the increase of the value of their work. This aspect rapidly became the focus for much of the evaluation and criticism of the contract, which, however, was also involved with many other kinds of non-economic rights. This demand for some kind of

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

economic participation has coloured the reception --or non-reception-- of the contract over the past years to a remarkable degree, so that it is difficult to read the contract without focusing on immediately on its economic, profit-making or capitalist-property aspects. There was much hostile criticism of the contract at that time, much of which could probably be said today although the context now is very different. At that time, thirty years ago, many people felt that people would no longer buy any art if they could not completely control the right to sell it and to use it. There was also was a criticism concerning how the lack of privacy would affect art collecting; the fact that collectors would be obligated to put their name on something meant that the traditional, "black money" or undeclared cash that flows through the art world would become traceable via the contract which would function as some kind of record about this money.

Another criticism, this time from the leftwing artists, was that a contract of this nature would clearly and explicitly set forth and acknowledge the capitalist nature of an art work, it's value as capitalist property, and thus insert itself into capitalist business relations as being just another object in the world of other commodities. Among certain artists, this has since become the major criticism in the use or non-use of the contract.

My personal history in relation to this project is another aspect of the background to the contract. For a number of years, prior to and leading up to the contract in early 1971, I had been active as an art-organizer, first as art dealer and later as an independent organizer --what has since become known as an "independent curator"-- and as a publisher closely involved with what is now pigeonholed as "Conceptual Art". This background has sometimes mistakenly lead some people to feel that maybe the contract had some special kind of relation to "Conceptual Art" or to its practices, even to the point that some people actually saw the contract as some new form of artwork. For me, however, it was simply a direct outgrowth of some the issues raised at the time by what is today called "Conceptual Art", as well as other progressive artists, especially against the inviolability of capitalist property.

I have always tried to make it clear that the contract was broadly speaking a political project concerning the rights of artists, as we stated clearly in the contract itself. The injustices it addressed were widely acknowledged throughout the artworld, and we felt that if there were moral or legal questions concerning an artist's work, that he or she was the best judge for dealing with them. In

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelau	I. A. 104

addition to the well-known business aspects of it, these problems also included the right to control any repairs, reproduction rights, exhibition rights; a whole range of situations which we tried to outline and formalize in the contract.

The contract itself has not, to my knowledge, been particularly successful, although to be honest I have not closely followed its history over the past twenty-five years. During the early 1970s I continued to send out copies of the contract to people asking for it, but I have had only a very sporadic news ("feedback") about how it was used or forgotten. At this point in time, I think, Maria Eichhorn will become more-or-less the expert of what has happened to it, as she is actively attempting to trace its history via the use or the non-use of it and its problems.

One of the underlying problems of the history of the contract is that it was written almost thirty years ago under a certain social condition when the artist-collector relationship was seen by many artists as a sort of a worker-capitalist relationship, which no longer seems to be the case. Thus our underlying motives concerning what is called today, "making a level playing field", and changing the relationship between these two groups; perhaps this is no longer necessary. These relations of force have changed somewhat inasmuch as the artist is no longer the traditional bohemian "impoverished" artist-laborer dominated by the rich capitalist businessman-exploiter. This has come about as art itself has become a more integrated part of society and the artist a more accepted profession like any other profession. Thus today, in the late 1990s, a work of art no longer has the same kind of value as it did thirty years ago when the possibility of art speculation was much less.

Under the current conditions, with the periodic revived interest in the contract, it is not surprising that people again are fixated on the economic and business aspect of the contract. Several years ago there was even a legislative attempt in the United States to formalize the artist's right to a percentage in the resale of their work, when the State of California instituted a small royalty percentage of 5%, I think, for artists on the public sale of their art. However, by then the character of the contract has changed --in the few cases where it has been taken seriously-- as it had become not a means to redress an injustice in the relationship between the artist and collector, but more of a instrument in the battle of interests between more-or-less equals.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

This flurry of revived interest in the artist's rights, which not by chance also appeared in the speculative stock- and art-market environment of the 1980s, took place in the context where a number of artists were richer and more powerful, and thus the problem of artist's rights took the form of getting a bigger share of a bigger pie. So it was no longer a question of redressing an inequity but rather one in which it became possible for certain richer artists to be in a position to demand more economic rights, such as a participation in the increased value of their work. Although a number of attempts were made to give artists some degree of control and economic rights in their work through the early 1990s, it may be possible to go further in the late 1990s, perhaps in the context of the European Union, where there are discussions about some type of enforceable artist's rights legislation. Thus, today the role of the artist as being another kind of producer can perhaps open the possibility that he or she could receive a remuneration from the appreciation -- if any-- on the increased value of their work. The implications of this social "normalization" of the artist on the nature, practice and content of art is, however, more than problematical.

For the most part I am unaware of what has happened to the contract; who has used it and the evolution of the general underlying problems, as I was involved with it almost thirty years ago. In light of this, I would be very much interested of having a discussion here with you tonight to find out what has happened since the early 1970s with the contract and if it still has any relevance today or in the future.

I was told earlier today that there just has been an artist's strike in Germany over the right to obtain a fee for exhibiting a work of art, which could perhaps become a direct means of support for artists. It would be interesting to see how this could perhaps change the nature of the problem of artist's rights, even if only still within the context of capitalist property and as a means to further integrate the artist into the dominant social values.

So I would like to ask if anyone here tonight has any thoughts about this problem? For example, is there any interest in the contract today, and if there is, what does it have to do with the today's art world? Does anyone here have any experiences with it or thoughts about this? Is there anything in our project from the late 1960s that is possible or relevant for today? Or is it just some crazy idea from the "good old days"? Perhaps the problem is passed, or on a certain level the idea of "art for

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

the people" and the problem of artist's rights is a kind of a old joke maybe? I would like to know and get a feeling about this from the people in the audience who are working and living in the art world today. Is there another way of dealing with this question today? Does the problem no longer exist? Is it a false problem? Maybe the problem is over because the conditions which gave rise to it are over? Is it possible that there is something comparable today or is the problem solved? Perhaps even forget about the artists. There are a lot of rich artists. Who cares anymore? Can one say that? I have the impression that the image at least, if not the reality, of artists has changed, and it is probably difficult to be excited about Baselitz or Lichtenstein, for example, needing to get 15% of anything. Perhaps it is difficult to say that we should help these artists. Because even at the very outset of the contract there was the question --and a very real question too-- that the only people who would benefit from this anyhow would be the very people who don't need the 15%. In other words, artists whose work has been sold and resold several times already indicates that they are successful enough not to have to worry about the 15%. Have we reached this point? Are we living in paradise on earth for artist's rights -- or anything else? I don't have this impression. By trying to explain the evolution of this project, I am also asking what could be its possible solution. Thus, I would like to stop here for a moment and get some replies to these questions. Perhaps the artist has become a relatively-accepted member of the community, he or she may or may not make much money but in any case their art practices and support have been more "socialized", and taken over by art schools and related institutions, whereas we were thinking more in terms of collectors. The people here tonight must have some ideas about these questions as this is part of your everyday work life. Do the problems that we dealt with really belong to an historical moment which is passed and finished?

Georg Jakob: Maybe it depends on political correctness at the moment. I think it is discussed differently in the States and in Europe.

You mean in terms of uniformisation. Because, certainly the problem, this is, what we were speculating on before, is that any attempt to give artists more in Europe or it just means, that everything goes to the United States, of course in term of rights for the artists. With a uniformed status or uniformed system or rights, let us call it, it would be more difficult to escape the law. This was a certainly point, that, while we were doing the project,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

one of the problems was, in a situation of poverty, relative poverty, few collectors, not much money around, the use of the contract was just another problem. Just another problem! A sort of psychological problem. You know, it always implies a certain competition between artists, a certain kind of environment. And this environment in part related to the relative small community of people, perhaps, I think, that's part of it too, the fact, that it was felt, that there were very few collectors around and they only had so much money and so they would go down the street, down the building, most of artists lived at the same building. So, the collector, he had just to go from one floor to the next. Is this still this kind of competitive? This I don't know. *Sabine Breitwieser: I mean, last year, there was a discussion about the increased value... I think, it's really a problem, because it is a really competitive situation and especially in Austria, there is no real grouping of the artists, no sort of solidarity between them. And I think, most of them believe, that they automatically have certain rights, when they sell a piece of art, because it is something which does not happen very often. So I think it is the same situation as you explained as in the Sixties.*

But is it my impression, that a sort of artists have become more powerful? Is that my impression? Do they still see themselves as like an underclass? Is that much or more what you are saying? Is the collector's money more powerful than they are?

Sabine Breitwieser: This is not what I meant; it is not only the power of money but also a strategy of solidarity, of grouping together. It is not only the problem of the artist, but something which does not come out, everyone is trying to make his or her career and is not so interested in common issues. What I wanted to ask: did any collector ever get back the money if the artwork did not increase in value?

That is the first thing every good capitalist would say. I think, it is genius. My reply to that has always been, that, when you buy a car today, let's say a Mercedes Benz and you spend 50.000 DM, maybe that's low, I have not bought a Mercedes Benz, and the next day you have it, it is worth 40.000 DM. That's it. There is no mystery. When you buy a tv-set for a 1.000 DM, the minute you buy it, it is worth less. You can never sell it back to anybody for the same amount of money you have bought it, never. But it would never occur to anybody, the day when you try to sell your new Mercedes back to the dealer for the same price you bought it.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

Sabine Breitwieser: But you cannot compare it with consumer goods. I mean they have a market function like this: they have a function, then you use them, then they are gone.

Yes, that's true. I am just saying. You buy a Mercedes, you take it outside, you find out, that you have economic problems and you want to give it back or you want to sell it back. And it is no longer worth the same amount five minutes later. You understand, what I am saying. It is not, because you use the car. It has nothing to do with the use. It has to do with the nature. But it would never occur to one to go back to your car dealer and say: Listen, I bought this car for 50.000, you know, and I want to get more than 40.000 on the second-hand-car-market. It could be a legitimate request. That's not clear. If you are buying on that basis and you are not paying much money for it, perhaps it would be a legitimate demand, that a collector wants his investment protected, if it is that, what you are saying and he does not want to lose any money. He certainly could demand the right to get his money back. Perhaps, you know, a collector should be protected. But, what I am saying, is, that it is hard to imagine or understand, why he should be protected buying art, when he is not protected buying anything else. For the most part, when he buys his car, it is not going to increase in value. That's not quite true. There are certain cars which do increase in value, but generally speaking. He will never expect, that his Mercedes is going to be worth 70.000. But, that's true, the first thing, that people say, is, what happens, if the price goes down. It's a question. But, what I am trying to ask about it, is, if the condition of the artist is changed, to make a project like this make stupid, useless, unnecessary.

Georg Jakob: The first thing I wanted to ask you: is there a word in English for when the value of a work of art increases? ... In German it is called Folgerecht. In Austria it has been discussed in recent years whether there should be a change of the Austrian copyright law to give a right by law, so I think the problem is very relevant. The second thing I wanted to say is that I don't quite understand why many people think this is a problem, because Microsoft is even stricter. This sort of contract is the same thing as Microsoft does to protect its computer software.

Right. Listen, I think, I mean, this is speculative, and probably people can answer to this, even more intelligent than me, probably it is that, it is considered that art has a very special quality and that's why. And the

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

difference is that art is felt to have another value. Basically, if you buy Windows it's the same as if you buy a Mercedes. Microsoft may just be protecting the illegal use of their property, in the sense, that you do not make profits on their backs really, by reproducing their product. But this is obviously a very special character of art making, which still exists, I hope, I think or maybe it doesn't, concerning its special quality. And it is precisely that's why there is a resistance. Also the attitude of the collector, particularly young art. It is really like doing your favourite. The purpose of the contract was, in the most simplest way, in the most private way, to create another system of relationship for the life of work of art. One of the things is the 15%. Another face was the tracing of an art work. It made it possible, at a very early point of an artist's life to trace the work of art, which otherwise now was lost. I mean, there is no trace of the most works of artists, because there is no record, there is no money, there is no need to trek these kind of things.

Georg Jakob: This is what I meant, what I said that Microsoft does; they don't have the 15%, but they have these rules to check whether a programme we use is legal. You have to accept these conditions when you buy the programme and you have to register. That reminds me of this contract.

Yes, but the psychology of the collector, for example, by buying it is hoping that it is going to increase in value, that's one of the facts, which makes it very different. No one is buying Windows 95 or 83 or whatever, expecting, that it is going to increase in value. A collector, even a friend, even your dentist, to whom you are giving your work too, is hoping in his heart of hearts, that in the society we live in, it is going to appreciate the value. And no one buys Windows 95 or a Mercedes or anything-there is the utility aspect of the two, in a different way, because art works are used too, in a different way. But if we are going to focus on the economic aspect of it, that is perfectly correct. But we defined that as the problem; we talked about the economic aspect, that is, what Microsoft is protecting. On the other hand the question of the artist is trying to or we were trying to, in a sort of, to specify, in this special agreement, other kinds of rights as well. The right to use it, to manipulate it, to change it, to repair it, to give it away, to loan it to the artist as he needs or she needs it, etc. So, we were enumerating the whole series of rights or codifying, if you prefer, the whole series of rights, that the artist could use it as a point of

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

discussion, hopefully to retain for his or her own control. One of which was the economic thing, but obviously, we are in a society where the money thing is going to be the problem. And it is totally possible that, if a contract is written without any of the economic or the profit business, that it would have a much greater chance of entering into being generalized. But there still would be a factor, and this we found to be very important, that still the art world, and I would say, even today, in the sense, that it is more bigger, more people buy art, more people make art, it is still a very private affair. And I am not so sure, that most collectors would be very content, knowing, that there is a piece of paper with his signature or her signature on it, sitting in some artist studio. I am not so sure, that there would be an agreement with this. The alternative of course is some kind of statutory laws of which we were talking about, in terms of statutory laws in the United States or in Austria, whatever. So, there would be, actually, no necessity to write your name down it.

Georg Jakob: Is this not also a private problem of the artist, to know where his works have gone?

This was part of the thinking in doing this. And this part is certainly still valid. And it would be a trace for the history of where the artist's work has gone. And in exchange for the 10 or 15% the artist would be able to keep track of the work, if you know, what I mean. And there would be a documentation on it. That also concerns authenticity too, we would like to be like a providence for a work of art, which would make selling the work of art itself easier, because it would have a chain or a history, where it came from, automatically, privately, etc. But again, I think, we are talking about an art way, which is still very secret, very secret too. And no one really knows what things get sold for in the community. You barely know it with the auctions, which are supposed to be very transparent, because there is so many dealings and loaning and things like these. But most galleries, most artists and dealers, I mean, there is absolutely no way for an artist even to know, where the dealer sells his work. There is no guarantee right there. There is a kind of a privacy, that runs through the whole art world. And while we try to respect that, in producing a document like this, it is still, as a lot for the collector, particularly, because I think, he is the one who needs to be protected or he feels, that his investment has to be protected. He is not going to be very happy to have someone having a piece of paper, saying that he pays so much money for something. That still seems to be the

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

nature, the very nature. Kurt Kladler: I think we have to distinguish what type of art we are talking about, because if you have a piece of art, you can sell it - for example a drawing on paper - but if you have a project, that is something else.

There is particularly, you mentioned the project and here I should mention the work of Daniel Buren. He and a lawyer, Michel Claura, you will have some documentation, the material, that Maria compiled here, have produced a contract, which has to do with the fact that Daniel Buren's work consists on a very clear aesthetic condition; it can't be changed, can't be this, can't be that. Although he makes no demands concerning economic appreciations. That is all a kind of different situations, a different types of art making practice, that has to be dealt with differently. I mean, I have art works and I do not know exactly what does I own. I mean, I had them for thirty years and it is not clear, how I am going to pass title of some of these art works, it is not clear. I am not worried about it yet, but maybe at some point, I will. But each one could possibly be adapted to it. I think the first step and this is, what we are trying to do in the context, I'd try to outline, get the small art world, few collectors, etc. We had tried to outline the problem and provide a practicable solution, how someone could possibly do. I mean, it is entirely possible, that an artist, somewhere, I had never heard of and you have never heard of, uses this contract all the time. And makes money out of it or something like this. You also can take it from here, so, instead of like they mentioned before, it was said, that the very people who need it least, would benefit most. This is true. The Beatles or the music royalty problem or anything else. That is very true. You also can take it from here to use part of, to institutionalize it, to have like an artist royalty bank or something like this, for died artists. In other words, the possible profits or the possible increasing value, normally, it would just be an increase on the basis of inflation, which you told, it does not exist anymore. Just of the basis of inflation an artist's work, after twenty years, would be worth twice as much. And you would have to make allowances for that kind of problem too. So this wasn't proposed to take it or leave it, or something like this. It was just proposed, an attempt, a sort of express, what the problem was. And this is one solution.

Kurt Kladler: The second issue is, you have to be aware how value is created in the art world. The position of the artist is just one position. There are several people who create this value. I know the situation in Germany very

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

well, because we did a research study about the situation of the galleries two years ago. There exists a contract which was elaborated by some galleries in Germany. I think the problem is that there are quite a few galleries who tried to use the contract, and they use it with artists who are well known. A lot of galleries don't use this contract, because if there is somebody interested in investing a certain amount of money, interest and time in a young artist, he or she is not prepared to share with anybody the little money he will get ... so this is a real problem to deal with, the jealousy in the artworld ... I think one should not be too strict, but find a way which is good and effective for both the artist and the dealer. I think, that this is certainly true, but it is also or that it's definitely true, that there is a hierarchy, in the packing order, although I have the impression, that the artists are more powerful in that hierarchy. In other words, although I could say in my generation, in New York, in my environment, there was a very strong and important artist and they had certain great moral strength, speaking about Newman or Lichtenstein, or people, that floated around in the world, that I lived in. I don't think, that they had the cloud, they may have the opinion, they were listened too by critics, but I don't think, that they had anyone near. This is a little speculative, I agree. Important artists today, who can make demands, that I think not only it would never have occurred to them, I mean, those people, to question the relationship, because the relations of forth were so much against, I mean, on top of the artist, that it would never occur to them, I mean, just even pick at the Museum of Modern Art as was done in the sixties, in the late sixties, it was like, for an artist to do that, it was like threatening his potential income for the rest of his life. If he was seen there. And very few people risked doing that.. Because there were particularly very few successful artists, who would actually put themselves on line. And now, I think, we are living in another moment, that's my impression. It may be still private, but I think, that there has been a shift in the importance of the artist. I think, the other institutional players too have changed, but this could fit in to a potential levelling of the playing field, that I really don't know. I don't know, how it can be integrated.

Andrew Phelps: Is it not true that artists today are getting more money for their works?

Yes, absolutely and not only. I am not in the position to say this statistically, because I am not a dealer. I just hear all those little noises and maybe someone else hears

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

noises too, so, I don't really know. But it is not only getting more money, but more of them getting more money. It is not just the same few artists getting more money, but the artists in general. I think the problem has changed, for what is proposed here in a certain way. It can be looked at from another light. I don't think, that you are dealing with a situation of poverty. You used to see artists, well known artists, going out gathering wood, wood, burning fire place, wood burning stoves in New York, it was a very common thing. Or people spent the night at the bar most of the time, because it was cheaper and than, you know, the house was cold and go home to sleep and stuff like this. These kinds of conditions, they do not exist, because I do have the clear impression, that artists are more integrated, for better and for worth. In any case, more integrated into the total capitalistic fabric, let's say, or capitalistic life in a certain way. And this makes certain kinds of pro-artist activities even easier or at least changes the possibilities for how the problem can be improved. The whole question you mentioned, about the kinds of art being made, the fact, that many very often and more and more, it is no longer a question of showing a finished art work, but more and more the case of artists travelling to do things and in exhibition situation changes the whole nature of the economics of a situation. So, if you are coming up to a situation of artists demanding fees, maybe it is a very practicable solution, because now you are talking not about ten artists in the 1969, you are talking about, you know, say 40% of the artists working there or how video. Because the rights of video, so much of the contemporary art being done is video oriented. The whole problem changes about this, concerning rights, because then you are going over to a sort of film oriented rights. Like large sequence of what we considered before just paintings on a wall, but now they may represent, let's say 50% of the production or something. There is a whole of other sectors, that have opened up. And also there is a new problem. For example, Bruce Nauman makes two copies of each work he makes. It is considered a unique work of art and one work he keeps for exhibition. So he does not have to ask the collector anything, when he wants to show his work. He just uses the piece he has, which he declares not to have any value and it is just a show piece or something like this. This is something you can do, but it is not something you could do with painting or with other kinds of objects So, all these are new aspects of the problem of which we do not even dream about.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

Silvia Eiblmayr: I would like to ask you a kind of historical question. Is it a kind of coincidence that exactly at the time when conceptual art started to become very important - as well as all the questions you discussed now, that it is not so easy to define the art work and all that - exactly at that time when this kind of art came up, you developed your contract. So somehow the contract is conservative on the other hand in my opinion it came out like an avantgarde attitude that you shared with the artists.

No, I think it's more the first part of what you said. It's more conservative. I think, it is politically more progressive in its intention, but I think, it is very conservative about what it is trying to do. And its precise limitations, I mean, confining the art object with its capital relations, something, that I fought against, fought is a big word, I argued against, whether it was Andre or Weiner, etc. I would argue against this. This is to declare the art work as part of the system and how we can deal with it. And now we are waiting for the revolution. So, this is the project. I think, Lawrence Weiner, you can read this in the text-interview, that Maria did, he was against it, for that reason and he was one of the people who would say, what happens, if the art work loses money. You will give the collector back his money, this is one of the things, he said. I know, the people said that too. So in many cases, I mean, I felt exactly like as I have said. And I was not a very conservative, because I was trying to think about all the possible art working practices, that I knew and how it could be codified in a sort of a legal political practice. And this is what came out of it.

Silvia Eiblmayr: You would call it pragmatic?

Yes, even pragmatic. The kind of instructions, or the kind of mode d'emploi, or user's instructions are very clearly written on there, like what you said about the collector, how to use these things, because we were really thinking of a very simple hands on kind of solution to the problem. Obviously not many people were interested in using it or did not use it, because for a variety of reasons. I am not sure of all, but because of the nature of the competitiveness of the art world. An this thing is just another problem. And most people were not in the position to fight for that. But I think, that this is not quite the case anymore. I do think, that it has changed a little bit and perhaps a restructured and rethought project could be very interesting. But with the Common Market they are definitely thinking about some kind of statutory royalty arrangement. Maybe, it has become a false problem

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

or it is no longer necessary. This, I don't know. I, as you might have surmised from the conversation, I am no longer involved at this sort of life of the art world in a certain way. So, I have no way of judging, what this could be. Maria would be in a much better situation, because she has talked to a lot of people about it. How this could be or something could be reoriented or rethought to fit the conditions as it is today. And by explaining to you, what was in the back of my mind or what was going on at that time, at least, what I think, that was going on at that time, I was trying to explain the logic behind the production of this particular contract. And that is all about I do. But I think, that it is a kind of stupid, just to history for history. sacrificing and something like this. I am not proposing some moment of light in a world of darkness. What I am proposing is that people think about the project and this is certainly, what Maria thought too, think about the project and act or something, kinds of response at the possible needs going on today. That is really, what the project is about and to a certain degree I hope and expect, that what Maria's and the museum projects were about it, in showing it, to repose the question and other people to take the project and to do with it or to do, whatever they want with it. That's it. We were joking with a little world of possibilities, regarding these kinds of problems which do exist. It has to be explored, it has been a need to do this. And you begin to wonder, if it is true, that the condition of the artist has become better, I would not say better, but more integrated into capitalistic life and into capitalistic values. This has been quite the problem. On the other hand, it will be a perfectly logical thing to do why shouldn't an artist make some money? And you can see, that now we are in a very vulgar way. And you can fight for this thing in the same way as just another perk, you know. If you are just making the right aesthetic decisions or the right aesthetic stringency or something. And give the artist money. And I am sure, it is just as playable, just as feasible, you know, on that basis as it is. Looking at it from a generous point of view, helping the artist, make, trying to reorient the economic or the power relations within the art world. I am sure, you can just justify it. I also have the impression, that the few times, that I had been aware of a renewed general interest in this matter of fact, the whole thing came up in the United States about ten years ago. At that time, there was a completely new interest in the artist's contract and artist's rights and there is a community and all these kinds of questions came up. And

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

maybe today, we are seeing the beginning of another rethinking of the problem.

Georg Jakob: But nobody forces any artist to use this contract for every art work he sells. That's what I like about it, because with a different copyright law we would have a different situation. So this is totally voluntary and that's what makes it so fascinating.

Yes, that is the way, we conceived it to be. But let us get back to the privacy. And we really feel that so critical, that people have the right to do things as they want to. That is what we are fighting for.

Philipp Böker: I also have the feeling that this is exactly the problem. I think that one would need a big coalition and a strong coalition of artists, of gallery-owners, to introduce this contract like this, because it seems that the individual has disadvantages in trying to introduce it. No gallery-owner, no artist has the position at the market like Microsoft in the computer market. Everybody needs to buy Microsoft or Windows. It has 80% of the market. One would need a coalition to begin with. It is difficult for the first people, to start.

Yes, that is the problem of more generally, more socially speaking, revolution. I mean, that's the problem of all change and things like that, chick and egg, who teaches the teacher, I mean, things like these. This is the problem. It's not an intellectual problem, it is a logical problem. It is also, which is a reflection of itself of how an artist and how the other players, let's call them, how the players and the dealers and the institutions, how all these people think here. And how those relations change or how the importance of the artist gets more leverage or something. That's the problem. That is the problem of everything.

Georg Jakob: But when we talk about coalition, I think it is not so important that we have a coalition of every single artist using this contract for every single sale he does, but it is important to have some kind of basic coalition between many artists. That's even more important, I think, many dealers, because then you have a position in the market and then maybe, in cases where you do not use this sort of contract, you need something else, but the important thing is that the dealers have to be a part of any coalition. Yes, but I think the dealers, in that sense, at least my experience talking to dealers at the time, with the exception of some, like the association of american artists, which is a very upperclass art dealers association, it still exists, very much like a corporation, were very much against it. But to the degree, you talked to dealers, who were closed to artists, the

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

resistance dropped. But they would move either way, some of them would go either way. But it had to do with how serious, because they wanted to please and keep their artists, etc. But again, it depends of the question, that was brought up before, about the relations of force and how they thought it. I mean, if a certain amount of important artists insisted on it and enough important artists, it would be a very intellectual or stimulus or something, you would point to, etc. But creating this kind of psychology is precisely the problem of revolution, of any kind of change in a certain way. Suddenly people did not ride bicycle and now they do ride bicycle. And so, there is a certain kind of change or a certain kind of fight, if you want to call it, a certain kind of sensibilisation, if you want to call it. But this is the whole range of things and the same kinds of elements enter into play, with how an artist thinks. Hans Haacke has been using it, well, Maria knows more about it, for the last twenty years, I mean. And using it successfully, apparently. Why could this one man get away with it. And that is very difficult. But most artists do not have this. Hans teaches too, there is a whole series of other things, he is a teacher, he does not really depend in the same way as many artists, from the income of his work. So, he can maybe permit himself to do this. Each situation of course is different. But that is the problem. Great ideas, thoughts? O.K. That's it. No ideas, no conversation! Thank you!

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

Maria Eichhorn - Ausstellung im Salzburger Kunstverein

Die Ausstellung von Maria Eichhorn im Salzburger Kunstverein (10. Februar bis 19. April 1998) zeigte 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 dem Folgerecht gewidmet und versteht dieses sehr umfassend als Regelung der Relation von Kunstwerk, KünstlerIn und BesitzerIn. Diese Relation betrifft letztendlich die Frage der Selbstdefinition der/des Künstlers/in und der von ihr/ihm verfassten Produkte. Der Vertrag, der zwischen KäuferIn und KünstlerIn abgeschlossen werden kann, soll der/dem KünstlerIn, auch wenn sie/er ein Werk nicht mehr materiell besitzt, weiterhin Rechte daran sichern. So soll die/der KünstlerIn bei Ausstellungsbeteiligungen ihrer/seiner Arbeiten gefragt werden, ob sie/er damit einverstanden ist. Sie/er darf in regelmäßigen Abständen ihre/seine Arbeit für Ausstellungen entleihen etc. Weiters würden bei einem Weiterverkauf der/dem KünstlerIn 15 Prozent des Gewinns zustehen. Daniel Buren, der seit Jahren einen ähnlichen Vertrag benützt, kann sogar jederzeit, wenn sich die/der BesitzerIn der Arbeiten nicht an die Abmachungen hält, die Urheberschaft an dem Werk zurücklegen. (Vgl. Interview mit Daniel Buren von Maria Eichhorn.)

Spätestens seit der Konzeptkunst - in dieser Zeit ist auch der Vertrag von Seth Siegelaub entstanden - ist das Kunstwerk 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 Tafelbild und Skulptur bekannte Original. Noch weitreichender als in der Konzeptkunst betrifft das Kunstentwicklungen in den 90er Jahren, die z.B. unter dem Begriff Dienstleistung subsummiert werden, wo der Charakter des Produkts den Weiterverkauf nahezu ausschließt (z.B. eine Untersuchung von Andrea Fraser für die Generali Foundation).

Die Ausstellung von Maria Eichhorn verstand sich als Öffentlichmachen der Vorbereitungen zu einer Publikation von Seth Siegelaub und Maria Eichhorn über diesen Vertrag. Sie bestand aus einem Tisch mit Ordnern mit den

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

Materialien aus dem umfangreichen Archiv von Seth Siegelaub, zum Großteil aus der Zeit der Entstehung des Vertrags in den 70er Jahren. Drei Interviews von Maria Eichhorn mit Daniel Buren, Hans Haacke und Lawrence Weiner waren inkludiert. An dem Tisch saß die Saalaufsicht, die bereit war, Auskunft über die Ausstellung zu geben. Man konnte Platz nehmen und die erwähnten Materialien und einige Zeitschriften aus dem Anfang der 70er Jahre, in denen der Vertrag publiziert worden war, studieren. Weiters gab es einen Diaprojektor, der Abbildungen mit den Originalen aus dem Archiv von Siegelaub zeigte, eine Garderobe, die quasi die BesucherInnen zum längeren Verweilen animieren sollte. In der Ringgalerie wurden vergrößerte Kopien aus dem Archiv von Seth Siegelaub gezeigt, mit Ausschnitten aus der Umfrage, die Siegelaub anlässlich der Vertragsausarbeitung mit verschiedenen Vertretern des Kunstbetriebs weltweit durchgeführt hatte, Zeitungsausschnitten, etc.

Zu Beginn der Ausstellung fand ein Vortrag zum soziokulturellen Hintergrund des Vertrags von Seth Siegelaub selbst statt, mit einer ausführlichen Diskussion mit dem Publikum. Der Vortrag wurde auf Video aufgenommen und war in der Ausstellung auf einem Monitor zu sehen.

Hildegund Amanshauser

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

Interview mit Daniel Buren (1997)

Maria Eichhorn: Sie verwenden für den Verkauf/Kauf Ihrer Werke einen Vertrag, das sogenannte „Avertissement“, das Erwerber Ihrer Werke unterzeichnen müssen. 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“?

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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 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 muß man

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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 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

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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, erhältst 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.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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.

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

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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 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,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

das erst nach dem 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

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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.

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 Michel Claura konsultiert. Was halten Sie von seinem Vertrag?

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

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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 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

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

wird, heißt es, daß der Künstler ohnehin genug Geld hat. 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 erhältst 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.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegellaub	I. A. 104

Denken Sie, daß es in dem Vertrag um Business geht?

Ich denke, es geht um Business.

*Business für die Künstler, nicht für die Sammler.
Siegellaub 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.*

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegellaub	I. A. 104

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 5.000 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 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,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegellaub	I. A. 104

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?

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

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegellaub	I. A. 104

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 herauschlagen 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

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegellaub	I. A. 104

sechs Monaten kam er noch einmal und 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“.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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 Vietnamkriegsprotestes, 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 chaotisch, wie das in solchen Situationen normal ist. Bereits in den sechziger Jahren hatte

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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 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 arbeiten?

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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 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 Ausstellungs-beteiligungen. Aber bei Druckgraphik zum Beispiel wird das sehr umständlich.

Ist die Gewinnbeteiligung ein wichtiger Grund für Sie, mit dem Vertrag zu arbeiten?

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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.

Da könnte man exemplarisch anhand eines Werkes die Übertragungen verfolgen.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegellaub	I. A. 104

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.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegellaub	I. A. 104

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.

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.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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 Kunstmesse. Ich versuche alles, mit meiner Arbeit bei Kunstmesse 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.

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.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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 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.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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 Ständesorganisationen 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

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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 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 Recherche 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.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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.

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.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

Salzburger Kunstve

KÜNSTLER- VERKAUFS- UND RECHTS- ABTRETUNGS- VERTRAG

Der beiliegende 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;

Marie Eichhorn The Artist's Rose Transfer and Sale Seth Siegelaub un

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

den 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 Begleiddokument 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) KAUFTE, 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 kauft, 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.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

10. Februar – 19. April

- 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 zutreibt;
- 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, ungenetandliche 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. Eifrige 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. Schnelden Sie diesen HINWEIS nicht aus einem der Vertragsoriginale aus. Befestigen Sie ihn an einer Querstrebe oder unter der Skulptur oder an einem an-

Social-Historical Bacon
Artist's Contract
Dienstag, 10. Februar
Herrmannstr. 3, A-5020
62240 Fax 0730
-mail: K
Kunstnet.or.
Dienstag - Sonn
Die Kosten

Sie kö
Zuerst ei
ALLES
Wenn ein
Wenn er
den Ba
rechnen.
Im übrig
der Sam
tung, ein
fraglich
Verzic
Arbeit, die
als Schöpf
fen.
Die Ve
oder daß S
re Rechte
von Repro
Der Ve
kann. Sie
schen oder
wird es für
Registrieru
ERZWINGU
Zunäc
gen, die S
Schwierigk
mit dem S
wohl der E
Was j
schickt? (G
Nichts
Früher
(oder Ihr H
gen. Er wi
parieren m
von einer
Mehrwerts
Entdeckun
und das R
Auch
möchte de
schwer, zw
käufer. In
Eine A
angemesse
ZUSAMME
Wie zu
könnte. Ab
Ob Si
ist ein rec
bisher war
Wir he
fühl herau
Vorrang ge
Die Kosten

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

19. April 1998

en:
er Witwe
die ästhe-
d ändert,
istung für
ung über
nd jedem
fügt;
henkung,
, Grafik,
bjekt der
Sammler,
nn sie es
Werk ver-
weiligen
Hinweis
ns 2 Ex-
n anfer-
nur von
agungen
o Sie al-
en Par-
etreffen.
Verk ...
Freund
nur der
) Auch
Gegen-
hen Sie
nit dem
entümer
davon
gen Sie
n, auch
en ein-
erzich-
bestand,
n, kön-
zt, weil
ber (b)
stellun-
nal be-
NWEIS
em an-

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. 1997

5020 Salzburg, Tel: +43 662
-mail: kunstverein@alpin.or.at;
kunstnet.or.at./kunstnet/
UMSEITIG VERTRAGSVORDRUCK
ag - Sonntag, 10 - 17 Uhr

Sie können dies Plakat nach Belieben und kostenlos AUSHANGEN, 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

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	Siegelraub	I. A. 104

VERTRAG ÜBER DIE ERSTVERÄUßERUNG EINES KUNSTWERKS

Datum sowie Namen und Anschriften der Parteien einsetzen

Kennzeichnende Angaben 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:
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 Nichtzweifelndes 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 Erhaltung 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, abtrifft, 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 Bauträger zu folgenden:

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

Namen und Anschriften 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 Goldwert, 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 in 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 hiernach 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 Entschickung entspricht.

ARTIKEL 5 – ENTRITT 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-

VERTRAGSINHALT:

ber alle Bedingungen dieses Vertrages vorher anerkenn und bestätigt, sich als an den Vertrag gebunden erklärt und sich durch die Unterzeichnung eines ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevers verpflichtet, die herein 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 Nachbarn diesen schriftliche Angaben über Geschichte, Herkunft und Weg unter Heranziehung des gesamten Verzeichnisses und der von den Sammlern gemachten Mitteilungen über vergangene 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 Privatleute ausstellt. Die genannten Verzeichnisse sind und bleiben ausschließlich Eigentum des Künstlers.

Ab Satz (b) streichen, falls nicht erforderlich

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.
(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 zulehrenden 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.

Nichtzutreffendes streichen

ARTIKEL 8 – VERFÜGUNGSPREIS DES KÜNSTLERS: Künstler und Sammler vereinbaren, daß der Künstler das Recht hat, nach einer dem Sammler spätestens 120 Tage vor dem vorgesehenen Verkaufsdatum 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.

Ab Satz (a) streichen, falls unzutreffend

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.
ARTIKEL 11 – MIETEN: Erlangt der Sammler einen Geldanspruch als Mieta- 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 ernennten 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 – UNBETRAGBARKEIT: Alle Rechte, die aus diesem Vertrag dem Künstler erwachsen oder zu seinem Nutzen dienen, sind zu Labellen des Künstlers übertragbar. Jedoch darf nichts in diesem Vertrag als Beschränkung der Rechte des Künstlers aus Copyrightgesetzen, deren 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.
(a) Da das Werk derzeit 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 herein enthaltenen vertraglichen Pflichten in gleicher Weise zu erfüllen als wenn der Erwerber einen ordnungsgemäßen Übertragungsrevers gemäß den Artikeln 2 und 3 in jenem Zeitpunkt unterschrieben hätte, in dem er (oder sie) das Werk erworben hat.

Hinweis vollständig ausfüllen, nicht vom Original trennen

MUSTER – MUSTER – MUSTER

HINWEIS

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

NUR ausfüllen!

MUSTER – MUSTER – MUSTER

ÜBERTRAGUNGSREVERS

Ah
Hierdurch wird bescheinigt, daß _____
heute sein Recht, Eigentum und Besitz an dem Kunstwerk
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.
Ausgestellt am _____
in _____

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

VERTRAGSINHALT:

Datum sowie
Namen und
Anschriften der
Parteien
einsetzen

Kennzeichnende
Angaben
einsetzen

Preis oder Wert
einsetzen und
Nichtzutreffendes
streichen

Namen und
Anschrift des
Beauftragten
des Künstlers
einsetzen

VERTRAG ÜBER DIE ERSTVERÄUSSERUNG EINES KUNSTWERKS

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:

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.

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 _____) 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 _____) zahlen.

ARTIKEL 3 – PREIS/WERT: Der in den Übertragungsrevers einzusetzende „Preis oder Wert“ ist

- der tatsächliche Verkaufspreis, wenn das Werk für Geld verkauft wird, oder
- der Geldwert, wenn das Werk für eine geldwerte Gegenleistung getauscht wird, oder
- 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-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelraub	I. A. 104

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.

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 Nacheigentümers 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.

(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.

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.

(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.

Nichtzutreffendes streichen

Absatz (b) streichen, falls nicht erforderlich

Nichtzutreffendes streichen

Absatz (a) streichen, falls unzutreffend

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 VERZICHT: 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 Anwalts honorare.

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

MUSTER – MUSTER – MUSTER

HINWEIS

Eigentum, Übertragung, Ausstellung und Reproduktion dieses Kunstwerks unterliegen den Bedingungen des am _____ geschlossenen Vertrages zwischen _____

(Künstler)

und dessen Original hinterlegt ist bei _____

(Sammler)

in _____

Hinweis vollständig ausfüllen, nicht vom Original trennen

MUSTER – MUSTER – MUSTER

ÜBERTRAGUNGSREVERS

An:

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

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.

Ausgestellt am _____
in _____

NUR ausfüllen!

Angaben über das Werk

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

Datum

Nicht vom Original entfernen!

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

KÜNSTLER- VERKAUFS- UND RECHTS- ABTRETUNGS- VERTRAG

Der beiliegende 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;

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

- 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 an-

Sie können
 • Zuerst einmal ALLES behalt
 Wert einsetze
 • Wenn er Ihr V
 den Betrag a
 rechnen.
 • Im übrigen: W
 der Sammler
 tung, eine Ex
 fraglich sein.
 Verzichtet
 Arbeit, die ihm
 als Schöpfer de
 fen.
 Die Verwer
 oder daß Sie Ih
 re Rechte (gan
 von Reprodukti
 Der Vertrag
 kann. Sie fertig
 schen oder ver
 wird es für jede
 Registrierung –
ERZWINGUNG
 Zunächst e
 gen, die Sie b
 Schwierigkeiten
 mit dem Sie oc
 wohl der Erster
 Was passi
 schickt? (Geld
 Nichts pas
 Früher ode
 (oder Ihr Händ
 gen. Er wird ab
 parieren möcht
 von einer solc
 Mehrwerts zahl
 Entdeckung, de
 und das Risiko
 Auch ist e
 möchte den Wi
 schwer, zwei L
 Käufer. In 95 %
 Eine Absc
 angemessener
ZUSAMMENFA
 Wie zu erk
 könnte. Aber d
 Ob Sie, d
 ist ein rechtlic
 bisher war: nár
 Wir haben
 föhl heraus, d
 Vorrang gebüh
 U
 Sie
 Die Kosten für

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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 Begleiddokument 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 mühseliger 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) KAUFTE, 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.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

2

4

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 Waffel!

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

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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.

Preis oder Wert einsetzen und Nichtzutreffendes streichen

Preis: _____ Wert: _____

Namen und Anschrift des Auftraggebers des Künstlers einsetzen

Name: _____ Anschrift: _____

VERTRAGSINHALT:

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 Übertragungsrevires verpflichtet, die herein genannten Verpflichtungen des Sammlers zu übernehmen und zu erfüllen.

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 Übertragungsrevire gemäß Artikel 2 ausgestellt wird, und auf Verlangen des Sammlers oder dessen nachschaltenden Nachgefolgten diesen schriftliche Angaben über Geschichte, Herkunft und Weg unter Hierarchisierung des gesamten Verzeichnisses und der von den Sammlern gemachten Mitteilungen über vergangene 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 Privatgalerie 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 Unterzeichnung 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 Anmerkungen 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.

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

(c) Unterliegt 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 – VERFÜGUNGSPREIS 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 ab 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.

ARTIKEL 11 – MIETEN: Erlangt der Sammler einen Geldanspruch als Miets- 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, Ausstellungen und Reproduktion des Werkes den Bestimmungen dieses Vertrages unterliegen.

ARTIKEL 13 – UNÜBERTRÄGBARKEIT: 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 ein Werk ein HINWEIS über das Vorhandensein dieses Vertrages dauerhaft einbringen 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.

(a) Da das Werk demart beschaffen ist, daß sein Vorhandensein oder sein Wesen durch eine Dokumentation repräsentiert wird oder die die Dokumentation vom Künstler als Teil des Werkes schafft wird, genügt es zu 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 Forderungen in gleicher Weise zu erfüllen als wenn der Erwerber einen ordnungsgemäßen Übertragungsrevire gemäß den Artikeln 2 und 3 in jenem Zeitpunkt unterzeichnet hätte, in dem er (oder sie) das Werk erworben hat.

Präambel:

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

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 erkennen, daß es richtig und angemessen ist, den Künstler an einer auf diese Weise zustande kommenden Wertminderung 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:

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, leaset, abtritt, überläßt oder in anderer Weise veräußert oder daß das Werk durch Erbschaft, Vermächtnis oder kraft Gesetzes übergeht oder daß das Werk unterliegt und eine Versicherungssumme dafür gezahlt wird, verpflichtet sich der Sammler oder sein persönlicher Beauftragter zu folgendem:

(a) Er muß einen ÜBERTRAGUNGSREVIRE nach Inhalt und Form gemäß dem unten wiedergegebenen, einen wesentlichen Bestandteil dieses Vertrages bildenden Muster ausfüllen, datieren, selbst unterschreiben und vom Erwerber des Werkes unterschreiben lassen und den Revire innerhalb von 30 Tagen nach erfolgter Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung der Versicherungssumme (dem Künstler an dessen eingangs bezeichnete 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 Versicherungsumme 15% des bei einer solchen Veräußerung, Übertragung oder Auszahlung erzielten eventuellen Mehrwerts (gemäß der nachstehenden Definition) (dem Künstler an dessen eingangs bezeichnete Anschrift) (dem für diesen Zweck eingesetzten Beauftragten des Künstlers) in _____ zahlen.

ARTIKEL 3 – PREISWERT: Der in den Übertragungsreviren 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 gemittelte 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 Übertragungsrevire angegebenen Preis oder Wert und dem in vorangegangenen ordnungsgemäß ausgestellten und übergebenen Übertragungsrevire angegebenen Preis oder Wert oder – wenn sich kein solcher Übertragungsrevire vorhanden ist – dem in Artikel 1 dieses Vertrages angegebenen Preis oder Wert.

(a) Falls ein ordnungsgemäß ausgestelltes Übertragungsrevire nicht fristgerecht gemäß Artikel 2 übergeben wird, kommt der Mehrwert genauso zum Ansatz als wenn der Übertragungsrevire ordnungsgemäß ausgestelltes und übergeben worden wäre, und zwar zu jenem Preis oder Wert, der dem gemittelten 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 Erbschaft, Vermächtnis oder kraft Gesetz an irgendeine Person übergeht, wenn der Erwerber

ARTIKEL 16 – DAUER: Dieser Vertrag und seine Bedingungen binden die Parteien sowie deren Erben, Vermächtnisnehmer, Testamentsvollstrecker, Vermögensverwalter, Zeessionare und alle sonstigen Nachgefolgten. 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 BEUFRAHTUNG AUF VERZICHT: Verzicht 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 unterschrieben 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 Anwaltskosten.

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

MUSTER – MUSTER – MUSTER

HINWEIS

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

MUSTER – MUSTER – MUSTER

ÜBERTRAGUNGSREVIRE

An _____

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

Titel: _____ Nr.: _____

Maße: _____ Material: _____

Datum: _____ Beschreibung: _____

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

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

Ausgestellt am _____ in _____

Nichtzutreffendes streichen

Absatz (b) streichen, falls nicht erforderlich

Nichtzutreffendes streichen

Absatz (a) streichen, falls unzutreffend

Hinweis vollständig ausfüllen, nicht vom Original trennen

NUR ausfüllen!

Angaben über das Werk

Nicht vom Original abtrennen!

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

VERTRAGSINHALT:

Datum sowie
Namen und
Anschriften der
Parteien der
einsetzen

Kennzeichnende
Angaben
einsetzen

Preis oder Wert
einsetzen und
Nichtzutreffendes
streichen

Namen und
Anschritt des
Beauftragten
des Künstlers
einsetzen

VERTRAG ÜBER DIE ERSTVERÄUSSERUNG EINES KUNSTWERKS

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:

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.

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.

ARTIKEL 3 – PREIS/WERT: Der in den Übertragungsrevers einzusetzende „Preis oder Wert“ ist

- der tatsächliche Verkaufspreis, wenn das Werk für Geld verkauft wird, oder
- der Geldwert, wenn das Werk für eine geldwerte Gegenleistung getauscht wird, oder
- 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-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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.

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 Nacheigentümers 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.

(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 – VERFÜGUNGSAUSSPRUCH DES KÜNSTLERS: Künstler und Sammler vereinbaren, daß der Künstler das Recht hat, nach einer dem Sammler spätestens 120 Tage vor dem vorgesehene Versandtage zugewandenen 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 Verfügungsauspruch 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.

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.

(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.

Nichtzutreffendes
streichen

Abatz (b)
streichen, falls
nicht erforderlich

Nichtzutreffendes
streichen

Abatz (a)
streichen, falls
unzutreffend

Hinweis
vollständig
ausfüllen, nicht
vom Original
trennen

NUR
ausfüllen!

Angaben über
das Werk

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

Datum

Nicht vom
Original
entfernen!

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 VERZICHT: 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 Anwalts honorare.

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

MUSTER – MUSTER – MUSTER

HINWEIS

Eigentum, Übertragung, Ausstellung und Reproduktion dieses Kunstwerks unterliegen den Bedingungen des am _____ geschlossenen Vertrages zwischen

(Künstler)

und _____
dessen Original hinterlegt ist bei _____

(Sammler)

in _____

MUSTER – MUSTER – MUSTER

ÜBERTRAGUNGSREVERS

An:

Hierdurch wird bescheinigt, daß _____

wohnhalt in _____

heute sein Recht, Eigentum und Besitz an dem Kunstwerk

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.

Ausgestellt am _____

in _____

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

Interview mit Lawrence Weiner (1997)

Maria Eichhorn: Was denkst du über den Vertrag von Seth 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 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.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Siegelaub	I. A. 104

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 erhältst 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 Jerald Ordovery die Eigentumsübertragungen deiner Arbeiten. Warum hast du dich für diese Form entschieden? Wenn du eine Arbeit verkaufst, was erhält der Käufer? 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 Ordovery), 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....