

ARNO RINK

malerei und zeichnung

ARNO RINK

Leipzig erlebt als eine der großen deutschen Städte in seiner fast neunhundert-jährigen – verbrieften – Geschichte erst nach dem Zweiten Weltkrieg eine eigene, weit über die Stadtgrenzen hinaus wirkende Kunstentwicklung. Und dies von erstaunlicher Dichte der Qualitäten, Vielfalt der Handschriften, Stile und Techniken.¹

In den ersten Jahren nach der Wende blieb einige Zeit offen, ob sich diese Entwicklung fortsetzen würde oder zu Ende geht. Denn abgesehen von den heftigen Versuchen, das Entstandene zu diffamieren, totzuschweigen oder gänzlich zu negieren, waren die Umstände in unterschiedlichster Hinsicht nicht so geschaffen, dass man hätte an eine Weiterentwicklung glauben können: Die Hochschule für Grafik und Buchkunst z. B. orientierte sich gleich nach der Wende in Richtung Medienkunst etc. und distanzierte sich zunehmend von dem, was sie in Europa einzigartig machte.² Viele Künstler, die in der Stadt lebten, gerieten in Bezug auf Nutzfläche von Wohn- und Arbeitsraum und dem zugrunde liegenden Einkommen in Bedrängnis, sodass oft „das Weiter-Arbeiten-Können“ generell infrage stand. Denn kauffähig waren, mit ganz geringen Ausnahmen, nur die so genannten „Neu-Leipziger“, und das bezog sich von daher auch auf die Firmen und institutionellen Bereiche, die Willens und in der Lage waren, Kunst zu erwerben. – Würden aber diese überhaupt einen Zugang finden, zu den, im wahrsten Sinne des Wortes: Museumsstücken, die in dieser Stadt und ihrer Region gleichsam auf der Straße lagen?

Die schlimmsten Befürchtungen sind nicht eingetreten. Nicht selten war es sogar das Gegenteil. An der Hochschule für Grafik und Buchkunst zum Beispiel formierte sich spätestens zur Mitte der Neunzigerjahre hin parallel zur Umstrukturierung zur Medienkunstanstalt eine Garde junger, hochtalentierter Künstler und Künstlerinnen, für die das Tafelbild, die Figur, die Landschaft, das Gegenständliche schlechthin die Substanz ihres künstlerischen Ausdruckswillens war und ist.

In der Galerie Eigen + Art gelang nicht, wie es eine Weile aussah, den Objekt- und Konzeptkünstlern (ohne deren großartige Leistungen schmälern zu wollen) der ganz große Durchbruch, sondern (von 2000 auf 2001) dem in diesem Umfeld künstlerischen Enfant terrible Neo Rauch, der auf dem Tafelbild beharrt hatte und dem Gegenständlichen, mit seiner neuen Sinnlichkeit des figurativen Sprachbildes.³

Die sozialen Lebens- und Arbeitsverhältnisse der meisten Künstler stabilisierten sich zum Ende der Neunzigerjahre hin. Nach der zeitweisen partiellen Stagnation war überall ein Aufschwung in der künstlerischen Produktion zu verzeichnen. Vor allem aber blieb der Zustrom künstlerisch talentierter jüngerer Generationen bemerkenswert.

Dass das Tafelbild, der Gegenstand, die Figur und auch das Landschaftsbild im traditionellen Sinne dabei waren, in das vorderste Rampenlicht der großen Bildkunstbühne zurück zu kehren, das ließ sich bereits seit der zweiten Hälfte der Neunzigerjahre erahnen, betrachtete man aufmerksam, was sich insbesondere in den alten Bundesländern anbetracht der Diplomarbeiten an den Kunstakademien vollzog.

Und eben diese Entwicklung verlangte in Leipzig zur Jahrtausendwende fast über Nacht (möchte man meinen) nach Aufmerksamkeit und bekam diese auch (gleichfalls über Nacht) weit über die Stadtgrenzen hinaus; beinahe schon mit internationaler Bedeutung, denn auch ausländische Museen zeigten bereits Interesse. Vor allem aber auch ein breites Publikum nahm diese neuen bildkünstlerischen Angebote begeistert auf.⁴

Nach Neo Rauch, Axel Krause, Roland Borchers, Jörg Ernert, Peter Krauskopf, Frank Berendt, Oliver Kossack oder Michael Schmidt folgten in fast einem Schub: Verena Landau, Tilo Baumgärtel, Thomas Bittner, Myriam Vlaming, Peter Busch, Katja Enders, Tim Eitel, Judith Ostermeyer, Martin Kobe, Jörg Lohse, Christoph Ruckhäberle, David Schnell, Julia Tomasi Müntz, Gerhard Wichler, Tom Fabritius, Matthias Weischer oder Katarina Jurk um nur diese wenigen zu nennen. Es sind ohne Ausnahme Künstlerinnen und Künstler, die sich mit dem Tafelbild auseinandersetzen. Und das mit einer Frische und qualitativen Dichte, dass man gut und gern von einer Renaissance des Tafelbildes sprechen kann.⁵

Bei all diesen Feststellungen gibt es aber noch einen überraschenden Moment, der bisher meist übersehen wurde. Mit wenigen Ausnahmen taucht bei

fast allen der genannten und hier auch nicht genannten, aber infrage kommenden Künstlerinnen und Künstler als Lehrer immer wieder ein und derselbe Name auf: Arno Rink.

Für manchen ist dieser Name ein Begriff. Meist in konkretem Bildbezug, denn Arno Rink gelangen in den siebziger Jahren im Gedächtnis bleibende Bildbestseller, wie das 1974 entstandene Gemälde „Spanien 1938“ (Nationalgalerie Berlin) oder das Gemälde „Italienische Begegnung“ von 1978 (Sammlung Ludwig, Aachen). Für die meisten des Kunstpublikums unserer Tage werden sich aber kaum neuere bildhafte Vorstellungen mit seinem Namen verbinden, denn Arno Rink ist generell sehr selten und dann meist in großen zeitlichen Abständen mit seinem künstlerischen Werk an die Öffentlichkeit getreten. Und lebt auch sonst, zwischen Hochschule und eigenem Atelier auf kürzestem Wege hin- und herpendelnd, sehr zurückgezogen.

Hat es ursächliche Bedeutung, dass die überwiegende Mehrzahl der bemerkenswerten jungen Künstlerinnen und Künstler ihn zum Lehrer hatten? Oder ist es nur eine Reihung vieler Zufälle? Bereits vor dem hier beschriebenen Zeitraum lassen sich beachtenswerte Namen nennen, die ebenfalls bei Arno Rink Schüler waren, wie z. B. Andreas Wachter, Jost Giese, Norbert Wagenbrett, Wolfgang KE Lehmann, Thomas Gatzemeier, Knut Müller, Hartmut Piniek, Caroline Kober oder Andreas Weisgerber etc. Rein statistisch lässt sich also ein ursächlicher Zusammenhang kaum von der Hand weisen. Aber auch künstlerisch zeigen sich bei genauerer Betrachtung Aspekte, die ebenso dafür sprechen:

Arno Rink wurde 1940 in Schlotheim geboren, einer Kleinstadt von fünftausend Seelen in Thüringen, die zu DDR-Zeiten unter den Devisenbringern mit an erster Stelle stand, was den Einwohnern einen gewissen Stolz verschaffte. Er wächst auf in bescheidenen Verhältnissen. Der Vater war Seemann gewesen und – aus dem Sohn unerklärlichen Gründen – in Schlotheim als Fabrikarbeiter sesshaft geworden.

Die frühesten zeichnerischen Versuche sind Akte nach fotografischen Vorlagen, die er in den zu Hause vorhandenen Kraft-durch-Freude-Büchern des Dritten Reiches fand. Der Gedanke Maler zu werden bestand dabei aber noch nicht. Wie so oft bei anderen ist es auch bei ihm der Zeichenlehrer, der etwas auslöst, was dem Schüler selbst zunächst nicht bewusst wird. Arno Rink besuchte inzwischen die Oberschule in Mühlhausen und galt als einer der naturwissenschaftlich und mathematisch Begabtesten. Ein künstlerischer Beruf kam nicht in Betracht.

Doch dann, für alle aus heiterem Himmel, bewirbt er sich in der zehnten Klasse an der ABF in Dresden.⁶ – Glaubt man seinen eigenen Aussagen dazu, so muss wohl der lange Schulweg von Schlotheim nach Mühlhausen, der ein frühes Aufstehen verlangte, der Grund dafür gewesen sein, denn er wollte Künstler werden, weil er dann in jedem Falle morgens ausschlafen könnte.

Er wird in Dresden angenommen und ist dort von 1958 bis 1961. Seine Lehrer an der ABF sind Gerhard Stengel, Franz Tippel, Erich Hering und Gottfried Bammes. Von den ersten dreien war nicht viel zu erwarten gewesen. Bei Bammes aber gab es ein hartes anatomisches Exerzitium, was nie verkehrt ist für einen Maler, der sich späterhin hauptsächlich mit der Figur beschäftigen wird. Ansonsten lockten die Bademöglichkeiten rund um Dresden und die dort anzutreffenden Mädchen.

Als sich Arno Rink 1961 in Leipzig an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) bewirbt, wird er abgelehnt. Er bleibt in Leipzig, verdient sich seinen Lebensunterhalt als Fahrstuhlführer und Eidechsenfahrer in der Leipziger Wollkämmerei.

Von 1962 bis 1967 studiert er an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Zu Beginn des Studiums ist ihm der eigentliche Sinn dieses Berufes noch immer nicht bewusst. Ein an sich gefährlicher Zustand für einen angehenden Künstler, denn wenn einem die Bedeutung und der Zweck der künstlerischen Mittel nicht bewusst sind, dann wird man kaum zur notwendigen Arbeitsdisziplin gelangen, die die Voraussetzung ist, nicht nur um sich die künstlerischen Mittel zu erarbeiten, sondern um überhaupt an die Staffelei zu treten, auch dann, wenn es absolut keinen Spaß macht.⁷

Veränderung kommt durch das künstlerische Umfeld, in das er an der Hochschule gelangt. Es sind die strengen hierarchischen Gepflogenheiten, die dort herrschten, die ihn vom spielerischen zum professionellen Umgang mit den bildkünstlerischen Mitteln führen.⁸ Und es sind, neben den Studenten der höheren Studienjahre, wie Hartwig Ebersbach, Heinz Zander oder Günther Glombitza, die großen Vorbilder jener Tage, die vor allem im Osten Deutschlands, und da besonders in Leipzig, eine Rolle spielen: z. B. Otto Dix und Max Beckmann; aber auch die großen Mexikaner, wie Diego Riviera.⁹

Es ist das Vielfigurenbild und dies möglichst als Wandbild in großen Dimensionen, das ihn zunehmend gefangen nimmt und sein künstlerisches Wollen bestimmt. – Hier muss man sich jene Jahre, jene Zeit vorstellen: Im Film, in der

Literatur, im alltäglichen Leben spielte das Dokumentarische, und dies fast immer bezogen auf die Masse Mensch, eine lebensbestimmende Rolle. In Leipzig war dies durch die Dokfilmwoche und durch die Messe mit all ihren Rahmenveranstaltungen (vielgestaltige Möglichkeiten, über die Mauer hinwegzusehen) gleichsam leibhaftig zu erleben. – Ich glaube, dort liegen die ersten Wurzeln vergraben, die Arno Rinks Bildsprache zu einer der ersten machen, die nicht von der direkten Welt, sondern von der indirekten, der medialen Bildwelt gänzlich geprägt wurde und damit etwas vorwegnahm, das im Wesentlichen den Formenkanon der eingangs benannten jüngsten Generation Leipziger Künstlerinnen und Künstler bestimmt, einer Generation, die inzwischen vom ersten bewussten oder unbewussten Sehen an von der medialen Bildwelt beeinflusst ist. Mit dem Unterschied, dass es bei Arno Rink der Schritt von der natürlichen in die mediale Welt war; bei der jetzigen Generation aber scheint es so, als vollziehe sich (unbewusst) ein Schritt von der medialen Welt hin zur natürlichen, denn die Häufigkeit, mit der Motive der Naturlandschaft verwandt werden, ist auffällig.

Simultanität war das Zauberwort der späten Sechzigerjahre. Die Fotocollage und der Filmschnitt schufen zuerst die Möglichkeit unterschiedliche Zeitläufe und Geschehnisse nebeneinander in Erscheinung treten zu lassen. Ende der Sechzigerjahre hielt dies auch Einzug in die Leipziger Malerei. In den beiden Diplombildern „Lied vom Oktober“ I und II benutzte Arno Rink die Möglichkeiten der Simultanität als formales, bildbestimmendes Element. Dies ist eigentlich bis heute, wenn auch in viel verfeinerter Form, ein in seinen Bildern und Zeichnungen immer wiederkehrendes stilistisches Mittel. Es hat keine literarisch-erzählerische Bedeutung mehr, wie das bei den Oktoberbildern noch vordergründig der Fall war, sondern dient der Organisation oder Komposition der Figuren im gegebenen Bildraum.

Bis etwa Mitte der Siebzigerjahre sind Arno Rinks Bilder von der genannten literarisch-erzählerischen Komponente geprägt. Dann beginnt sich dieser Aspekt gleichsam in Form und Anonymität der Figur aufzulösen. Spätestens in der Radierung „Die Nacht der Unabhängigen“ von 1976 setzt ein Abstraktionsprozess ein, der das Erzählende zugunsten der alleinigen Form aufgibt. „Realismus“ wandelt sich zu einem „Surrealismus“. Alle Vorbilder entfernen sich und das Ureigene tritt zutage: jene laszive Eleganz, durchdrungen von einer verfeinerten Dekadenz, als ginge nicht das zwanzigste, sondern das achtzehnte Jahrhundert zu Ende.

Es kommt zu großartigen Bildfindungen wie in den Lithografien „Der Reiter-

kampf“ oder „Gefangener Ritter“ (beide 1978) oder den Gemälden „Kleine Versuchung“ (1979) und „Versuchung“ (1980). Woher dieser Wandel seinen Anlass nimmt, ist im Nachhinein schwer zu rekonstruieren. In jene Zeit fallen Rinks erste Reisen ins Ausland, auch dem westlichen. Möglich, dass daher der künstlerische Reifeprozess befördert wurde, denn weg von zu Hause findet man schneller zu sich selbst. Vor allem beginnt sich meist das eigene Verhältnis zu jenem Zuhause neu zu ordnen.

Bereits bei seinem ersten Auftragswerk, gleich nach dem Studium, „Pariser Kommune“ (1971/72) für das Armeemuseum in Dresden machte er die Erfahrung, dass sich ab einer bestimmten Größe der Figuren keine Sinnlichkeit einstellt. Durch Dali entdeckte er Anfang der Siebzigerjahre die Wirkung des tiefen Horizonts, die Macht der Farbe, die Macht der Schatten usw.¹⁰ Otto Dix, Max Beckmann und vor allem der Lehrer Bernhard Heisig, von dem er sich hat nie formal beeinflussen lassen, sind vergessen, aber angekommen ist er zu Beginn der Siebzigerjahre noch nicht. Es ist also ein langer Weg vom Studienbeginn 1962 bis zur Entwicklung der ureigenen Formensprache Mitte der Siebzigerjahre, bis sich das Individuelle seines künstlerischen Vermögens zum ersten Male zeigt.

Das schützt ihn trotzdem nicht davor, auch weiterhin immer wieder in Konflikt zu geraten zu sich selbst. Der eigentliche Grund ist aber wohl der zunehmende Konflikt mit der eigenen Welt, die sich mehr und mehr selbst infrage stellte. Anfang der Achtzigerjahre werden seine Bilder zunehmend düsterer, sperriger, apokalyptischer, angstvoll: „... die kristalline Klarheit geht verloren“. Dann zu Beginn der Neunzigerjahre bemächtigt sich seiner eine sehr schmerzhaft formale Irritation. Es braucht eine Weile um zum Selbstbewusstsein, zur Selbstverständlichkeit der eigenen Formensprache zu-rückzufinden. Noch mehr, seit dem Jahre 2000, scheint er der stets bemühten Sinnlichkeit seiner Formensprache endlich ungezwungen freien Lauf zu lassen – dem Thema naheliegend. Es ist eines der ältesten Themen der Kunst. Und Rink durchwühlt es regelrecht auf der Suche nach der natürlichsten und stärksten Art, die wir kennen, den erotischen Beziehungen zwischen Mann und Frau. Es ist nicht der Liebesakt, der ihn letztendlich fasziniert, sondern die Sinnlichkeit der Form, die im Umgang mit diesem Thema mit einer fast beängstigenden Kraft erlebbar wird. Die Erfahrungen mit den existentiellen Gefühlen des menschlichen Lebens, die Erfahrungen des eigenen Geschlechts und die Erfahrungen des Künstlers, des Malers und Zeichners sind unabdingbare Voraussetzungen. Deshalb wird man dergleichen auch

bei keinem jüngeren Künstler finden. Es ist eine Frage der individuellen und der künstlerischen Reife.¹¹

Hat auch dies eine Bedeutung für den Erfolg des Lehrers? Ich denke, es ist nicht nur die Summe seiner eigenen individuellen und künstlerischen Erfahrungen, es sind auch Teile seines eigenen künstlerischen Anliegens und individuellen Vermögens, die ihm den Zugang zu seinen Schülern nicht nur erleichtern, sondern in einem befruchtenden Sinne befördern:

„Künstlerische Mittel zu trainieren, ohne zu wissen warum, ist absoluter Unsinn ... Die einen wissen was sie wollen, die anderen nicht, mit diesen soll man nicht zu viel Zeit verlieren ... Ich lasse jeden erst einmal arbeiten und schaue nur zu, bis zu einem halben Jahr, bis ich ihre Stärken erkenne ... Es gibt welche, die sich nicht disziplinieren können ... Es erfährt jeder, wie schlecht er ist ... Lob gibt es ganz selten, ebenso Korrekturen ... Ich könnte ihnen in sieben Minuten das Bild umwerfen, aber das nützt ihnen nichts ... Ich sage ihnen, was ihnen draußen passieren kann ... Ich lasse sie alles machen und versuche ihnen die Angst zu nehmen, etwas falsch zu machen ... Sie sind ihr eigener Inhalt ... Es ist wichtig, dass sie an sich glauben ... Ich bin kein künstlerisches Vorbild, das suchen sie sich überall in der Welt ... Wir reden viel über die Intelligenz der Form ... Das Gleichnishafte, das symbolische Umgehen mit den Themen, das ist das Verdienst der Jungen ... Ich zeige ihnen nur, dass die Symbolik von Magritte nicht in der Form eines Sterl funktioniert ... Über die heutige mediale Bildwelt wird viel gesprochen ... Das wichtigste des zwanzigsten Jahrhunderts ist die Neuerobung der Fläche ... Ein Bild ist erst gut, wenn es in der Fläche funktioniert ...“¹²

Für ihn selbst ist die malerische Variation des gleichen Motivs immer wichtiger geworden. Ebenso das Loslösen von der festen Malerei. Die Liebe zum Schwamm, zum Lasieren, das immer wieder Wegnehmen und Überarbeiten ist wie ein erreichtes Ziel, wie ein erneutes Angekommensein nach mühsamer Fahrt. – Ich denke, eines der wesentlichsten Merkmale seines künstlerischen Weges besteht darin, dass er diesen Weg bis in jedes Detail bewusst durchlebt und erfahren hat. Das ist für jeden Künstler eine der schlimmsten Torturen, aber es ist für jeden Lehrer die beste Voraussetzung. Eine Reihe von Zufällen ist nicht zu entdecken, es sei denn der eine, dass Arno Rinks Vermögen als Lehrer der Leipziger Kunstentwicklung zu einem Zeitpunkt im besonderen zugute kam, an dem es so schien, als würde sie zu Ende gehen.

Leipzig, im April 2003

Claus Baumann

Anmerkungen

¹Vergl. z. B. Kataloge der Kunstsammlung der Sparkasse: Blick in die Sammlung 1-3, Leipzig 2001-2003; Katalog der Sonderausstellung: LEIPZIG UND DIE KLASSISCHE MODERNE, Leipzig 2003

²Die solide Ausbildung in allen handwerklichen Bereichen des bildkünstlerischen Berufes (und das neben dem gebrauchsgrafischen Bereichen auch in den freien), das hat spätestens in den Siebzigerjahren dieser Schule innerhalb Europas zu einem besonderen Status verholfen, denn an den meisten europäischen Kunstakademien war die handwerkliche Ausbildung zugunsten der damals neueren Kunstströmungen vernachlässigt worden.

³Ganz kühn hätte man dies bereits Anfang der Neunziger erahnen können, als die klassischen druckgrafischen Techniken in die großen Kunstmessen zurückkehrten.

⁴Die Kunsthalle der Sparkasse reagierte bereits im Herbst 2001 auf diese Entwicklung, als beschlossen wurde, sich für die ZWEIDIMENSIONALE auf das Tafelbild zu beschränken.

(Ausstellung für junge Künstler der Region, siehe auch Katalog: ZWEIDIMENSIONALE, Leipzig 2002)

⁵Ein interessanter Umstand in dieser Entwicklung besteht darin, dass die weltweite Hinwendung der jüngeren Kunst zur Landschaft, zur Figur, zum Gegenstand dadurch erschwert wurde, dass es an den meisten Kunstakademien dafür entsprechende Lehrer nicht mehr gab. In Leipzig gab es sie in Fülle. Natürlich war es andererseits unmöglich, deshalb einen Lehrer aus dem Osten in den Westen zu berufen.

⁶ABF: Arbeiter- und Bauernfakultät. Es waren Einrichtungen der Fünfzigerjahre mit einem Status zwischen Oberschule und Fachschule, in denen künstlerisch interessierte Jugendliche aus der Arbeiter- und Bauernschaft auf ein mögliches künstlerisches Studium vorbereitet wurden.

⁷Dies ist einer der wesentlichen Unterschiede zwischen einem Laienmaler und einem professionellen Maler, letzterer benötigt ein gehörig Maß an Routine, die er beliebig abrufen kann in den schöpferischen Talsohlen, und die er und nicht sie ihn beherrscht.

⁸Bernhard Heisig war es gelungen 1961 die erste freie Malklasse an der HGB einzurichten. Sie war von Anfang an mit erstaunlichen Talenten besetzt, die nicht nur die jüngeren Studienjahre mit sich zogen, sondern teilweise auch die Lehrer.

⁹Dix, Beckmann, wie überhaupt die deutsche Kunst der Zwanziger und frühen Dreißigerjahre, waren in der DDR früher bekannt als in den alten Bundesländern und spielten im Osten Deutschlands bereits in den Sechzigerjahren wieder eine Rolle, auch im allgemeinen Kulturleben. Hinzu kam die Entdeckung der russischen Revolutionskunst: Lissitzky, Kandinsky, Malewitsch, Babel, Bulgakow etc. Vor allem Rink's Generation holte sich von dort Anregungen, bezog die literarischen Vorlagen in ihr künstlerisches Schaffen ein.

¹⁰Eine Besonderheit der Kunst jener Jahre besteht darin, dass – Reisen war noch nicht möglich – fast alle Anregungen aus Büchern kamen. Und da ein Dali oder auch ein Hauser in der Abbildung eines Bildbandes sich in besonders feiner Malweise zeigen, so entwickelte sich gerade in Leipzig eine teils besonders feine Malweise, die bemüht war, die Raffinesse der Abbildungen zu erreichen. Als man dann Dali oder Hauser im Original sehen konnte, war die Überraschung groß, denn bei beiden war in den Originalen das meiste in weit grobschlächterer Manier, mit teilweise regelrecht gelangweilten Pinselstrichen gemalt. Ähnliches war den Amerikanern in den Vierzigerjahren mit der Europäischen Kunst geschehen.

¹¹Man spricht hier zuweilen abwertend von einer Altersgeilheit, weil diese Themen und Motivationen bei den Malern und Zeichnern erst ab einem gewissen fortgeschrittenen Alter zu finden sind, dann aber bei fast jedem. Viele halten dergleichen vor der Öffentlichkeit und oft auch den eigenen Familien verborgen. Oder wie bei Käthe Kollwitz, wo die Familie nach dem Tod der Kollwitz die erotischen Zeichnungen vor der Öffentlichkeit verborgen halten wollte. Was aber zum Glück nicht ganz gelang. So lässt sich an diesen Beispielen, in denen es ganz zur Sache geht, feststellen, dass dieses Phänomen nicht allein auf das männliche Geschlecht begrenzt ist, sondern den Künstler generell betrifft, also auch die Künstlerin. Dort ist sogar in Bezug auf die Motivwahl oft eine größere Ungezwungenheit festzustellen, als das bei den männlichen Kollegen der Fall ist.

¹²Arno Rink in zwei Gesprächen (Februar und März 2003) mit dem Autor anlässlich der Vorbereitung dieser Ausstellung und ihres Kataloges.