

Zeitschrift: NIKE-Bulletin

Band: 12 (1997)

Heft: 3

Artikel: Von Stein und Öl : "Olivestone" von Joseph Beuys im Kunsthaus Zürich

Autor: Boller, Gabrielle

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-726897>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Von Stein und Öl «Olivestone» von Joseph Beuys im Kunsthaus Zürich

Résumé

A l'occasion de la Biennale de Lyon organisée par Harald Szeemann (du 9 juillet au 24 septembre 1997), l'oeuvre de Joseph Beuys «Olivestone» a dû être transportée du Kunsthaus Zürich à Lyon. L'oeuvre composée de cinq pierres, créée en 1984 par Joseph Beuys au Castello di Rivoli à Turin, est exposée depuis 1992 au Kunsthaus Zürich grâce à une généreuse donation de la Baronessa Lucrezia De Domizio Durini. Jusqu'à présent, les pierres ont quitté par deux fois le Kunsthaus Zürich pour des expositions. Hanspeter Marty, restaurateur au Kunsthaus Zürich, nous expose les difficultés toujours possibles d'un tel transport et les problèmes de la conservation des pierres qui contrairement à leur apparence ne sont ni éternelles ni indestructibles.

C'est lors d'un séjour au Palazzo Durini à Bolognano (Abruzzes) que Joseph Beuys a découvert d'énormes cuves taillées au burin de la main de l'homme dans le calcaire qui avaient, selon toute vraisemblance, servi au XVII^{ème} siècle à la décantation de l'huile d'olive. A intervalles réguliers, pendant l'hiver, après la récolte des olives, l'huile d'olive était versée dans ces cuves afin que les matières sédi-

Anlässlich der von Harald Szeemann organisierten Biennale von Lyon (9. Juli bis 24. September 1997) musste Joseph Beuys' Arbeit «Olivestone» von seinem Ort im Kunsthaus Zürich nach Lyon transportiert werden. Die fünf Steine, von Beuys 1984 im Castello di Rivoli in Turin geschaffen, sind seit 1992 dank einer grosszügigen Schenkung der Baronessa Lucrezia De Domizio Durini im Kunsthaus Zürich. Bisher wurden die Steine aus dem Kunsthaus zwei Mal zu Ausstellungszwecken transportiert. Über die dabei auftretenden Schwierigkeiten und über die Problematik der Konservierung des entgegen seines Anscheins nicht ewigen und unzerstörbaren Steins berichtet der Restaurator Hanspeter Marty vom Kunsthaus Zürich.

Während eines Aufenthalts im Palazzo Durini in Bolognano (Abruzzes) hat Joseph Beuys die massiven Wannen aus handgemeiselm Kalkstein entdeckt, die wahrscheinlich bereits im 17. Jahrhundert zur Klärung von Olivenöl dienten. In einem beständigen Rhythmus wurde immer im Winter nach der Olivenernte um Weihnachten das Olivenöl in die Wannen gefüllt, damit die Sedimentstoffe (Schweb-, Schwerstoffe) absanken und man das klare Olivenöl nach einer Weile abschöpfen konnte. Im Sommer blieben die Wannen leer. Beuys hat zuerst mit einem Stein ein Projekt an der F.I.A.C. 1984 in Paris realisiert, dann liess er die fünf übrigen Wannen im Palazzo Durini ausbauen, um im Castello di Rivoli seine Arbeit «Olivestone» zu verwirklichen: Den fünf Wannen wurde gewissermassen ihre «Kernsubstanz» wiedergegeben, indem Beuys fünf massive Steinblöcke in die Hohlräume der Wannen eingesetzt hat. Er liess den ursprünglichen Stein im Geologischen Institut der Universität von Ferrara analysieren, um den neuen Kern möglichst aus demselben Steinbruch beschaffen zu können. In

den etwa 1/2 bis 1 Zentimeter breiten Spalt zwischen dem Kern und der Wanne goss Beuys in einer Aktion im Castello di Rivoli Olivenöl, bis die rauhe Oberfläche des Innensteins von einer glatten Ölfäche bedeckt war. Das Olivenöl erscheint als eine Art mediterrane Entsprechung zum Fett in Beuys' Werk, ein energetisches Speichermedium, das – im Unterschied zum Fett in anderen Arbeiten – schon seit jeher zu den Steintrögen gehört hat. In dieser wechselseitigen Beziehung, in der von Beuys gewünschten Durchdringung der beiden Elemente von Stein und Öl liegen im Hinblick auf die Erhaltung des Werks jedoch gerade die grossen Probleme.

Herr Marty, welches sind die spezifischen Probleme bei der Erhaltung des Werks «Olivestone» von Joseph Beuys?

Hanspeter Marty: Stoffliche Veränderungen und Zerfallsprozesse sind in vielen Arbeiten von Beuys, bei denen Materialien wie Honig und Fett verwendet wurden, Bestandteil des Konzepts – sie gehören mit zum Werk. Die Arbeit im Kunsthaus Zürich besteht dagegen hauptsächlich aus Stein, und so war man davon überzeugt, mit «Olivestone» hätte man – im Vergleich zur problematischen Fettecke etwa – ein sehr stabiles, wertbeständiges Werk von Beuys erhalten. Die Steine sind ja schliesslich schon Jahrhunderte alt, waren seit jeher Behältnisse für Olivenöl und scheinen unverwundlich zu sein, denn Stein impliziert Dauer und Beständigkeit. In welchem Ausmass das Öl mit der Zeit den Stein angreifen würde, konnte man nicht voraussehen. Man dachte ebenfalls, der Transport sei relativ unkompliziert und liesse sich mit Traggurten einfach bewerkstelligen. In der Zwischenzeit hat man jedoch gesehen, dass ein Transport mit Gurten nicht mehr riskiert werden kann, da dabei ein enormer Druck auf die oberen Kanten der Wanne ausgeübt wird.



Joseph Beuys' «Olivestone» im Kunsthhaus Zürich

Probleme ergeben sich also einerseits aus der Reaktion der beiden Materialien Stein und Olivenöl, andererseits bei jedem Transport des Werks. Muss denn die so ortsgebunden wirkende Arbeit oft transportiert werden und wo liegen dabei die Schwierigkeiten?

Hanspeter Marty: Joseph Beuys hat seine Arbeit «Olivestone» für einen bestimmten Ort, das Castello di Rivoli bei Turin, geschaffen. Dort konnte das Werk jedoch nicht bleiben, da kein Geld für einen Ankauf vorhanden war. «Olivestone» ist als ortsspezifisches Werk, das Tradition und Geschichte widerspiegelt, sicher kein beliebig transportables Kunstwerk. Trotzdem ist es oft unumgänglich, ein Werk zu transportieren – für eine Retrospektive etwa können Arbeiten, die sonst über den ganzen Erdball verstreut in Museen bewahrt werden, wieder im Zusammenhang des Gesamtwerks eines Künstlers gesehen werden. Bis jetzt hat das Kunsthhaus «Olivestone» zweimal an Ausstellungen geschickt, an die Beuys-Ausstellung 1993 im Cent. Reina Sofia in Madrid, anschliessend im Centre Beaubourg in Paris, und jetzt gerade an die von Harald Szeemann organisierte Biennale von Lyon. Dies dürfte wohl für einen längeren Zeitraum die letzte Ausleihe gewesen sein, denn der Transport der

700 kg bis 1 1/2 Tonnen schweren Steine gestaltet sich ausserordentlich schwierig. Dabei ist nicht allein das Gewicht ausschlaggebend, sondern hauptsächlich die Konstruktion mit den eingesetzten Innensteinen, die gleich schwer oder noch schwerer als die alten Steintröge sind. Die ursprünglich mit Stahlseilen in die Wannen gehieften, behauenen Innensteine mit ihrer relativ rauhen Oberfläche liegen nicht gleichmässig auf und üben Druck auf den Boden der Wanne aus, besonders natürlich bei Erschütterungen und Schlägen während eines Transports. Da man die Innensteine nicht mehr entfernen kann, muss man versuchen, beim Anheben der Arbeiten möglichst nicht punktuell Druck entstehen zu lassen, damit die äusseren Wannen nicht zerspringen. Falls eine Wanne einmal einen Sprung aufweisen sollte, ist sie quasi nicht mehr restaurierbar: Das Öl läuft aus, denn man kann weder den Spalt im öldurchtränkten Gestein kleben noch den inneren Stein herausnehmen, um die Wanne mit Azeton oder einem anderen Lösungsmittel auszuwaschen. Nur eine temporäre Dichtung ist zur notfallmässigen Rettung des Werks noch vorstellbar.

In Zusammenarbeit mit dem Restaurator Moritz Bösiger aus Bern und einem

mentaires s'y déposent et que l'huile d'olive pure puisse après un certain temps être recueillie. En été, ces cuves restaient vides. J. Beuys a fait déplacer les cinq cuves qui se trouvaient au Palazzo Durini pour réaliser son oeuvre «Olivestone» au Castello di Rivoli: d'une certaine manière, J. Beuys a redonné à ces cinq cuves en pierre leur 'substance originelle' en plaçant cinq blocs de pierre massive dans les cavités des cuves. Pour ce faire, il a fait analyser la pierre d'origine à l'Institut géologique de l'Université de Ferrara afin de se procurer, si possible dans la même carrière, les blocs prévus pour le remplissage des cuves. Au Castello di Rivoli, dans l'interstice de fi à 1 cm entre la paroi intérieure de la cuve et la paroi extérieure du bloc de pierre, J. Beuys a fait couler de l'huile d'olive jusqu'à ce que la surface rugueuse du bloc

de pierre soit recouverte d'une couche lisse d'huile. L'huile d'olive apparaît comme une sorte de correspondant méditerranéen à la matière grasse employée dans l'oeuvre de Beuys, un accumulateur énergétique qui, contrairement à la matière grasse présente dans d'autres travaux, fait depuis toujours partie du contenu de ces cuves en pierre. C'est dans cette relation réciproque, dans l'interpénétration souhaitée par Beuys des deux éléments, la pierre et l'huile, que se posent de gros problèmes concernant la conservation de cette oeuvre car l'huile qui devient acide en vieillissant corrode la pierre. Le concept de restauration prévoit donc de changer l'huile si possible souvent pour freiner le processus de corrosion de la pierre. Par ailleurs, les pierres ne peuvent plus être transportées sans risques car les lourds blocs placés à l'intérieur exercent une pression sur les cuves extérieures tout particulièrement lors des vibrations et des secousses occasionnées par le transport. Etant donné qu'il est impossible d'extraire les blocs de pierre des cuves, il faut essayer, lors du déplacement de l'oeuvre, de ne pas, si possible, exercer de pression ponctuelle afin de ne pas fissurer les cuves extérieures. Si on détectait une fissure dans une cuve, elle ne serait pour ainsi dire plus restaurable: l'huile s'écoulerait car il serait impossible de colmater la fissure de la pierre gorgée d'huile ou d'extraire le bloc de pierre de la cuve pour la laver à l'acétone ou à l'aide d'un autre solvant.

Stahlbauer haben wir deshalb eine spezielle Konstruktion zum Transport entwickelt, die durch eine möglichst grosse Auflagefläche das Gewicht auf mehrere Punkte verteilt. Nachdem einiges Olivenöl abgeschöpft wurde – eine Restmenge dient als kleines «Polster» zwischen der Wanne und dem Innenstein – erhalten die Steine einen Stahlrahmen, gebildet aus L-Profilen, die möglichst weit unter den Stein reichen. Der Übergangsbereich wird mit Holz und Kunstharz in Form einer Passform isoliert, denn die Wannen haben keine glatte Standfläche – eine Ecke hängt mit einem Abstand von 10 cm zum Boden geradezu in der Luft. Schon Beuys hat die Wannen mit Steinen unterlegt, damit das Öl überhaupt eingefüllt werden konnte. Mit einem Wagenheber kann man schliesslich die Steine an den Stahlprofilen anheben und auf ein Palett stellen.

Was halten Sie generell von der Ausleihe von heiklen Werken?

Hanspeter Marty: In gewisser Weise befindet sich der Restaurator in einem Zwiespalt: Er entwickelt neue und bessere Transportbehältnisse für Werke, die er eigentlich lieber an Ort belassen würde.

Tatsächlich ist der Transport von Kunstwerken ein neuralgischer Punkt innerhalb des Museumsbetriebs, denn Kunstwerke, die nicht oder wenig gereist sind, sind heute in einem besseren Zustand als die anderen, oft ausgeliehenen. Problematisch ist dabei hauptsächlich die wachsende Zahl von Ausleihgesuchen aus Institutionen, die sich auf das reine Ausstellungswesen spezialisiert haben und selbst keine Sammlungen unterhalten. Es handelt sich dabei weniger um traditionelle Kunsthallen, die sich zeitgenössischer, noch nicht im Museum gezeigter Kunst widmen, sondern um eigentliche Ausstellungsmaschinen – oft finanzkräftige Grossinstitutionen – die ihre Konzepte zu Themen, Künstlern oder Epochen möglichst breitgefächert verwirklichen wollen. Die Zusammenarbeit ist ganz anders als mit klassischen Museen, denn solche Institutionen un-

terhalten natürlich keine eigenen Restaurierungsateliers und arbeiten oft mit Transportfirmen zusammen, was zu unkontrollierbaren Situationen führen kann. Man kann sagen, dass hier ein neues Museumsproblem geschaffen wird, das dringend diskutiert werden muss.

Nun ist «Olivestone», wie Sie oben schon bemerkt haben, nicht nur ein schwierig zu transportierendes Werk, sondern überhaupt problematisch im Hinblick auf die Erhaltung. Ist es möglich, dass Beuys die langsame Zersetzung des Steins durch das Olivenöl in dieser Arbeit bewusst eingeplant hat?

Hanspeter Marty: Indem das Öl – hauptsächlich an den grobkristallinen Stellen – langsam aber beständig in den Stein eindringt, entsteht die Verbindung der beiden Elemente, wie sie sich Beuys vorgestellt hat. In der Vereinigung des alten und des neuen Steins, in der Durchdringung der Substanzen von pflanzlichem Öl und mineralischem Gestein entsteht eine neue Einheit, ein System. Da immer wieder Öl verdunstet und nachgegossen werden muss,

schwingt auch die Idee eines zeitlosen Rhythmus und des Zuführens und Speicherns von Energie in dieser Arbeit mit. Beuys wusste, dass das Olivenöl mit der Zeit sauer wird, war sich aber wahrscheinlich nicht bewusst, wie schnell das Öl den Stein aufgeweicht wird. Es ist schwer zu sagen, ob Beuys die Vorstellung der Vereinigung der beiden Elemente zu einer formlosen Masse akzeptiert hätte – «Olivestone» ist ein spätes Werk und etwa ein Jahr vor dem Tod des Künstlers entstanden. Beuys hat sich – im Gegensatz zu anderen Künstlern – nicht spezifisch Gedanken zur Erhaltung seiner Werke gemacht. Da jedoch «Olivestone» ein Werk mit ausgeprägt skulpturalem Charakter ist, darf man annehmen, dass der totale Formverlust von Beuys zumindest nicht vorsätzlich angestrebt wurde.

In gewisser Weise befindet sich der Restaurator in einem Zwiespalt: Er entwickelt neue und bessere Transportbehältnisse für Werke, die er eigentlich lieber an Ort belassen würde.

Wie stark greift denn das sauer gewordene Olivenöl den Stein an?

Hanspeter Marty: Obwohl Beuys versucht hat, den gleichen Stein für den Kern zu finden, der schon für die alten Tröge verwendet wurde, weist der nach der Analyse gefundene Innenstein nicht exakt die gleiche Beschaffenheit auf – schon eine andere Lage des Gesteins im Steinbruch kann diese minime Differenz bewirkt haben. So sind die Kerne aus einem etwas helleren und auch etwas weicherem Kalkstein als die alten Wannens. Das ranzig gewordene Olivenöl greift nun hauptsächlich den Innenstein an, dessen Kanten teilweise bereits so weich geworden sind, dass man sie wie Erdnussbutter buchstäblich mit dem Messer aufs Brot streichen könnte. Aber auch der äussere Stein wird langsam weicher, hauptsächlich dort, wo er Sauerstoff und Licht extrem ausgesetzt ist. Bei zwei Steinen sind an einigen Stellen bereits Bereiche von etwa 5 x 2 x 1 cm sichtbar, bei denen die Kanten abgebrochen sind.

Was wird nun unternommen, um diesen Zerfallsprozess zu verhindern oder zumindest hinauszuzögern?

Hanspeter Marty: Zuerst haben wir spezialisierte Chemiker aus der Lebensmittelindustrie beigezogen, denn wir dachten, dass man dem Öl vielleicht einen Konservierungsstoff zusetzen könnte. Dieses Vorgehen ist allerdings nur bei Lebensmitteln sinnvoll, deren Haltbarkeit man durch ein Verlangsamen des Oxidationsprozesses um ein oder zwei Jahre verlängern kann. Bei «Olivestone» zeigt sich das Problem der Oxidation natürlich ganz anders als in einer Flasche Öl, denn die extrem grosse Oberfläche lässt sehr viel Licht und Luft an das Olivenöl heran. An der Oberfläche findet der Oxidationsprozess denn auch am schnellsten statt. Zudem verdunstet das Olivenöl, trocknet auf der rauhen Oberseite des Kernsteins an und bildet eine gallertartige Ablagerung, so dass immer wieder etwas Olivenöl nachgefüllt werden muss, damit der glatte Spiegel über den Steinen bestehen bleibt. Das oxidierte Öl vermischt sich dann mit dem neu hinzugeschütteten und läuft seitlich des Innensteins hinunter. Am Wannensboden hat sich schliesslich ein zementartiger Satz aus abgesunkenen Schwerstoffen gebildet, die auch bei geklärtem Olivenöl

noch vorhanden sind. Dazu ist ein Vakuum entstanden, so dass sich die Idee, man könnte vielleicht den Innenstein herausheben und die Wannens reinigen, zerschlagen hat. Es hat sich gezeigt, dass die einzige Möglichkeit der Erhaltung der Steine darin besteht, das Öl möglichst oft zu wechseln, so dass es nicht zu lange sauer in den Wannens liegenbleibt.

Stellt sich hier nicht die Frage nach der Originalsubstanz von «Olivestone»?

Hanspeter Marty: Diese Frage hätte sich allerdings gestellt, wenn das von Beuys im Castello di Rivoli eingefüllte Öl noch in den Wannens vorhanden gewesen wäre. Beim Abtransport aus dem Castello di Rivoli wurde jedoch das – auch bereits vermischte – Originalöl abgepumpt und weggeschüttet. Frisches Olivenöl wurde im Kunsthaus durch die Baronessa Durini eingefüllt. Bevor man den regelmässigen «Ölwechsel» als einziges Mittel zur Erhaltung der Steine ins Auge gefasst hat, dachte man, dass der Prozess des Sauerwerdens sich vielleicht an einem bestimmten Punkt als reversibel erweisen könnte – es gibt ja einen bestimmten Moment, bei dem das Olivenöl sehr stark zu riechen beginnt, während der Geruch später wieder abnimmt. Die beigezogenen Lebensmittelchemiker haben uns jedoch diesbezüglich aufgeklärt: wenn das Öl einmal sauer ist, bleibt dieser Zustand mehr oder weniger stabil.

Wenn man an die ursprüngliche Funktion der Steintröge denkt, erscheint der regelmässige «Ölwechsel» als sehr einleuchtende und verblüffend einfache Methode zur Erhaltung der Arbeit. Wie oft muss nun das Olivenöl ersetzt werden?

Hanspeter Marty: Wir haben nach einem Kompromiss zwischen der besten Lösung für die Konservierung der Arbeit und für die Wahrung der Originalität des Werks gesucht. Zwischenzeitlich ist übrigens auch einmal die Idee aufgetaucht, man könnte das Olivenöl durch ein stabileres Erdölprodukt ersetzen. Gegen einen solchen Tausch habe ich mich allerdings immer vehement gewehrt, denn dies wäre absolut gegen die Intention von Beuys gewesen, der ja das Olivenöl in Funktion zu den geographischen und historischen Bedingungen der Steine ge-

wählt hat. Wir achten darauf, dass das neu dazukommende Olivenöl aus Italien und wenn möglich aus der Gegend des ursprünglichen Standorts der Steintröge stammt – sogar während der Beuys-Ausstellung in Madrid haben wir in einem Delikatessengeschäft die fehlende Quantität italienisches Olivenöl besorgt. Im Moment ist das Olivenöl in den Steintrögen etwa drei Jahre alt und wir lassen es nun alle drei bis vier Monate analysieren, um herauszufinden, wie oft das Öl in Zukunft gewechselt werden muss. In allen fünf Steinen zusammen befinden sich etwa 200 Liter Olivenöl; in Anbe-

tracht, dass wir für die Arbeit nur Extra Vergine Olivenöl nehmen können – es weist den niedrigsten Säuregrad auf – werden wir mit einem gewissen Betrag an jährlichen Wartungskosten rechnen müssen. Doch dies ist nach unserer heutigen Erkenntnis die einzige Möglichkeit, sowohl den Werkcharakter im Zusammentreffen des pflanzlichen und mineralischen Elements zu bewahren, wie auch die Konservierung bis zu einem gewissen Grad zu garantieren.

Gespräch: Gabrielle Boller

Die Kunst und die Würmer – Dieter Roths verderbliche Werke

Résumé

Le Musée d'Art contemporain à Bâle abrite depuis 1980 des oeuvres du Musée des Beaux-Arts et de la Fondation Emanuel Hoffmann. La Fondation collectionne les oeuvres de jeunes artistes qui se servent de nouveaux moyens d'expression. Maja Hoffmann, initiatrice de la Fondation, a expressément souhaité que les acquisitions soient accessibles au public sous forme d'une exposition permanente. La réalisation de ce souhait se révèle de plus en plus problématique car les nouvelles acquisitions de la Fondation Emanuel Hoffmann démontrent que les oeuvres d'art contemporain nécessitent bien plus de place et impliquent des conditions d'exposition plus complexes que les oeuvres d'art plus traditionnelles. Pour une oeuvre que la Fondation a achetée en 1989 et qui présente à ce niveau des difficultés particulières, la

Erhaltung und Präsentation von Gegenwartskunst - Das Beispiel eines glücklichen Ausnahmefalls

Das Museum für Gegenwartskunst in Basel beherbergt seit 1980 Werke der Emanuel Hoffmann-Stiftung und der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Die Emanuel Hoffmann-Stiftung wurde 1933 von Maja Hoffmann errichtet zum Andenken an ihren bei einem Autounfall ums Leben gekommenen Ehemann. Folgende Sätze formulierte die Gründerin in Bezug auf die Stiftung: «Die Emanuel Hoffmann-Stiftung sammelt Werke von Künstlern, die sich neuer, in die Zukunft weisender, von der jeweiligen Gegenwart noch nicht allgemein verstandener Ausdrucksmittel bedienen. (...) Die Ankäufe sollen durch dauernde Ausstellung öffentlich sichtbar gemacht werden.» Gerade der letzte Teil der Forderung, nämlich der nach dauernder Ausstellung und öffentlicher Sichtbarmachung der Ankäufe, erweist sich inzwischen als zunehmend problematisch.

Die neuen Ankäufe der Emanuel Hoffmann-Stiftung zeigen, dass viele Werke der Gegenwartskunst wesentlich mehr Raum oder auch kompliziertere Ausstellungsbedingungen beanspruchen, als Kunstwerke im traditionellen Sinne. Raumfüllende Installationen

Die neuen Ankäufe der Emanuel Hoffmann-Stiftung zeigen, dass viele Werke der Gegenwartskunst wesentlich mehr Raum oder auch kompliziertere Ausstellungsbedingungen beanspruchen, als Kunstwerke im traditionellen Sinn.

können meist nicht permanent im Museum gezeigt werden. Zur Lagerung in Kisten verstaubt, die wiederum noch grösser sind als die Kunstwerke, stellen sie ein enormes Volumenproblem in den Depots dar. Viele der Kunstwerke sind für die Künstler noch als Teil ihrer Selbstdarstellung im aktuellen Schaffen wichtig und können deshalb als Leihgaben für Ausstellungen kaum abgelehnt werden. Der Leihverkehr erfordert für derart umfangreiche und oft heikle Kunstwerke umfassende und zeitaufwendige Betreuung und Kontrolle –

vor, bei und nach Verpackung und Transport. Wird ein Werk vom Lager aus verschickt, muss es vorher ausgepackt und auf seinen Zustand hin kontrolliert werden, da dieser sich während einer Lagerungsfrist durchaus geändert haben kann.