

BLAU

DIE ERFINDUNG
DES HIMMELS
Florian ILLIES

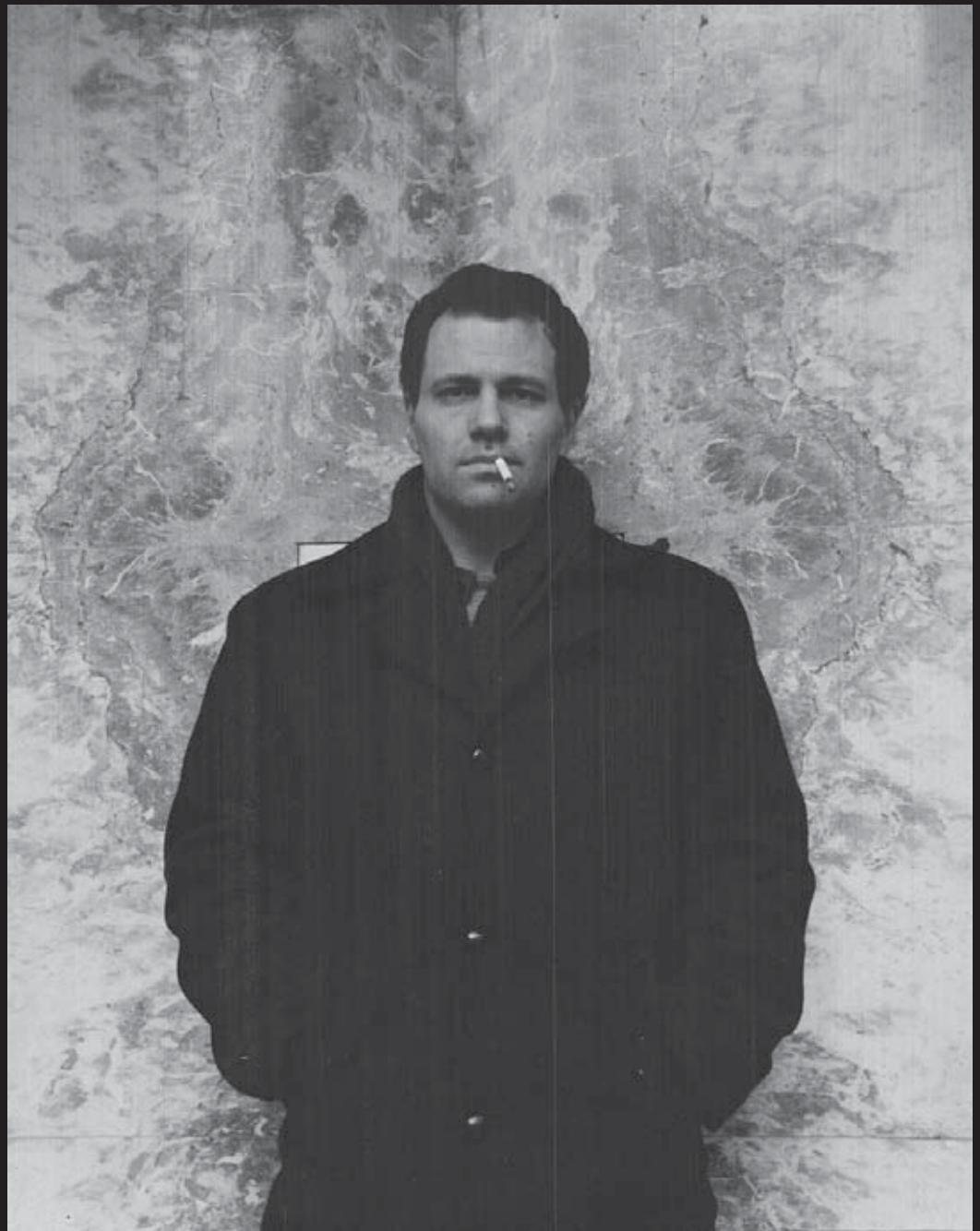
TAKE ME
TO CHURCH,
Mr. RONDINONE

UND PLÖTZLICH
KOMMEN ALLE
Inge MAHN

SIND DIE
UFFIZIEN NOCH
ZU RETTEN?
Dirk SCHÜMER

JUNI 2015
EIN KUNSTMAGAZIN

Nr. 2



ER HAT UNS ÜBERLEBT
FRANK AUERBACH

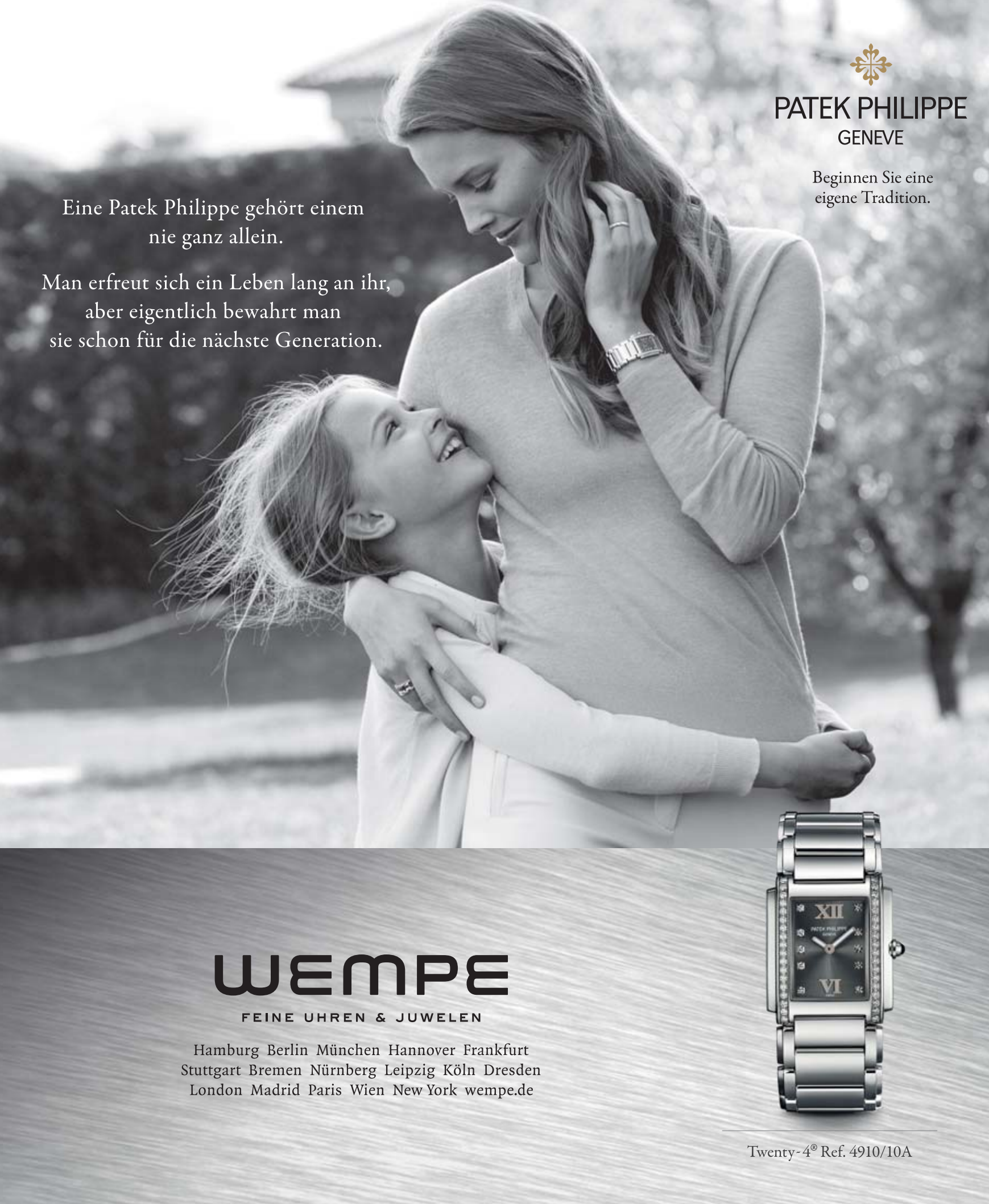


ISSEY MIYAKE
NUIT D'ISSEY

THE NEW FRAGRANCE FOR MEN



www.isseymiyakeparfums.com



PATEK PHILIPPE
GENEVE

Beginnen Sie eine
eigene Tradition.

Eine Patek Philippe gehört einem
nie ganz allein.

Man erfreut sich ein Leben lang an ihr,
aber eigentlich bewahrt man
sie schon für die nächste Generation.

WEMPE
FEINE UHREN & JUWELEN

Hamburg Berlin München Hannover Frankfurt
Stuttgart Bremen Nürnberg Leipzig Köln Dresden
London Madrid Paris Wien New York wempe.de



Twenty-4® Ref. 4910/10A

AUFTAKT



„Monika Grütters
ist die Kunstwelt-
versteherin.
Jetzt plant sie eine
Gesetzesnovelle,
um die Ausfuhr
national wertvollen
Kulturguts zu
erschweren. Und
plötzlich geht
die Angst um“

Die Stimmung war ausgelassen, als wir Ende April die Premiere von BLAU in unseren Redaktionsräumen am Kurfürstendamm feierten – wohin man schaute, strahlende Gesichter. Ein Moment der Ruhe kehrte erst ein, als zu fortgeschrittener Stunde Elena Tsallagova, Sopranistin an der Deutschen Oper, „Frühling lässt sein blaues Band ...“ anstimmte. Als der Applaus verstummte, war es Monika Grütters, die eine Zugabe forderte – und bekam.

Überhaupt war die Kulturstatsministerin ganz in ihrem Element. Eine Umarmung für den Chef der Nationalgalerie hier, ein Foto mit dem kommenden Volksbühnen-Intendanten dort – die versammelte Kunstwelt gratulierte zu ihrem Coup, den Chef des British Museum als Kopf des Humboldt-Forums gewonnen zu haben. Nur einen Monat später wäre die Stimmung wohl gekippt. „Novellierung des Kulturgutschutzes“ steht über einem Diskussionspapier der Bundesregierung, das seit Kurzem zirkuliert. Und plötzlich befürchtet die Kunstwelt ausgerechnet von der Kunstweltversteherin Grütters Schlimmes. Nicht nur dass das Gesetz drei komplexe Themen – Restitution, Einfuhr gestohlener Ware, Ausfuhr nationalen Kulturguts – zusammenfassen will: Es ist vor allem der letzte Punkt, der den Blutdruck von Kunsthändlern und -käufern steigen lässt.

Das bisher gültige Recht beträfe noch nicht „Kulturgüter in privatem Eigentum, die die Kriterien der Unterstellung als national wertvolles Kulturgut erfüllen, den zuständigen Behörden der Länder aber nicht bekannt sind“. Also möchten die Behörden nun Bekanntschaft mit den Kunstsammlungen der Bürger machen. Das klingt im Positionspapier so: „Ein deutlich verbesserter Abwanderungsschutz soll dadurch erreicht werden, dass für Kulturgut noch zu bestimmender Kategorien, zum Beispiel in Abhängigkeit von Alters- und Wertgrenzen, auch bei der Ausfuhr in EU-Mitgliedsstaaten eine

Genehmigung bei der zuständigen Landesbehörde zu beantragen ist.“ Die Alters- und Wertgrenzen sollen 50 Jahre bzw. 150.000 Euro betragen. Falls Sie also einen Gerhard Richter von 1962 zu Hause haben und beabsichtigen, ihn demnächst in London bei Sotheby's einzuliefern, um Ihren Ruhesitz auf Mallorca zu finanzieren sowie Kinder und Enkel abzusichern, dann könnte Ihnen das fortan verboten werden. Falls ein Expertengremium befindet, dass es sich um ein Werk von nationalem Wert handelt, dürfte es nur noch innerhalb Deutschlands verkauft werden. Mögliche Folgen des neuen Gesetzes: ein Bürokratisierungsboom, eine weitere Schwächung des deutschen Kunsthandels – und für Menschen, die beim Kunstkauf den richtigen Riecher bewiesen haben, eine Art Teilenteignung. Während ich diese Zeilen schreibe, klingelt das Telefon. Ein deutscher Sammler erzählt mir, er überlege, seine Arbeiten zur Sicherheit schon mal nach Luxemburg zu bringen. Es klingelt ein zweites Mal. Monika Grütters ist dran. Sie sei betrübt über die Unruhe, die ihr Vorhaben verbreite. Man wolle nur ein Gesetz einführen, das in fast allen anderen EU-Staaten bereits rechtskräftig sei. Ich sage ihr, dass all mein Geld in das fließt, was ich am meisten liebe: Kunst. Die Vorstellung, irgendwelche Länderbehörden könnten in 40 Jahren darüber entscheiden, welche Arbeiten meine Kinder verkaufen dürfen und welche nicht, sei für mich so absurd wie beängstigend. In 90 Prozent aller Fälle werde es mit der Ausfuhrgenehmigung sowieso keine Probleme geben, beruhigt sie mich. „Und die zehn Prozent?“ Wir verabreden uns zu einem längeren Gespräch. Monika Grütters möchte einiges klarstellen. Das wird sie wohl müssen – der Honeymoon von Kunstwelt und Ministerin könnte sonst vorbei sein.

CORNELIUS TITTEL

WALTER KNOLL



THE TRUE LUXURY
OF LIVING.

Grand Suite. Die Inszenierung von Sofa-Couture de luxe. Gestaltet mit den wahren Werten der Kultur des Wohnens: meisterhafte Handwerkskunst, feinste Materialien und eine Ästhetik von bleibender Gültigkeit. Exzellenz mit der Aura des Besonderen. Design: EOOS. www.walterknoll.de.

1865
150 YEARS OF WALTER KNOLL
2015

FRANK AUERBACH *Self Portrait*, 1958, Kohle und Kreide auf Papier, 77 x 57 cm, Uffizien; MICHELANGELO BUONARROTI *Tondo Doni*, 1503/04, Tempera auf Holz



FRANK AUERBACH,
fotografiert von John Deakin
in den frühen 60er-Jahren

„Matisse, Tizian,
Rembrandt, sie alle
sind mit den Jahren
immer besser geworden.
Ich selbst kämpfe
dagegen an, immer
schlechter zu werden,
es ist mein Kampf“

– FRANK AUERBACH



RUGBY MIT DEM SELFIE-MOB
SIND DIE UFFIZIEN NOCH ZU RETTEN?

s. 28

BLAU

EIN KUNSTMAGAZIN
Nr. 2 / Juni 2015



FRANK AUERBACH Ein Porträt

WAS TREIBT ENGLANDS GRÖSSTEN MALER AN?
ZU BESUCH BEI EINER LEISEN LEGENDE

s. 30

APÉRO

- 10 CONTRIBUTORS /
IMPRESSUM
- 13 ESSAY
Gedächtnistraining
- 16 NEUES, ALTES, BLAUES
- 18 DICHTER DRAN
Friederike Mayröcker
- 19 DIE SCHNELLSTEN
SKULPTUREN DER WELT
- 20 PORTRÄT
Inge Mahn
- 24 UM DIE ECKE
Praterstraße, Wien
- 26 BLITZSCHLAG
Clemens Setz



SING HALLELUJA
SEIN GOSPEL IST DIE KUNST.
DIE KIRCHE DES UGO RONDINONE

s. 40

INHALT

„Ich bat sie: Lasst uns versuchen, die Steuer-schuld zu zahlen, aber verkauft die Kunst nicht! Es half nichts, sie verkauften die ganze Sammlung. Sie verkauften sie hastig und zu billig, wie man Äpfel verkauft“

– ULLA AHRENBORG

BLAU

EIN KUNSTMAGAZIN
Nr. 2 / Juni 2015



DIE ERSTEN WOLKENKRATZER

WIE SIE ZIEHEN, WEISS UND UNGEHEUER OBEN.
WIE MALER IM HIMMEL DIE WAHRHEIT SUCHTEN
VON FLORIAN ILLIES

S.56

ENCORE

- 70 GRAND PRIX
Christie's total
- 72 WERTSACHEN
Was uns gefällt
- 75 AUKTIONEN
Die Auswahl der Redaktion
- 76 BLAU KALENDER
Unsere Termine im Juni
- 81 BILDNACHWEISE
- 82 DER AUGENBLICK
Issei Suda

CASPAR DAVID FRIEDRICH *Ziehende Wolken*, ca. 1820, Öl auf Leinwand, 19 x 25 cm. Theodor und Ulla Ahrenberg mit Picasso und Jacqueline in Picasso's Villa La Californie in Cannes, 1959. Die drei gestellte Skulptur ist von MATTHEW MERIC ALLEN RINGBORG *Souvenirs for the Landlocked* (Detail), 2015, Installation Venedig Biennale 2015



UND DANN NAHMEN SIE TETO MIT

SCHWEDEN VS. THEODOR AHRENBORG:
WIE PICASSO'S FREUND SEINE
WELTBERÜHMTE SAMMLUNG VERLOR

s. 48



VENEDIG, DIE BESTE MESSE DER WELT?

PLÖTZLICH IM FOKUS. VIER DEBÜTANTEN
UND IHR VERHÄLTNIS ZUM NEUEN RUHM

s. 65



A JOURNEY THROUGH TIME – WITH RIMOWA

Die 1920er Jahre waren die Blütezeit von Hollywood und der Beginn der modernen Luftfahrt. Hugo Junkers stellte 1919 das erste Ganzmetall-Verkehrsflugzeug der Welt vor. Dieses wurde aus dem von Alfred Wilm im Jahre 1906 entdeckten Flugzeugaluminium gebaut. 1950 präsentierte RIMOWA den Reisekoffer mit dem unverwechselbaren Rillendesign aus dem gleichen Material – zu dieser Zeit der leichteste Reisekoffer der Welt. Schon damals setzte RIMOWA den Trend des geringen Gewichts – eine Pionierleistung in der Branche.



RIMOWA Stores Deutschland: Hamburg, Köln, München, Stuttgart

www.rimowa.com



Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin

ImEx
Impressionismus x Expressionismus

22 Mai – 20 Sep 2015

Alte Nationalgalerie

Alte Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin
Museumsinsel Berlin, Bodestraße 1–3, 10178 Berlin
www.imexinberlin.de, www.smb.museum

CONTRIBUTORS



Florian ILLIES

Als Florian Illies im vergangenen Herbst der FAZ mitteilte, er wolle den vakanten Herausgeberposten auch nach reichlicher Überlegung nicht antreten, da hieß es in der Branche, Illies sei „nun wohl endgültig ‚durch‘ mit Journalismus“.

Zumindest für den Juni 2015 können wir Entwarnung geben. Für BLAU wagt der Bestsellerautor (*1913*) ein Comeback als Magazinjournalist – und erzählt in seinem Essay *Die ersten Wolkenkratzer*, wie die besten Maler des 19. Jahrhunderts ihr Glück am Himmel suchten. Auch Illies hat es dort gefunden. Privat sammelt der Partner im Berliner Auktionshaus Villa Grisebach – was sonst? – Wolkenstudien. Seite 56



Friederike MAYRÖCKER

Wenn man sich den müden Kopf freischießen will von allem Ballast, muss man ihre Gedichte lesen. Sie lösen jede Verkalkung. In ihren preisgekrönten Texten geht es um das „Schreiben als Leben“. Die Wienerin ist atemlose Dichterin seit fast 70 Jahren. Mittlerweile ist sie 90 und schreibt immer noch jeden Tag. Als wir sie um ein Gedicht baten, war sie sofort bereit. Es tue so gut, mal wieder einen schnellen Auftrag zu bekommen. Drei Tage später lagen die maschinengeschriebenen Zeilen zu einem Gemälde von Antoni Tàpies in unserem Briefkasten. Ihre Verlegerin Ulla Berkéwicz sagt, sie werde immer besser. Wir sehen das genauso. Seite 18



Gregor QUACK

„Manchmal ist das Beste, was man machen kann, nichts zu machen“, sagt Gregor Quack über Ugo Rondinones Umwidmung einer Harlemer Kirche in Atelier- und Wohnräume. (Seite 40) Quack kennt sich aus mit ungewöhnlichen Kunsträumen: Als

Student in Berlin war er einer der ersten Mitarbeiter der Sammlung Boros. Der Kunstkritiker lebt inzwischen in New York, wo er an der Columbia University seinen Master in Kunstgeschichte gemacht hat und Ausstellungen in Off-Spaces wie dem Old Room organisiert. Nächste Station für Quack: Stanford. Dort heißt es dann: Promovieren statt kuratieren.

IMPRESSUM

Redaktion

CHEFREDAKTEUR
Cornelius Tittel (Vi.S.d.P.)

MANAGING EDITOR
Helen Speitler

STELLV. CHEFREDAKTEURIN
Swantje Karich

ART DIRECTION

Mike Meiré
Meiré und Meiré:
Philipp Blombach, Charlotte Cassel

TEXTCHEF

Hans-Joachim Müller

BILDREDAKTION

Isolde Berger (Ltg.), Maximilian Virgili (fre)

REDAKTION

Gesine Borchardt,
Dr. Christiane Hoffmans (NRW),
Julia Heldt (Student. Mitarbeit)

SCHLUSSREDAKTION

Karola Handwerker, René Reinholz

REDAKTIONSASSISTENZ

Claudia Cliff

Autoren dieser Ausgabe

Wolfgang Büscher, Florian Illies,
Oliver Koerner von Gustorf,
Friederike Mayröcker, Ulf Poschardt,
Teresa Präauer, Gregor Quack,
Dirk Schümer, Clemens Setz,
Marcus Woeller, Ulf Erdmann Ziegler

Fotografen dieser Ausgabe

Gilda Louise Aloisi, Yves Borgwardt,
Albrecht Fuchs, Lukas Gansterer,
Erik Madigan Heck, Anne Schwalbe,
Jason Schmidt, Martin Stöbich

Sitz der Redaktion BLAU

Kurfürstendamm 213, 10719 Berlin
+49 30 3088188-400
redaktion@blau-magazin.de

BLAU erscheint in der Axel
Springer Mediahouse Berlin GmbH
Mehringdamm 33, 10961 Berlin
+49 30 3088188-222

Nr. 2, Juni 2015

Verkaufspreis: 6,00 Euro
inkl. 7 % MwSt.

Verlag

GESCHÄFTSFÜHRER
Jan Bayer, Petra Kalb

Sales

GESCHÄFTSFÜHRER ASMI
Arne Bergmann

SALES MARKE

Xenia Kunow, (Vi.S.d.P. Markenartikel-
Anzeigen), xenia.kunow@axelspringer.de

SALES KUNSTMARKT

Nele Heinevetter (Vi.S.d.P. Kunstmarkt-
Anzeigen), nele.heinevetter@axelspringer.de

HERSTELLUNG

Olaf Hopf

DIGITALE VORSTUFE

Image- und AdMediapool

DRUCK

Firmengruppe APPL, appl druck GmbH

BLAU erscheint als Beilage der
WELT am letzten Samstag im Monat
und danach im ausgewählten
Zeitschriftenhandel.

Es gilt die Anzeigenpreisliste Nr. 1
vom 01.01.2015. Copyright 2015,
Axel Springer Mediahouse GmbH

HAUSER & WIRTH

MARY HEILMANN

SUNSET

01.05.2015 BIS 27.09.2015

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, NEW YORK



PHOTOGRAPH BY MARCO ANELLI 2015

CORY ARCANGEL

AUDMCRS - PSK - SUBG

PARIS PANTIN
JUNI – JULI 2015
ROPAC.NET

GALERIE THADDAEUS ROPAC

PARIS MARAIS PARIS PANTIN SALZBURG

CORY ARCANGEL, PSK, 2014-2015
ROLAND TR-909 RHYTHM COMPOSER DRUM PATTERN

ESSAY

GEDÄCHTNIS TRAINING



HEINRICH WÖLFFLIN
100 Jahre ist es her, dass der Schweizer
Kunsthistoriker Geschichte durch Stil ersetzt hat

Was wir haben,
sind Techniken
des Vergessens.
Was wir brauchen,
ist eine Kultur
des Erinnerns

Reden wir vom Vergessen. Und davon, wie das Vergessen in die Welt gekommen ist. Nur Stammeskulturen vergessen nicht, leben aus der gleichsam zeitlos tradierten Tradition. Seit dem Eintritt des menschlichen Bewusstseins in die Geschichte ist es auf die Kulturtechnik des Vergessens angewiesen. Es muss hinter sich lassen können, wenn es sich entwerfen will. Vergessen schafft Platz. Andenken wahren hat auch etwas Gewalttames, jedenfalls Verzweifelter.

In Zeiten des Computerhandels haben Langzeitaktien Wert und Würde verloren. Warum sollte das bei der Kunst anders sein? Schauen macht nur Spaß, wenn auch immer wieder etwas Neues ins Schfeld geschoben wird. Man kann nicht das Ganze im Blick haben. Das Ganze ist immer Fiktion.

Dass so mancher Kunst-Hype der vergangenen Jahrzehnte aus den Augen, aus dem Sinn ist, gehört zur Logik der beschleunigten Epoche. Es mag ungerecht sein, wie dann und wann vor Künstlern die Scheinwerfer ein- und wieder ausgeschaltet werden, aber Verschleiß ist der kapitalistischen Lebensgestaltung eingeschrieben. Und die wäre verkannt, wenn man bloß auf die Ranküne des Marktes sähe, der ohne den Anreiz neuer oder neu gemachter alter Produkte nicht funktionieren kann. Viel eher noch ist es die Faszination für die Dynamik, die den Markt animiert und die blind sein muss für den Preis des Vergessens, der dafür zu zahlen ist.

Vergessen ist immer launisch. Es kann keine wirkliche Kultur des Vergessens geben. Und längst hat das Vergessen vergessen, was es vergisst.

So kann man auf Facebook, Twitter oder Instagram nur mit Mühe zurückholen, was vor ein paar Stunden war, von gestern ganz zu schweigen. Vorn ist immer nur das, was gerade hereinkommt. Und hinter dem unstillbaren Fluss der Tweets und Feeds hält sich unermesslich viel verborgen und löst sich zugleich alles auf. Es geht einfach weiter, immer weiter und keineswegs voran. Die sozialen Medien haben so etwas wie eine permanente Gegenwart geschaffen, die Illusion beständiger Aktualität. Und es ist kaum verwunderlich, dass die

Suggestion des ewigen Jetzt dem Vergessen noch den letzten Rest von schlechtem Gewissen genommen hat.

Wenn man Künstlernamen der 50er- oder 60er-Jahre buchstabiert, ist es, als erzählte man auf Familientreffen von Onkeln und Tanten, die man eine Ewigkeit nicht mehr gesehen hat. Nicht dass die Fremden alle keine Arbeit hätten, keine Galerie, keine Professur, keine Sammler, keinen Platz im Museum. Aber ihre Werke erscheinen ferner, weniger bekannt als niederländische Stilllebenmalerei aus dem 17. Jahrhundert.

Dazu steht auch nicht im Widerspruch, dass sich der Markt immer wieder aus den Archiven, aus Nachlässen bedient. Mit historischem Bewusstsein haben all die Revivals nicht viel zu tun. Historisches Bewusstsein wäre eines, das wissen will, warum die Dinge unser entraten und wie sie unser entraten, warum und wie sie an der vergehenden Zeit kleben und mit ihr untergehen, wie sich ihre Bedeutung mit der Zeit verändert, sich in der Zeit aufzulösen scheint. Der Markt bewertet neu. Der Markt erinnert nicht.

Reden wir also vom Erinnern. Und davon, wie das Erinnern aus der Welt gekommen ist.

Wobei kein Grund besteht zur kulturkritischen Depression. Eher lohnt es sich, darüber nachzudenken, wie gesellschaftlich produziertes Vergessen einhergeht mit dem Gedächtnisverlust unserer Kunsterfahrung, die ja kaum noch zu trennen ist von der Kunstbetriebserfahrung. Zum Kunstbetrieb aber gehört auch die Kunstwissenschaft, die für den Nachschub an Begriffen zuständig ist und Strategien und Selbstauslegungen zur Verfügung stellt.

Es ist jetzt gerade 100 Jahre her, dass der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin seinen Versuch einer systematischen Kunstwissenschaft in seiner Veröffentlichung *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* vorgestellt hat, mit dem er die historische Wissenschaft für das sich herkunftslos, geschichtslos denkende 20. Jahrhundert fit machen wollte. Bis tief ins vorangegangene Säkulum hinein kamen die Leitsterne immer von weit, von sehr weit her. Jetzt hieß es: Vergesst den Himmel über euch, wir brauchen keine

Geschichte, wir fangen unsere Geschichte ganz von vorn an. Wölfflin entdeckte, dass die Kunst eigentlich schon immer geschichtslos gewesen, dass es ihr über alle Epochen hinweg um ähnliche Fragen und gleiche Probleme gegangen sei. Mit Gegensatzpaaren wie „offen“/„geschlossen“ und „Statik“/„Bewegung“ sichtete er noch einmal die Bestände und kam zu dem Ergebnis, dass es solche „kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ seien, die in Wahrheit den künstlerischen Wandel ausmachten.

Satt sozialer Bedingungen, politischer Einflüsse, kultureller Prägungen, regionaler Unterschiede sah Wölfflin lauter Kontinuitäten, künstlerische Urschriften, die sich in einer Art Wellenbewegung mit unendlicher Tendenz durch die Jahrhunderte fortsetzten. Geschichte mit ihren immer wieder mühsam zu bestimmenden Unberechenbarkeiten verwandelte sich in ein geregeltes Formen-spiel. Quellenforschung ging in kunst-philosophischer Spekulation auf. Stand die Renaissance für das lineare Prinzip, galt für den Barock das malerische. War die Antike um Einheit bemüht, zerfiel das 19. Jahrhundert in unverbundene Vielheiten. Hielt sich der Klassizismus an der Oberfläche auf, gingen die Romantiker in die Tiefe.

Der Einfluss war enorm. Mit einem Mal war ein Gerüst aufgebaut, auf dem man durch die Historie klettern konnte, ohne in der unermesslichen Fülle der Details die Übersicht zu verlieren. Und es war nur folgerichtig, dass der akademische Fortschritt des 20. Jahrhunderts in allen ursprünglich historischen Disziplinen zum Aufbruch in eine analytische Zukunft geblasen hat. Von der Philosophie und der Gesellschaftstheorie bis zu den Sprach- und Kulturwissenschaften verließen alle den durchpflügten historischen Boden und wollten fortan ihre Gegenstände auf eine sichere rationale Basis stellen.

Die Geschichte der ehemaligen Geisteswissenschaften ist noch nicht zu Ende geschrieben. Ein Kapitel müsste davon handeln, wie das, was einmal Kunstgeschichte war, das Vergessen befördert, wenn sie sich nur noch für die Kunst des Sehens interessiert, für die „eikonischen“ Gesetze, die die Begegnung mit Bildern bestimmen, aber nicht mehr

für die historischen Prozesse, die Bilder in der einen Saison zu Publikumsliebblingen machen und in der nächsten zu Anwärtern auf den Fundus.

„Wandel und Wechsel liebt, wer lebt; das Spiel drum kann ich nicht sparen!“, lässt Wagner seinen Wotan im *Rheingold* sagen. Womit die Begehrensstruktur des Größenmannes ins gleichsam Lebensgesetzliche gehoben wird. Die Pointe dabei ist nur, dass der Gott, der das Spiel von Wandel und Wechsel reklamiert, nicht merkt, wie er schon im Anspruch auf das Spiel sein Spiel verloren hat. Und wenn die Urenkel von Heinrich Wölfflin mit ihren bildwissenschaftlichen Instrumenten in verwegenen

Kunst ist nicht nur
Kunst, wenn sie
Jahrhundertkunst ist.
Selbst Picasso hatte
seine Konjunkturen

Vor- und Rücksprüngen die historischen Verläufe queren, so erkennen sie wohl das Kunstgesetzliche von Wandel und Wechsel, nicht aber die Zufälle des Spiels und nicht den Preis des Spiels, das Vergessen, das Wandel und Wechsel am Leben hält.

Nun muss man auch darüber die Stirn nicht gleich in Falten legen. Aber wie die Kapitalisierung aller Lebensverhältnisse und die Digitalisierung der bildgewordenen Welt mit einer Wissenschaft zusammenspielen, die ihr historisches Gedächtnis verloren hat, das erscheint als eigentliches Erbe der Moderne doch noch einmal bedenkenswert.

„Moderne“ ist ja nur ein anderes Wort für organisiertes Vergessen. Moderne war eine Durchsetzungsstrategie, eine Weise der elitären Erzwingung des unvordenklich Neuen. Andererseits hat erst die Moderne gelernt, dass auch Erinnern seine Launen hat. Erinnerung stellt sich unversehens ein, plötzlich. Das weiß man seit Proust, seit Freud. Umso größer die technische Herausforderung, den Triumph des Vergessens vollends perfekt zu machen. Ist es das, was Habermas meint, wenn er Moderne

als unvollendetes Projekt beschreibt? Was wäre denn vollendete Moderne? Von ihren vertanen Utopien hat sie sich ja schon sang- und klanglos verabschiedet. Nun fehlte eben noch, dass sie mit ihrem Rückzug aus dem futuristischen Nirgendwo eines Tages auch empfindsam würde für die Herrschaftsformen des blinden Vergessens. Das meint nicht Rückkehr zur ewigen Kunst. Es ist gut so, dass es die Altäre nicht mehr gibt, vor denen sich die Gemeinde zur Kunstandacht trifft. Wandel und Wechsel – warum nicht? Lange wollte Kunstgeschichte nur für das zuständig sein, was sich erwiesen hat. Es hat ja auch etwas Entlastendes, dass Bilder nicht mehr unsterblich sein müssen, dass die transzendenten Ansprüche an die Kunst durchschaut sind. Und es muss keineswegs sein, dass das, was an den Museumswänden hängt, immer dort hängt. Vielleicht ist ja ein 60er-Jahre-Künstler wie HAP Grieshaber tatsächlich ohne den Nachkriegshorizont nicht mehr ausstellbar.

Kunst ist nicht nur Kunst, wenn sie Jahrhundertkunst ist. Selbst Picasso hatte seine Konjunkturen. Wenn der Markt „wiederentdeckt“, dann tut er nur, was er immer tut: Er schlägt Profit aus dem Depot. Erinnern ist freilich mehr als nur der Mehrwert des Vergessens. Historisches Bewusstsein ist Neugier auf die Vergangenheit. Historisches Bewusstsein will wissen, wie ein HAP Grieshaber im Adenauer-Deutschland zur Ikone werden konnte. Will wissen, was das ist: die Verfallszeit an der Kunst, und wer sie bestimmt.

Kunst darf vergehen, darf unmaßgeblich, darf vergessen werden. Aber sie verdient auch den Schutz vor dem Sog einer Heute-Kultur, die alle Visionen und alle Erinnerungen im Rausch der Gegenwart tilgt. Und sie braucht eine Kunstgeschichte, die wieder historische Verantwortung übernimmt, eine Wissenschaft des organisierten Erinnerns. Eine Kunstgeschichte, die nicht bloß dem Markt zuliefert, sondern sich auch wieder der Überlieferung verpflichtet fühlt.

Man kann historisches Bewusstsein nicht verordnen. Aber man kann an eine Kultur des Erinnerns appellieren, die auch die Techniken des Vergessens durchschaut.

HANS-JOACHIM MÜLLER

MAY 16 TO JULY 18, 2015

DOUG AITKEN
LÖWENBRÄU AREAL

JUNE 13 TO JULY 18, 2015

UGO RONDINONE
MAAG AREAL

GALERIE EVA PRESENHUBER

MAAG AREAL
ZAHNRADSTR. 21, CH-8005 ZÜRICH
TEL: +41 (0) 43 444 70 50 / FAX: +41 (0) 43 444 70 60
OPENING HOURS: TUE-FRI 10-6, SAT 11-5

LÖWENBRÄU AREAL
LIMMATSTR. 270, CH-8005 ZÜRICH
TEL: +41 (0) 44 515 78 50 / FAX: +41 (0) 43 444 70 60
OPENING HOURS: TUE-FRI 11-6, SAT 11-5

WWW.PRESENHUBER.COM

APÉRO NEUES, ALTES, BLAUES



HAPPY HOUSING

Minimal war einmal. Wenn es nach dem britischen Künstler, Crossdresser und Turner-Preisträger Grayson Perry geht, muss Architektur eine Geschichte erzählen. So wie das Haus, das er jetzt gemeinsam mit FAT Architecture in Essex gebaut hat. Was aussieht wie eine Mischung aus Märchenschloss und russisch-orthodoxer Kirche, mit goldenem Dach und bunten Kacheln, handelt im Innern von einer Frau namens Julie, deren zweiter Ehemann das Haus als Liebesschrein errichtete – allerdings erst nach ihrem Unfalltod. Geboren in eine Unterschichtsfamilie, arbeitete sich Julie von der betrogenen Mutter zur Feministin hoch, die es nach Studium und zweiter Ehe zu bescheidenem Wohlstand brachte. Mit 61 Jahren wurde sie jedoch von einem Moped überfahren. Nun spukt ihr Geist fröhlich durch

das Haus. Bunte Wandmalereien, Teppiche, Mosaiken: Perry hat die Szenen ihres Lebens auf die Wände und unter die Decken gesetzt und Julie außerdem als fruchtbare Muttergöttin getöpft, die auf die Eintretenden herabschaut. Das Vehikel, das ihr den Tod brachte, hängt als Memento mori unter dem First. *A House for Essex* ist aber nicht nur ein exaltierter Kunstschrein zur Verherrlichung einer ganz normalen Frau, sondern auch ein Ferienhaus, buchbar für bis zu vier Personen. Kosten: zwischen 850 Pfund pro Nacht und 1.800 Pfund für ein langes Wochenende. ^{WOE}



Öffentliches Liegen

Vor seinen *Liegenden* haben deutsche Nachkriegsgenerationen Moderne gelernt. Die löchrigen Figuren-skulpturen des englischen Bildhauers Henry Moore zierten Plätze und Foyers und sorgten für Erregung. Längst sind sie abgeräumt oder überwachsen. Und erst langsam wird man wieder neugierig auf das Werk, entdeckt die skrupulösen Prozesse, in denen die *Reclining Figures* entstanden sind, die langen Zeichnungsreihen, die vielen Modelle, die Moore von seinen Plastiken angefertigt hat. Jetzt ist ein Konvolut von Künstlerfotografien aufgetaucht. 20 Aufnahmen von Gipsentwürfen, die sich auf die *Liegende* aus Marmor beziehen, die Moore 1958 für das Unesco-Gebäude in Paris geschaffen hat. Unter den Vorarbeiten auch die Idee zu einer Figurengruppe mit Eltern und Kindern. Gut vorstellbar, dass die Auftraggeber mit ihrer Entscheidung für die monumentale Solodame doch nicht die beste Wahl getroffen haben. ^{MÜ}



DUMME FRAGEN

Eine Frage ist dumm, sagen einem die Lehrer in der Schule. Die Museen erheben das pädagogische Aufmunterungsprinzip zur Vermittlungsstrategie. Schauen und zuhören? Nö. Fragen, fragen, fragen. Das Brooklyn Museum in New York glaubt jetzt mit dieser Ansage die Besucher sogar glücklich zu machen. Die Mitarbeiter eines der größten und vielseitigsten Museen

Nordamerikas sprechen ab Juni nicht mehr persönlich mit ihren Gästen. Sie sitzen im Eingang des Museums an ihren Computern und kommunizieren über die Smartphone-App ASK.

Wo geht's zur Mona Lisa?

Sie soll beim interaktiven *empowerment* der Besucher helfen. Die halten ihre Handys bereit – und sobald etwas nicht verständlich ist: Raus mit der Frage und ab in den Chat! Wir geben eine Fragenanregung für den Start der App im Juni: Wo geht's hier eigentlich zur Mona Lisa? Handy raus, Suchmaschine an, „Mona Lisa“ eintippen und schon ist die Antwort da. Wenn man schon mal online ist: Die Sammlung des Brooklyn Museums ist hier komplett digitalisiert. Man kann dort stöbern, schauen und lesen – und sich alle Fragen selbst beantworten. ^{SWKA}

EINE KUGEL LEINWAND

Es gibt Eis, Baby! Und was für welches. Der portugiesische Künstler Davide Balula verteilt auf dem Art Basel Parcours Gefrorenes, das so schmeckt wie die Arbeitsmaterialien seiner Malerei: verbranntes Holz, Grafit, Leinwand, Rauch. Kollaboriert hat der Künstler dafür mit dem Sternekok Daniel Burns vom Restaurant Luksus in New York. Weil Balula seine Bilder auch gern in Flusswasser tunkt oder in Erde einbuddelt, sind Aha-Erlebnisse garantiert. Wer danach das Bedürfnis verspürt, sich den Rachen durchzuspülen, kann das in der Roth Bar tun: Im Grandhotel Les Trois Rois haben Björn, Oddur und Einar – Sohn und zwei Enkel des Installationskünstlers Dieter Roth (1930–1998) – für die Messtage eine Bar aufgebaut. Voll von Fundstücken und Gerümpel, setzt sie das Konzept der Bar als sich ständig verändernde Installation fort, das Roth in den 80er-Jahren begann. ^{GB}



RELIEF GÜNTHER FÖRG 30. MAI – 4. JULI 2015

GALERIE BÄRBE GRÄSSLIN, SCHÄFERGASSE 46 B, 60313 FRANKFURT AM MAIN
TEL. +49 69 299 246 70, MAIL@GALERIE-GRAESSLIN.DE, WWW.GALERIE-GRAESSLIN.DE

Abb.: Ohne Titel, 1990, Acryl auf Gips, 66 x 54 x 6,5 cm, Foto: Wolfgang Günzel, Entwurf: rahlwespietz

FUSS MATERIE

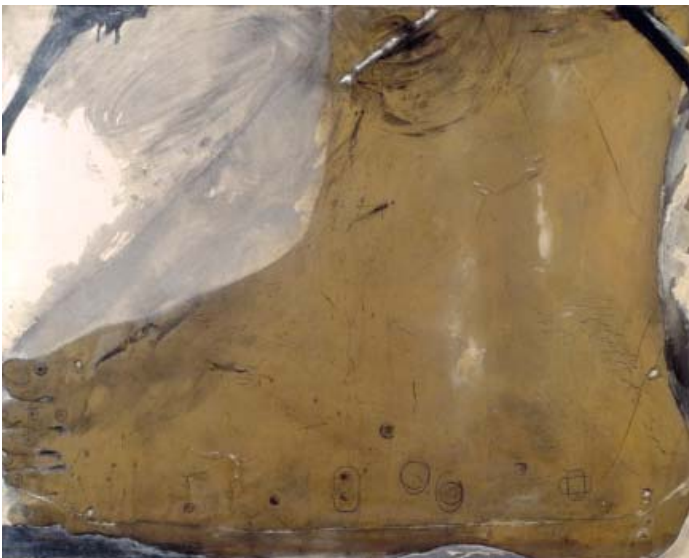
Friederike
MAYRÖCKER

Was für Energien werden frei, wenn die Sprachkunst auf die Bildkunst trifft? Für BLAU hören Lyriker auf den Klang der Kunst. Friederike Mayröcker, Jahrgang 1924, läuft *barfusz im Wald*.

Inspiriert von
Antoni Tàpies

"wie bin ich aufgespannt barfusz im Wald den Waldweg hinuntergelaufen damals in D." Zu Antoni Tàpies' "Materie in Fuszform", 1965, Mischtechnik auf Leinwand 130 x 162 cm :

H schmusend wie Heckenrosen habe gesponnen, durchs Blut der Erdbeeren mit ockerfarbenem Fusze streifend : fuchsend : schwärmend (es war das Blut der Erdbeeren das meinen Fusz färbte), habe dich in Barcelona kennengelernt, sage ich zu Antoni Tàpies, wir spazierten die avenue entlang und besuchten ein spanisches Restaurant usw., Scheinfüsz, fuszlos über den Boden, ich : Schemel unter deinem Fusz, fuszlos und Tulpenraserei, die Genetik der Silben. Ein Groszteil des Bildes, so Antoni Tàpies, sei in einem Rausch oder RUTSCH entstanden, nun ja hattest Ringlein über grosze Zehe gestreift, Irgendetwas von Nähmaschine, Spindel, ~~M~~aspel, Druckknopf, ~~fl~~ügelnder Notenkopf = nämlich Wissen einer Empfindung, also mit Fähnchen geputzt vermutlich Vorderteil eines Tritons (Trittrollers). Am unteren Rand des Fuszes : winzige Person in Paddelboot, vielleicht weinende snoopy-Figurine etc., Fetisch Fusz, abstrakte Ornamente! ach mit Dornen, Nadel-Erscheinungen, Adonisröslein dein VorFusz, fliegende Münzen, Medaillen, Rädchen, silberner Stift durchdringt deinen linken Fuszknöchel. Wie von Altdorfer düstere Landschaft am rechten Bildrand, Impuls der Entfesselung usw., ausgerissene ~~Ha~~are ringeln um linken Fuszknöchel, Narben und Risse gleich Wolkenschlieren oh deformierte Signale! steigt Fusz ins Gewässer? klobiger Fusz mit 6 Zehen, Firnis von Eiter, Fusz-Zeug und Schädel, Schwarte des Herzens. Damals in den Sechzigerjahren Max Bense liebteste er ihren Fusz, indes, er sie endlich aufs Sofa gebettet (ach unser Leben es höret nimmer nimmer auf) - Pathos am Fenster kl.russische Gieszkanne mit abgetrenntem Kopf dicker tiefroter Tomate zu Füszzen wer hat meine Träume angestiftet? "



ANTONI TÀPIES
Materie in Fußform, 1965, Mischtechnik auf Leinwand,
130 x 162 cm



Kris MARTIN
bringt Kunst in die Landschaft seiner Kindheit

„Wie bringt man Kunst zu den Menschen? Indem man sie in eine schöne Landschaft setzt. Etwa in die flämischen Ardennen, wo ich aufgewachsen bin. Museen werden ja immer didaktischer. Der Kurator Jan Hoet jr. und ich haben deshalb für *Pass 55* Künstler eingeladen, die ihre Werke in Feldern, Kirchen und Ställen zwischen vier alten Dörfern zeigen. Zehn Kilometer lang ist die Strecke, Bauern und Unternehmer leben hier Tür an Tür. Und alle haben uns unterstützt. Der Künstler Matthieu Ronsse hat mitten auf ein Feld einen Betonkubus gesetzt, der im Laufe der Zeit immer mehr mit Bildern gefüllt wird. In einer alten Polizeistation – die geschlossen wurde wegen Kriminalitätsmangel – liegt David Hammons' Visitenkarte mit Fingerabdruck. Alle Orte sind leicht zu finden, drängen sich aber auch nicht auf. Einmal mussten wir abwarten, bis eine Kuh gekalbt hatte, um im Stall eine Arbeit zu installieren.“

www.passs.be



Kinderkopf-Bronze von
MICHAËL BORREMANS

BURT REYNOLDS IN ETON

Von vorn böse und erigiert, von hinten der italienische Landadlige: ein Auto, das Brusthaare wachsen lässt



DE TOMASO LONGCHAMP

Die Ästhetisierung der Welt ist ein totalitäres Anliegen. Die Postmoderne hat das, sehr grob gesagt, etwas vulgarisiert. Und während es endlose Architekturbedebatten um Villen und Antivillen gibt, wird das Straßenbild mit den rollenden Kisten als Designthema vernachlässigt. Nicht hier. Nicht bei uns. Alles muss schöner werden, aber wenn alles schön wird, fehlt der Biss. Deshalb ist dieses Auto aufs Schärfste empfohlen: der De Tomaso Longchamp, ein Sport-Coupé, das von 1972 bis 1989 gebaut wurde. Es ist ein Auto wie ein Pitbull, wie eine Tom-of-Finland-Karikatur, von vorn böse und erigiert, von hinten ein wenig der italienische Landadlige mit dicken (Auspuff-)Rohren.

Als der argentinische Rennfahrer Alejandro de Tomaso in der Maserati-Stadt Modena, direkt neben dem Ferrari-Örtchen Maranello, seinen kleinen Angeberbetrieb aufmachte, war er auf der

Suche nach einem Partner für die Motor- und Antriebstechnik. Am Ende landete er bei Ford und dessen legendärem Manager Lee Iacocca. Der liebte das italienische Design und hatte dem ehrgeizigen Unternehmer empfohlen, neben dem reinrassigen Sportwagen Pantera einen klassischen Gran Turismo zu bauen. Das wurde der Longchamp, und als Geschenk seines Mentors erhielt die erste Baureihe die Frontleuchten des Ford Granada, des Statussymbols von coolen Bademeistern und Baggerfahrern.

Hinter diesen günstigen Plastikteilen lauerte eine Karosserie, die vor Kraft kaum parken konnte. Der Longchamp hatte etwas Gemeines, Animalisches, aber eben auch etwas Geiles. Dieser GT ließ einen in seiner ersten, ungeschliffenen Version Brusthaare wachsen. Er sah aus wie ein Burt Reynolds, der in Eton zur Schule gegangen ist. Und so fuhr sich die Kiste auch. Stets schwankend zwischen kultiviertem Cruisen

und einer aggressiven Kurvenräuberei. Und hinter der Fassade? Ein Gemischtwarenladen. Rückleuchten vom Alfa, kopierte Hinterachsen vom Jaguar, Motor von Ford, eine Lenksäule von Lincoln. Es ist ein Auto für Leute, die gern originell sind und von der Blech-Haute-Couture aus Zuffenhausen, Maranello oder Untertürkheim noch nicht infiziert sind.

Wer in seiner Brandlhuber-Villa eine große Tiefgarage hat, auf die man durch den verglasten Wohnzimmerboden blicken kann, der wird sich an den Porno-Proportionen und den ausgestellten Kotflügeln freuen. Es ist ein Affront gegen klassische Eleganzkonzepte. 1973 auf den Markt gebracht, war es der erste Vorbote des Punk: Burt Reynolds mit einem Irokesen. Vor wenigen Wochen hat ein Chinese die Markenrechte von de Tomaso gekauft. Es könnte also noch krasser werden.

ULF POSCHARDT

ALLES HAT SEINE ORDNUNG



INGE MAHN in der Scheune, in der sie immer wieder Arbeiten neu gruppiert

Für eine andere Kunst, ein anderes Lernen, ein anderes Leben. Draußen in der Uckermark bei INGE MAHN, der Bildhauerin, die gerade ihren zweiten Frühling erlebt

Es hat immer einen Grund, wenn ich etwas mache“, sagt Inge Mahn. Ihr Lächeln hat trotz ihrer mehr als 70 Jahre noch etwas Mädchenhaftes. Da ist dieser leicht rebellische Blick, die Betonung, mit der sie spricht – beinahe belustigt, aber mit Nachdruck, so als hätte jedes Wort, jedes Ding eine besondere Bedeutung.

Dabei wirkt sie völlig unpräntiös. Und immer reagiert sie pragmatisch: Weil die Düsseldorfer Kunstakademie 1969 aus Angst vor Jörg Immendorffs Aktionsprojekt *Lidl-Akademie* und den Studentenrevolten vom Ministerium zwangsgeschlossen wird,

Bei Beuys hat sie studiert, Harald Szeemann entdeckte sie. Und als es ruhiger um sie wurde, ging es trotzdem weiter

setzt sie als ironische Antwort auf die Polizeigewalt zwei Wachhäuschen aus Gips vor den Eingang. Dann baut sie einen Beichtstuhl auf Rädern: für „das verlogene Pack“ an der Akademie. Als ihr im selben Jahr in der Klasse von Joseph Beuys zu viel diskutiert wird, zieht sie auf den Flur. In einer Ecke baut sie ein kleines Haus, in dem alles, auch die Möbel, aus Stahl, Holz und Gips modelliert ist. Mahns Werkstatt ist der Flur, das Häuschen ihr Rückzugsort: „Viele kannten meine Arbeit, aber nicht mich.“ Zugleich ist Inge Mahns Bauhütte, die wie ein Parasit an diese Kathedrale der Kunst und Bildung andockt, auch ein politischer Kommentar: Ausdruck einer Sehnsucht nach einer anderen Kunst, einem anderen Lernen, einem anderen Leben.

Hier, auf dem Flur, stellt sie als angehende Kunsterzieherin 1970 ihre Examensarbeit, die *Schulklasse*, aus, eine mehrteilige Gipsskulptur, die aus zehn etwas zu klein geratenen Schulbänken und einem Lehrerpult besteht: Mobiliar für das rigide System. Während die Professoren der Akademie darüber diskutieren, ob das überhaupt Kunst sei, wird ebendiese Arbeit zwei Jahre später auf Harald Szeemanns legendärer Documenta 5 gezeigt. Erst 29-jährig, ist Mahn schon so etwas wie ein Star. „Das weiß man schon früh, ob man in das System

passt oder nicht“, sagt Inge Mahn. Sie passte nicht. Ebenso wenig wie all die Gipshäuser, Nester, Türme, Säulen und Barrikaden, die sie in den letzten vier Jahrzehnten gebaut hat. Zu obskur und zu erzählerisch, um in den Kanon von Minimalismus und Konzeptkunst zu passen, zu reduziert und zu streng, um ein breites Publikum zu begeistern. Mahns Skulpturen sind immer soziale Interventionen, die ganz konkret auf Orte und Situationen reagieren – und auch deshalb schwer verkäuflich sind.

„Ich hatte immer einen Plan B im Kopf“, erzählt sie. „Wenn das mit der Kunst nicht klappt, werde ich Mutter im SOS-Kinderdorf.“ Doch es kam anders. Über 20 Jahre war sie selbst Professorin und hat zunächst in Stuttgart und dann bis 2009 in Berlin-Weißensee Bildhauerei unterrichtet. Man merkt ihr an, wie frei sie sich jetzt fühlt. In dem kleinen Dorf Groß Fredenwalde in der Uckermark hat sie seit fast 20 Jahren ein Haus mit einem Atelier im Garten. Mahn hatte zwar immer auch eine Wohnung in Berlin, doch seit sie 2012 ihr Stallmuseum eröffnet hat, ist sie mehr im Dorf zu Hause.

In ihrem Privatmuseum präsentiert Inge Mahn nicht etwa ihr eigenes Werk, sondern stellt Künstler wie Hans-Peter Feldmann oder den vergessenen Richter-Schüler Klaus Kehrwald aus. Sie zeigt aber auch Ausstellungsstücke, die von den Familien im Ort stammen, persönliche Erinnerungsgegenstände, Haushaltsgeräte, Fundsachen. Heute gehört das Museum mit seinem tadellos aufgeräumten Tauschladen fest in den Ort.

Es sei gut, dass jetzt alle herkommen, sagt Mahn und lacht. Alle – das sind Galeristen, Kuratoren und Journalisten, die sich seit geraumer Zeit wieder auf Mahns eigenwilliges Werk besinnen. Ende 2014 waren ihre Arbeiten in der Galerie der Düsseldorfer Kunstakademie zu sehen. Jetzt zeigt die renommierte Kunst- und Literaturzeitschrift *Cahiers d'Art* in ihrer Pariser Galerie eine Auswahl ihrer Werke. In diesem Sommer wird sie auch eine Schau bei Max Hetzler in Berlin haben, der schon 1975 in Stuttgart ihre erste Galerieausstellung zeigte. Eine späte Heimkehr also. Doch



hier in Groß Fredenwalde scheint der ganze Kunstrummel fern. Draußen im Garten steht ein Gewächshaus. Es besteht aus fünfeckigen Fenstern oder Pentagonen, die sich zu einer Mischung aus Pavillon und geometrischer Skulptur zusammenfügen. Im Jahr 2000 dienten die weiß gestrichenen Lattenkonstruktionen noch als Material für Mahns Installation *Alles hat seine Ordnung*. Unter dem grau bewölkten Himmel sehen sie so



Ganz oben: Arbeiten von INGE MAHN wie der *Glockenturm*, 1971, sind in ihrer Scheune (oben) zu sehen. Links: Der *Vogel*, 1969, ist Teil einer Reihe von fünf Vögeln, die aus dem Raum ins Freie fliegen



Mahns Skulpturen sind immer soziale Interventionen, die ganz konkret auf Orte und Situationen reagieren

aus, als hätten sie schon immer Tomaten gehütet. Mahns Kunst passt in die weite Uckermärker Hügellandschaft, die sich mit jedem Lichteinfall ändert, die unglaublich karg und im nächsten Moment plötzlich bukolisch wie die Toskana wirken kann. Die Grenzen zwischen Kunst und Leben sind in diesem Werk fließend, verschieben sich ständig. Form, das heißt in Mahns Bildhauerei und auch in ihren Texten, Übereinkünfte und Ordnungen zu hinterfragen, seien diese nun sozial oder gestalterisch. Häufig geschieht das mit subversivem Witz.

Doch da ist noch diese andere, hermetische Seite in ihrem Werk.

Abseits des Dorfes, in einer Scheune, hat Mahn einen Schauraum. Hier lagern gipserne Hundehütten und der vier Meter hohe *Glockenturm* aus dem Frühwerk, gefallene Sterne mit Eisenketten, ein nadelnder Weihnachtsbaum mit silbernen Kugeln, der sich wie ein Derwisch dreht. *Stublkreis* heißt eine Skulptur, die an eine Séance denken lässt. Kristalle, an ein Aluminiumrohr gehängt, schlagen Gläser an, die auf Gipsstühlen stehen. Ein Stuhl ist ein Stuhl ist kein Stuhl: So ironisch Mahns Objekte auch anmuten mögen, ihnen haftet etwas Unheimliches an. Sie verweigern sich dem Didaktischen, der einfachen Deutung, dem Wissen, der Vollkommenheit. Einsam und unerklärlich stehen sie da, gespenstische Doppelgänger, Spielverderber, große Kunst.

TEXT: OLIVER KOERNER VON GUSTORF
FOTOS: ANNE SCHWALBE

INGE MAHN, GALERIE MAX HETZLER,
BERLIN, 6. JUNI BIS 18. JULI



Ganz oben: *Hundehütten*, 1977.
Oben: INGE MAHN im Atelier. Links: *GeWeihe*, 1995

GP

INTERNATIONALE KUNSTBERATUNG

Start 7.7.2015

GALERIE PAFFRATH

seit 1867

KÖNIGSALLEE 46 DÜSSELDORF

PRATERSTRASSE

Jede Stadt hat ihre MIKROKOSMEN, wir stellen sie vor. Und spazieren durch den Zweiten Wiener Bezirk, nehmen einen Obi g’spritzt und denken darüber nach, ob alles mit allem zusammenhängt

Wien sei eine Stadt der Höfe vielmehr als eine Stadt der Plätze, habe ich einmal bei einem Architekturvortrag gehört – und das fällt mir wieder ein, als ich durch die einen Kilometer lange Praterstraße gehe und mich durch die Hauseingänge stehle, hinein in die Innenhöfe. Manchmal findet man dort auch noch den alten Namen der Praterstraße, die Adresse Jägerzeile. Stille Innenhöfe und Durchhäuser, verlassen wirken manche, andere dann wieder belebt und gastronomisch bewirtschaftet.

Man könnte ja in der Praterstraße Nummer 33 läuten, wo der Architekt Gregor Eichinger sein Büro hat. Der würde wohl Auskunft geben können, wie es sich denn mit Höfen versus Plätzen in Wien verhält. Und laut Türschild ist im selben Haus auch Petar Petrov untergebracht,



GREGOR EICHINGER
Architekt mit soliden Kenntnissen
lokaler Plätze und Höfe



DOGENHOF,
wo die Dame mit dem Tourette-Syndrom
die Krise der Finanzmärkte beschreibt

der junge bulgarisch-österreichische Modedesigner. Ich spazierte aber weiter bis zur Nummer 70: Das Supersense, im venezianisch inspirierten Dogenhof aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert zu finden, hat erst vor einem knappen Jahr eröffnet und zeigt sich als eine Art hip konzipiertes Café, Bistro, Druckwerkstatt mit Holz- und Bleileternn, mit Polaroidkameras und -filmen und vielen anderen hübschen Dingserln im Angebot. Den spektakulären Dogenhof, gleichermaßen ein Fremdkörper im architektonischen Ensemble, teilt es sich nebenan mit dem gepflegt-versifften Café Dogenhof

von Eleni Brey, einer Dame, deren Tourette-Lamento immer wieder fasziniert: Als ich vor wenigen Tagen bei ihr einen Obi g’spritzt, ostösterreichisch für Apfelschorle, getrunken habe, hat sie mich minutenlang angeschrien, ob ich nicht wisse, wie es um den Finanzmarkt stehe. Ich weiß es sehr wohl, konnte dem aber an jenem Tag offenbar nichts hinzufügen.

Nachdem ich also im Supersense den Kaffee am Tresen bestellt habe, sehe ich mir im hinteren Raum die Druckerpressen an. „Tereeesa!“, ruft da jemand, ich drehe mich um und es ist die bildende Künstlerin Laura Gebetsroither, mit der ich mir in meinem ersten Jahr in Wien ein Atelier geteilt habe. Es war ein kleiner Ort, der vollgeräumt war mit Teigrollen aus eingespeicheltem Brot, in Frischhaltefolien verpackt. Das ungewöhnliche Arbeitsmaterial einer Künstlerin, die wiederum uns das Atelier zwischenvermietet hatte. Laura sehe ich mittlerweile sehr selten, aber mir scheint, stets an markanten Orten und zu Zeiten, in denen etwas umbricht: etwas schwierig



DRUCKWERKSTATT
Holz- und Bleileternn und viele andere
hübsche Dingserln im Angebot



INNENHOF
Manche verlassen, manche belebt,
und niemand weiß, wo man hingerät

alles zusammenhängt, tritt tatsächlich der vorhin erwähnte Herr Eichinger ins Lokal und setzt sich an einen der Nebentische. Suspense im Supersense! Werde ich ihn ansprechen und ihn nach seiner Einschätzung über das Verhältnis von Höfen zu Plätzen in Wien befragen? Ich schaue nach oben. An der Decke des ersten Raums hängen zwei beeindruckende Lampen-Ungetüme, die Hermann-Czech-Luster aus der ehemaligen Länderbankzentrale. Eine solche Art von Transfer von innenarchitektonischen Elementen erinnert mich daran, woher ich eine der frühen Arbeiten von Eichinger oder Knechtl kenne, nämlich aus der herrlichen Bar First Floor, die gar nicht so weit gelegen ist von der Praterstraße, man muss nur wieder zurück in die Innenstadt und dazu den Donaukanal über eine seiner zahlreichen Brücken queren.



VIKTOR BUCHER
Der Galerist vor seinem Projektraum
(Nummer 13, Stiege 1, Tür 2)

die schnieken Neubauten am Donaukanal wieder recht attraktiv geworden ist für neue Lokale, Geschäfte, Mieter und Vermieter, bildet der Donaukanal noch immer eine Art

geworden ist oder etwas aufgeht, ja glückt. Jetzt arbeitet Laura hier als Druckerin, während sie hauptberuflich ihre Kunst macht. Ich darf sie im Artikel nennen, „falls dir das was nützt“, sagt sie. Während ich darüber nachdenke, ob alles mit



KUNSTKARTOFFEL
im Büro Weltausstellung
(Nummer 42, Stiege 1, Mezzanin)

„Es ist eh kein Interview.“

Einladend-fröhlich wirkt die Besitzerin der Buchhandlung gegenüber auf Nummer 14. Bevor ich mir dort ein Buch kaufen kann, hat sie mir bereits, secondhand, eines geschenkt. Da musste ich gleich ein zweites suchen, um wenigstens eins kaufen zu können: Es hätte durchaus eins von Schnitzler sein können, der einst in der Praterstraße Nummer 16 zur Welt gekommen ist.

Am vorangegangenen Abend hat, wenige Schritte entfernt, im Büro Weltausstellung auf Nummer 42, Stiege 1, Mezzanin, die Eröffnung einer Ausstellung stattgefunden. Zu sehen waren dort unter anderem eine riesige Kartoffel aus gekleistertem Papier und ein Plakat mit einer aufgedruckten Wurst. Und auch unten, bereits am Eingang, entdeckt man: Hier wird sich noch gewaltig an Franz West und seinen Sujets und Materialvorlieben abgearbeitet. Das Interessante an dieser

Grenze, auch für das Vernissagenpublikum, meint Galerist Viktor Bucher in seinem Projektraum auf Nummer 13, Stiege 1, Tür 2. Gleichzeitig sei es so, dass eh hinfinde, wer hinfinden wolle. Seit 1998 betreibt er hier seinen 200 Quadratmeter großen Projektraum, in dem er unlängst eine Gruppenausstellung mit dem Titel *Urbanauts* gezeigt hat: Videos, Polaroids, großformatige Fotografie, ein kleines Modell fiktiver Architektur. Zentral eine Sammlung von Fotos von Julie Hayward, gebürtige Salzburgerin, die seit vielen Jahren auch an technoid-organisch wirkenden Skulpturen und Zeichnungen arbeitet.

Ihre neuen Bilder zeigen so etwas wie die Poesie des Abfalls in freier Natur: eine Plastikflasche, auf einem Stecken zurückgelassen wie ein funktionsloses Szepter im Wald. Oder ein Betonfundament, an dem nicht mehr weitergebaut worden ist. Oder Baumstämme, zum Schutz mit Textil umwickelt. „Die zwei Stämme wie ein Kontrapost“, sagt der sympathisch zurückhaltende Viktor Bucher. Mit „Ach, das Interview, völlig vergessen“ hat er mir anfangs noch die Tür geöffnet, ich habe gesagt:

Adresse ist jedenfalls, dass sich in diesem im Stil des Historismus von Ludwig Förster und Theophil von Hansen erbauten Gebäude tatsächlich einmal ein Büro befunden hat, das die „administrativen Angelegenheiten“ rund um die Wiener Weltausstellung im Jahr 1873 bündelte.

Am Ende der Praterstraße liegen der Bahnhof Praterstern und das Gelände des Praters mit der sogenannten Ausstellungsstraße: In einem der für die Weltausstellung damals auf diesem Areal errichteten Pavillons liegen heute noch die Bildhauerateliers des Bundes und das vor zehn Jahren neu gestaltete Messegelände, auf dem auch die Kunstmesse ViennaFair, 2015 unter neuer Leitung, alljährlich ausgerichtet wird. Wohingegen das alte Veranstalterteam mit neuem Namen Viennacontemporary in die Marx Halle in den Dritten Bezirk übersiedeln wird.

Die strategischen Verschiebungen der Biggies müssen uns hier in der Praterstraße aber nicht viel angehen, das Schöne an diesem Boulevard ist nämlich, dass er so vielfältig ist und heterogen. Unglaublich vernachlässigt, aufgelassen, aus der Mode gekommen und dreckig auf der einen Seite, voll von Entdeckungen, Neuigkeiten, Improvisationstalent auf der anderen. Im Café Ansari auf Nummer 15, wo man sommers unter Platanen sitzen kann, begegnet man all den dazugehörigen Gestalten: Künstlerinnen und Künstler sind auch darunter. Wo immer man sein Geld hernimmt, ist die eine Frage – die Frage aber, wo man es ausgibt, ist leicht zu beantworten.



CAFÉ ANSARI
Sommerplatz der
Praterstraßen-Flaneure

TERESA PRÄAUER IST AUTORIN UND BILDENDE KÜNSTLERIN UND LEBT IN WIEN. 2015 WAR IHR KÜNSTLERROMAN JOHNNY UND JEAN (WALLSTEIN VERLAG) UNTER ANDEREM FÜR DEN PREIS DER LEIPZIGER BUCHMESSE NOMINIERT. FOTOS: MARTIN STÖBICH

UND WAS IST MIT UNS?

Es ist ein Augenblick der Gewissheit: Dieses Kunstwerk trifft mich im Kern. Der Schriftsteller CLEMENS SETZ entdeckt Celia Paul

Zuerst war da ein YouTube-Video von einem Gespräch zwischen dem großen amerikanischen Essayisten Hilton Als und der mir bis dahin dem Namen nach unbekannten Malerin Celia Paul. Egal ob schriftlich oder mündlich, ich möchte gern jedes Wort, das Hilton Als von sich gibt, mitbekommen, also schaute ich mir das Video an. Nach einer Weile merkte ich, dass ich dem Gesprächsinhalt kaum mehr folgte, da ich von Celia Pauls Gesicht und ihren Bewegungen vollkommen verzaubert war.

Ich sah mir das 50-minütige Gespräch gleich zweimal hintereinander an und versuchte zu begreifen, was einen so tief berührt an Personen mit diesem unergründlichen inneren Leuchten. Es hat nicht viel mit Begriffen wie „attraktiv“ oder „schön“ zu tun – es ist erschütternd.

Später, nachdem ich Celia Pauls Gemälde im Internet betrachtet und mir zwei Bildbände von ihr bestellt hatte, fiel mir auf, dass ich ihre Porträts ja längst kannte. Sie war die Geliebte von Lucian Freud

gewesen und in einer Monografie über den berühmten Künstler hatte ich auch einige Bilder von ihr gesehen. Sie hatten mir damals überhaupt nicht gefallen. Nun aber konnte ich einfach nicht genug von ihnen kriegen.

Besonders liebte ich das eine Porträt ihrer Mutter: eine liebevoll-krötenartige Erscheinung, pausbäckig, ihr Gesicht prähistorisch keilförmig und dabei unendlich vornehm. Ein wenig erinnert sie sogar an ein anenzephalies Kind. *My Mother in the Centre of the Canvas* aus dem Jahr 2000. Mit schotenartigen, beinahe geschlossenen Augenlidern sitzt die Mutter in der Mitte des Bildes, verschmolzen mit dem in derselben Farbe wie sie gemalten geisterhaften Stützkreuz eines Keilrahmens. Zu dem Bild gehört ein zweites:



CLEMENS SETZ KANN NICHT GENUG KRIEKEN
FOTO: LUKAS GANSTERER

Canvas Back, ein Porträt desselben Stützkreuzes, diesmal jedoch ohne die Mutter.

Die tiefe Gläubigkeit der Mutter, in Verbindung mit dem Stützkreuz, das sich im rechten Flügel des Diptychons von ihr emanzipiert hat, macht das Porträt zu einem genuinen Heiligenbild, zu einer Studie des Mysteriums der Anwesenheit eines Menschen. Fast könnte man darüber den Verstand verlieren. Doch je länger ich das Bild studiere, desto deutlicher sehe ich auch, wie Celia Paul diesen Effekt herstellt, welche Farbe mit welcher in Kontrast tritt.

Aber wie entsteht dieser Effekt bei ihr selbst? Wer oder was erzeugt ihn? Und was ist mit uns, den zeitlebens ungemalt und unporträtiert bleibenden Menschenwesen?



CELIA PAUL
My Mother in the Centre of the Canvas, 2000

GÜNTHER FÖRG

To London! A Selection of Paintings

June 4 — July 25, 2015



RUGBY MIT DEM SELFIE-MOB

Das älteste Großmuseum der Welt ist auch das vollste. Die UFFIZIEN stehen vor dem Infarkt – der Umbau wird daran nichts ändern.

Von Dirk Schümer

Die tägliche Rushhour bei den Botticellis: Bereits morgens um zehn ist es in den Uffizien brechend voll vor den Musterbildern der italienischen Renaissance. Aus dem Pulk vor der *Geburt der Venus* lösen sich immer wieder Menschen, um sich mit der rothaarigen Schönheitsikone fotografieren zu lassen. Nicht anders nebenan vor dem wonnigen Reigentanz der *Primavera*, wo es zwischen Großgruppen von Bus- und Kreuzfahrttouristen zugeht wie beim Rugby. Wer in der schwülen und stickigen Luft die Gemälde einfach nur betrachten will, wird vom Selfie-Mob beschimpft, herumgestoßen und schließlich rabiat aus dem Fokus gedrängt. Das Museum im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Nirgendwo ist es so sehr Wirklichkeit geworden wie in den Uffizien.

Kann das beliebteste Museum Italiens die Massen überhaupt noch verkraften? Oder gefährden die Besucher

inzwischen die Kunst? In Florenz debattiert man darüber seit Jahrzehnten. Während die Ticketzahlen mit schöner Regelmäßigkeit um sieben Prozent pro Jahr steigen, schufteten im historischen Vasari-Gebäude Arbeiter mit Schutzhelmen. Seit 2005 läuft das Projekt der Nuovi Uffizi. Die Sammlung konnte ihre Fläche im vorigen Jahr fast verdoppeln und hat nun 103 Räume zur Verfügung. Am Ende sollen es 130 sein. Aber wann die Bauarbeiten abgeschlossen sein werden, kann auch Alessandra Marino nicht sagen, die als Denkmalpflegerin der Provinz Florenz das Projekt quasi nebenbei betreut. Erst im vorigen Herbst musste die eigentliche Leiterin des Umbaus, Cristina Acidini, nach einem Skandal um Versicherungen ausgeliehener Kunstwerke zurücktreten – Ermittlungen wegen Amtsmissbrauch laufen. Was die Interimschefin sehr wohl weiß: Dieser Umbau ist der gewagteste Versuch, einen

Renaissancepalast in eine High-techfestung umzugestalten.

Antonio Natali arbeitet mitten im Hotspot der Weltkunst; keine zehn Schritte vor seinem Büro schleppt sich der Strom der Uffizienpilger vorbei. Der Direktor verhehlt nicht, was er von den Selfie-Fotografen und den Gruppenreisenden hält, die nach drei Stunden Warten für ein knappes Stündchen im Pulk durch seine Sammlung strömen. Aber was soll er machen? Zusammen mit seinen Konservatoren hat Natali die Anzahl der Menschen auf knapp 900 begrenzt, inklusive Wärter. Für jeden, der hinten rausgeht, gibt die Kasse vorn ein Ticket frei. Die Verweildauer jedes Einzelnen bei täglich 7.000 Tickets liegt bei etwa

80 Minuten – Massenabfertigung.

In Antonio Natalis Büro stapeln sich Kataloge und Papiere; der Mann ist ein Museumsdirektor alter Schule und sieht die Uffizien als Haus der Bildung und der Erziehung. Schulklassen haben Gratiszugang. Zudem garantiert die vielleicht schönste und dichteste Sammlung von Meisterwerken überhaupt dem Staat und der Stadt Milliardeneinnahmen. Aber es gibt genug Politiker, denen das noch nicht reicht. In den Augen von Premierminister Renzi steht jede verkaufte Eintrittskarte für Italiens „kulturelles Kapital“, das er in fast jeder Rede beschwört. Renzi hat als Bürgermeister von Florenz aus seinem Büro jahrelang die Kampfschlangen vor den Uffizien betrachtet und dabei Dollarzeichen in den Augen gekriegt.

„Wir können aber nicht mehr machen“, entgegnet Antonio Natali kategorisch. Während des Umbaus habe sein Team dasselbe geleistet wie die

Kollegen im Rijksmuseum in Amsterdam. „Die allerdings haben für den Umbau zehn Jahre komplett dichtgemacht, wir hatten keine Minute geschlossen.“ Und er erzählt stolz von den Giotto und Tizians, die nachts über Nottreppen in die neuen Säle getragen wurden.

Die Uffizien sind eben nicht nur das vollste, sondern auch das älteste Großmuseum der Welt, für Besucher zugänglich seit 1769. Den Bau, den Giorgio Vasari ab 1560 für die Medici als Verwaltungszentrale errichtet hatte, kann man nicht erweitern. Bei Arbeiten am Fundament fand man 2014 einen spätantiken Friedhof mit Dutzenden Skeletten; da mussten die Arbeiten eben ein halbes Jahr ruhen. Platz für die 50 neuen Räume hat man im ersten Stock gefunden, nachdem dort das Staatsarchiv ausgezogen war. „Aber das sind zum Teil Kammern für die Schweizergarde oder halbe Aktenschränke, dunkel und feucht“, erklärt Natali. „Nichts ist hier als Museum für das 21. Jahrhundert konzipiert.“

Nun wirft man ihm vor, dass die Abteilungen der Altniederländer mit Rubens und Rembrandt vor ihren blauen Wandfarben so eng und so dunkel wirken. Und die weltweit einzigartigen Manieristenäle für Pontormo, Bronzino, Giorgione, Tizian dienen zugleich für den Abfluss der Massen, die gegen Ende ihres Parcours kaum einen müden Blick mehr haben für all die Meisterwerke. Ideal ist das nicht.

Der deutsche Kunsthistoriker Golo Maurer, der in Florenz lebt, sieht in den Nuovi Uffizi eine verpasste Chance: Alles zu kleinteilig, zu traditionell

gehängt, zu eng und eckig möbliert. Natali und seine Bauherrin Marino halten schulterzuckend dagegen, dass sie in den historischen Fußböden einfach keine Leitungen, keine Klimarohre und schon gar keine Sicherheitselektrik verlegen konnten. So sind Säulen aufgestellt und Trennwände eingezogen worden, in denen sich die Haustechnik verbirgt. In jeden Boden mussten außerdem die Holz- und Karbonbügel für die Erdbebensicherung gehängt werden: „An manchen Stellen hatten die schweren Statuen die Bögen bereits angebrochen. Wir hatten Glück, dass uns nirgendwo die Decke heruntergekommen ist.“

Antonio Natali ist weit über Italiens Grenzen als Kunsthistoriker bekannt. Auf Ausstellungen will er in seinem „Palast der Kulturindustrie“ keinesfalls verzichten, denn dann wären die Uffizien endgültig eine touristische Gelddruckmaschine geworden. Daher die große Schau über Pontormo und Rosso vor einigen Jahren. Daher die Retrospektive mit den caravaggistischen Hell-Dunkel-Bildern des Gerard van Honthorst, die derzeit zu sehen ist.

Der italienische Kunsthistoriker Tomaso Montanari hat jetzt eine drastische Lösung ins Spiel gebracht, um die geschundenen Uffizien zu retten: einen Neubau nach allen Regeln der aktuellen Museumstechnik irgendwo draußen vor der Stadt. Natürlich kennt Natali die wilde Debatte, die der Vorstoß auslöste. Aber er weiß zugleich, dass diese provokante Flucht nach draußen die schönste Sammlung der Welt ruinieren würde: „Die Uffizien leben von dem ehrwürdigen Bürotrakt, dem sie ihren Namen verdanken. Die Aura eines Baus, in dem schon die Medici-Fürsten antike Skulpturen aufstellten, die müssen wir bewahren.“ Auch Gerhard Wolf, Direktor des deutschen Kunsthistorischen Instituts in Florenz, hält nichts von Radikalmaßnahmen: „Wenn ich mir die Qualität von Neubauten hier im Land anschau, stehen die Uffizien mit ihrem sensiblen Gebäude doch gar nicht so übel da. Es hat immerhin den Ansturm bis heute ausgehalten.“

Das wahre Problem der Uffizien ist vielleicht gar nicht das Gebäude, sondern das Land, in dem es steht. Alessandra Marino müsste als Chefin des Umbaus eigentlich wissen, wie es mit den Nuovi Uffizi weitergeht. Aber sie wird weiter abwarten und improvisieren, denn der Staat, der vom Museum immens profitiert, rückt seine Mittel nur schubweise heraus. „Im günstigsten Fall kämen wir mit den Arbeiten in fünf Jahren zu Ende, aber dafür müssten wir komplett schließen und alles Geld pünktlich überwiesen bekommen.“ Da beides nicht passieren wird, ist nicht einmal klar, ob die spektakuläre Glasloggia des japanischen Architekten Arata Isozaki je gebaut wird. Alessandra Marino rechnet vor, dass die bisher verbauten 30 Millionen Euro ungemein günstig waren: Damit hat man ein neues Treppenhaus, neue Technik und eine verdoppelte Grundfläche bekommen. Aber erst mit

Das wahre Problem der Uffizien ist vielleicht gar nicht das Gebäude, sondern das Land, in dem es steht

knapp 100 Millionen wären die Uffizien sicher für die Zukunft.

Wie diese Zukunft aussieht, wissen die Mitarbeiter derzeit weniger denn je. Ein Kulturgesetz der Regierung Renzi hat für alle großen Museen, also auch für die Uffizien, den neuen Posten des Direktor-Managers vorgesehen und in Wirtschaftsmedien international ausgeschrieben. Ende Juni will Kulturminister Franceschini entscheiden. Während Natali seine Arbeit noch für ein skandalöses Gehalt von 1.800 Euro im Monat erledigt, soll der Nachfolger auf Anhieb das Siebenfache kassieren. Was Italien dafür erwartet, ist klar: noch mehr Tickets, noch mehr Merchandising, durchgehende Öffnungszeiten bis in die Nacht und am Montag. Natali hat sich auf den Posten, der seinen ersetzen soll, selbst beworben. Aber er ist schon 64 und stammt noch aus einer Zeit, in der das Museum noch etwas anderes bedeutete als die Vervielfältigung seines Mehrwertes.

Der Direktor fasst seine Vorstellung von den Uffizien in einem Satz zusammen: „Dieses Museum lebt.“ Es ist ein Satz, den er immer mehr zu sich selbst sagt, während draußen die ewige Rushhour der Passanten weitergeht. Die Selfie- und Blitzlichtdichte vor den Botticellis geht gegen Mittag auf ein paar Dutzend pro Minute. Die ersten ermatteten Besucher hocken schnaufend auf dem Fußboden. Und draußen in der Frühsommerhitze wachsen die Schlangen am Eingang weiter an. Die letzten werden zur Kassenschließung, Punkt 18.05 Uhr, immer noch da unten stehen.

FOTO: GILDA LOUISE ALOISI





**„Man hat nur
zwei Möglichkeiten:
laut oder leise
dem zu folgen,
was man will.
Ich bin der leise
Typ“**

Der größte Londoner
Maler kommt aus Berlin.
FRANKAUERBACH
hat sie alle überlebt:
seine Freunde Francis
Bacon, Lucian Freud –
und uns. 70 Jahre nach
dem Ende der NS-
Diktatur, die ihn zum
Waisen und Engländer
machte, empfängt
Auerbach zum ersten Mal
ein deutsches Magazin
in seinem Atelier.

Von Swantje Karich

Eine Wohnstraße in London. Auf einer Häuserwand steht mit weißer Farbe geschrieben: „To the studios 1, 2 & 3“. Ein Pfeil zeigt ein paar Treppen hinunter in einen schmalen Gang zwischen zwei Grundstücken. Dort unten reihen sich schlichte Holztüren aneinander. Ein Türklopfer an Studio 2. Eine Klingel gibt es nicht. Schritte hinter der Tür. „Bitte schreiben Sie nicht, wo sich mein Studio befindet, ich mag es nicht, wenn Leute einfach vorbeikommen können“ ist einer der ersten Sätze, die der 84-jährige Maler Frank Auerbach sagt. Der allererste ist: „Ich spreche am besten im Studio über meine Arbeit. Draußen verliere ich den Fokus.“ Und dann: „Heute Morgen habe ich von sechs bis acht schon meine Frau gemalt.“ Seine Gesichtszüge sind noch intensiver, als man sie von Aufnahmen kennt.

Auerbach verbringt seit Jahrzehnten den Großteil des Jahres allein in seinem kleinen, einfachen Atelier in London. Er besitzt zwei Anzüge, einen für den Sommer und einen für den Winter. An drei Abenden in der Woche (lange war es nur einer) besucht er seine Frau, Julia, und übernachtet bei ihr. Sonst ist sein Atelier sein Mittelpunkt. Viele Bilder zeigen Julia schlafend, weil sie mit Vorliebe einnickt bei den Sitzungen. Die beiden haben einen Sohn, auch ihn kennt man von seinen Bildern.

In England hängt er in jeder wichtigen Sammlung, erinnert die Briten an die große Zeit der School of London von Francis Bacon, Lucian Freud und eben Frank Auerbach. In Deutschland aber ist Auerbach nahezu unbekannt, obwohl der Maler 1931 in Berlin geboren wurde. Es gibt kaum Bilder von ihm in den Museen. Deutschlands internationaler Museumskanon ist amerikanisiert: Warhol, Rauschenberg, Pollock. Es ist dringend Zeit, das zu ändern. Das Kunstmuseum Bonn hat das jetzt erkannt und widmet Auerbach eine Retrospektive. Parallel dazu erscheint eine umfangreiche Biografie von Auerbachs Modell und Vertrauter Catherine Lampert.

Die Hartnäckigkeit, mit der Frank Auerbach sich in die malerischen Probleme versenkt, lässt ihn zukunftsweisender, fortschrittlicher erscheinen als die Künstler,



J.Y.M. IN THE STUDIO IV
1964, Öl auf Leinwand, 31 × 15 cm
Jeden Tag verbraucht FRANKAUERBACH 80 Liter Ölfarbe

die immer neue Medien brauchen und bearbeiten, noch bevor sie das Grundproblem des Bildhaften mal an einem, dem ersten Medium durchgearbeitet haben: der Malerei. Die Grundfragen der Malerei bleiben neu, weil sie ewig sind, weil man sie eben nie ganz löst. Und wer das zugibt, ist den anderen weit voraus, immer. Frank Auerbach gibt es zu.

Und verbringt sein Leben mit dem Ringen um dieses Ewigneue. Schaut man ihm direkt in die Augen, blickt er

schüchtern zur Seite. Seine Körpersprache aber hat etwas auffallend Zugewandtes, wie ein Maler, der sein Motiv betrachtet. Er wartet ab, bis der Gast sich gefunden hat. „Es ist ein Wunder, dass er Sie in seinem Atelier empfängt“, hatte man mir gesagt. Jetzt sitzen wir hier irgendwo in London und trinken in der Stille unter einer hohen Decke Rotwein. Die Fenster öffnen die Wände erst weit oben. Man sieht nur die Spitzen von Bäumen und den blauen Himmel. In der Mitte des kleinen Ateliers sitzt Frank Auerbach auf einem Stuhl, wie man ihn von vielen Fotografien her kennt: braune Cordhose, blauer Wollpullover, blaue Strickjacke. Um ihn herum stehen Töpfe, die wie Farbkumpen aussehen und auch als Gegenwarts-kunstobjekte durchgehen könnten. Die Staffeleien sind mit Farbe besprenkelt. Zeitungen liegen auf dem Boden, Zeichnungen hängen an der Wand. Die Alltagsutensilien in der kleinen Küche verteilen sich, in der Arbeitsmalecke aber ist alles ordentlich.

„Ich habe immer das Gefühl, dass viele meiner Bilder falschfertig sind. Sie sind irgendwie fertig, aber eben falsch“, bricht Auerbach das Schweigen. Lucian Freud habe immer gesagt, dass ein Bild fertig sei, wenn er das Gefühl habe, es sei nicht mehr das eigene Bild. Auch er sei süchtig nach diesem Augenblick. Und erlebe doch immer wieder, dass 99 seiner Versuche misslängen.

Misslängen? Woran kann einer wie Frank Auerbach scheitern? „Am Versuch, etwas Neues zu schaffen“, sagt er. „Ich habe das zwingende Bedürfnis nach Neuem. Und danach, es bis zum Ende durchzuarbeiten. Ich will nicht der Idiot sein, der die 50. Skulptur vom Immergleichen macht. Schon zu Zeiten von Tizian umgaben den Künstler Leute, die extrem kenntnisreich waren. Sie haben sich lustig über ihn gemacht und das Bahnbrechende an seiner Kunst nicht erkannt. Oder die Kunst von Edward Hopper sieht ja an der Oberfläche aus wie die hundert



HEAD OF J.Y.M. II, 1984/85, Ölfarbe auf Leinwand, 66 × 61 cm
Was nach einem schnellen Schwung aussieht, entsteht in jahrelangen Porträtsitzungen



MORNINGTON CRESCENT WITH THE STATUE OF SICKERT'S FATHER-IN-LAW III
 1966, Öl auf Karton, 121 × 152 cm
 FRANK AUERBACH lebt im Londoner Stadtteil Camden
 und zeigt es seit Jahrzehnten in seiner Malerei

anderer Künstler. Absolut gewöhnlich. Und trotzdem hat sie eine unglaublich neue Wirkung.“ Das Schwierige sei, dass dem Neuen ein Axiom zugrunde liege: Etwas, das neu ist, könne als solches nicht erkannt werden, denn dann wäre es nicht mehr neu. „Die Zeit ist der beste Kritiker“, sagt er. „Die Zeit rettet die gute Kunst. Ich hoffe, sie wird auch mich retten.“

Morgens steht Frank Auerbach früh auf, beginnt zu malen, geht abends um halb acht ins Bett. Auf Galerie-Empfängen wurde er noch nie gesehen. Seine Studio-klausur ist dieselbe wie 1954. Dort malt er Menschen, Szenen, die ihn unmittelbar umgeben, seine Freunde und seine Familie, die Natur und die Straßen, das Intime; findet Anregungen bei den alten Meistern, Tizian

und Rembrandt. Dass sie im Figürlichen bis an die Grenzen der Darstellbarkeit gingen, macht sie für ihn zu Avantgardisten, die weit vorausweisen. Deshalb verbringt er viel Zeit in den Museen Londons, zeichnet vor den Bildern seiner Vorbilder. „Alt“ heißt für ihn: hält sich gut, ist ernsthaft, tief, radikal. Weil er nach seinem eigenen Gesetz angetreten ist, eine Lebensspur zu ziehen, spricht auch das Spätwerk eher von Erfüllung als von Erschöpfung. Frank Auerbach weiß seit Jahrzehnten, was er will und was er tut. So ist er einer der bedeutendsten Vertreter einer Malerei zwischen Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit geworden.

Auf einer großen Staffelei steht eine Stadtsicht in violetten Tönen und mit

Auerbachs charakteristischen Strich-Fläche-Verhakelungen. Eine Szene von draußen, geborgen im völlig verinnerlichten, fast organischen Innenraum des Ateliers wie ein Echo, das kaum mehr zu hören ist und ebendarum wie verzaubert wahr.

An einer Wand des Studios reihen sich Postkarten: Giacometti, Matisse, Cézanne. „Nur die von Picasso stehen dort schon länger“, sagt er. Alle anderen Motive würden ausgetauscht, im Dreimonatswechsel (das klingt hier wie „ganz schnell“). Das Verhältnis zur Zeit ist hier eines der Aufhebung: Draußen vergeht sie, hier wird sie untersucht, verräumlicht, ausgeleuchtet.

Als Auerbach 1954 anfang, in diesem Atelier zu arbeiten, war gerade Stalin gestorben, der Zweite Weltkrieg noch kein

Jahrzehnt vergangen, der Weltraum noch ein reiner Imaginationsort, in dem kein menschengemachter Satellit herumflog. „Damals“, erzählt Auerbach, „gab es hier einen Ofen, den man mit 50 Pence befeuern musste, die Toilette war draußen, irgendwann krachte sogar die Zimmerdecke herunter. Es war hart. Ich hatte nichts. Wenn man aber bereit ist zu hungern, um tun zu können, was man tun muss, wird alles einfach. Ich hatte keine Familie, auf die ich Rücksicht nehmen musste. Ich war für mich allein.“

Frank Auerbachs Eltern, Berliner Juden, wurden 1943 in Auschwitz ermordet. Den achtjährigen Sohn brachten sie 1939 mit einem Kindertransport nach England. Frank Auerbachs Cousin, der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki, überlebte das Warschauer Ghetto. Auerbach war nie wieder in Berlin. Reich-Ranicki ist nach Deutschland zurückgekehrt. So verschieden sie sind, so ähnlich sind sie auch wieder: Reich-Ranicki hat seine Erlebnisse und Erfahrungen nach außen gekehrt, er wollte sie erzählen. Auerbach verarbeitete den Verlust der Familie anders. Beide aber testeten Grenzen aus, der eine durch Überpräsenz, der andere tut es durch Selbstentziehung.

„Ich habe Deutschland mit einem kleinen Koffer verlassen, in den meine Eltern saubere Sachen für mich gepackt hatten. Sie sagten mir, dass sie nachkommen würden. Also wartete ich und rührte den Koffer nicht an, wollte alles aufheben für den Tag der Zusammenkunft.“

In Catherine Lamperts Biografie erfährt man, dass Auerbachs Mutter auf die Kleidung für spätere Jahre rote Kreuze genäht hatte. Sie waren ihm noch viel zu groß. Im Koffer waren auch einzelne Teile für sehr viel spätere Jahre, markiert mit zwei roten Kreuzen. Zu Beginn des Jahres 1943, als Frank Auerbach zwölf Jahre alt war, blieben die zensierten, 25 Wörter langen Briefe seiner Eltern, die das Rote Kreuz weitergeleitet hatte, schließlich aus.

Frank Auerbach hat es immer abgelehnt, aus seiner Geschichte Kunst zu machen. Die Vorstellung, dass der Verlust seiner Eltern ihn in den Augen der Menschen bedeutender machen könnte, ist ihm zuwider. „Zurückgeschaut habe ich noch

FRANK AUERBACH ÜBER MARCEL REICH-RANICKI, APRIL 2015



FRANK AUERBACH (MITTE) MIT MARCEL REICH-RANICKI (RECHTS) UND DESSEN SOHN ANDREW IM JAHR 1970 IN HAMPSTEAD

„Ich fand es so unglaublich mutig von ihm, nach Deutschland zurückzukehren. Einmal habe ich ihn gefragt: ‚Ist es nicht schrecklich für dich?‘ Und er antwortete: ‚Schrecklich? Ich bin an die Orte zurückgekehrt, wo ich das erste Mal Schiller gesehen habe und Shakespeare, wie kann das schrecklich sein? Marcel lebte in der Kunst. Er liebte, liebte das Theater, die Musik. Er liebte, liebte, liebte die Musik.“

Er erinnerte mich immer an den Jungen im grimmschen Märchen *Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*. Daran musste ich stets denken, wenn ich ihn traf und ihn in Aktion erlebte. Ich war im Umgang mit Marcel immer ein wenig gehandicapt. Er wollte deutsch mit mir sprechen. Das beherrschte ich allerdings nicht so gut. Im Englischen aber wirkte er kindlich, konnte keine Witze machen.

Wer ihn kannte, weiß, dass ihm das nicht gefiel. Aber wir fanden uns, wenn wir darüber sprachen, welche Literatur uns früh geprägt hat – wie zum Beispiel

Rilkes *Reiten, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag. Reiten, reiten, reiten*. Es war das erste Gedicht, das Marcel und mich sehr beschäftigt hat.

In Deutschland ist das wohl eher ein Klassiker, oder? Vielleicht wäre ich, wenn ich in Deutschland geblieben wäre, auch Schriftsteller geworden. Wer weiß.“

MARCEL REICH-RANICKI ÜBER FRANK AUERBACH, IN MEIN LEBEN

„Auch bei meinem Onkel Max [dem Vater von Frank Auerbach], dem lustigen Patentanwalt, der nicht aufhören konnte zu glauben, das ‚Dritte Reich‘ werde alsbald, vielleicht schon im kommenden Jahr kläglich zusammenbrechen, stand ein solcher Schrank – und ich hatte oft Gelegenheit, von dieser Fundgrube Gebrauch zu machen. Der Onkel hatte einen hübschen Sohn, der damals fünf Jahre alt war, und ich wurde häufig als Babysitter benötigt. Es waren wunderbare Abende: Ich konnte mich mit zahllosen Büchern vergnügen und wurde auch noch großzügig entlohnt.“

Ich bekam für jeden Abend eine Mark und zuweilen, wenn der Onkel kein Kleingeld hatte, sogar zwei Mark. Das Kind wiederum, das ich zu betreuen hatte, ist während dieser Abende kein einziges Mal aufgewacht. Ein vorbildliches Knäblein also – und jetzt einer der berühmtesten Maler Englands: Frank Auerbach.

Das Geld brauchte ich dringend, aber vorwiegend für Theaterkarten, nicht etwa für Bücher. Wer auswanderte, konnte wenig mitnehmen, die Bibliotheken blieben meist zurück. Und wenn man schon ins Exil Bücher mitnahm, dann nicht Romane oder Gedichtbände, sondern Fachliteratur und, vor allem, Wörterbücher. Was bleiben musste, wurde verschenkt.“



FRANK AUERBACH gibt FRANCIS BACON Feuer im Wheeler's, 1963.
Links neben BACON sitzt LUCIAN FREUD

nie gern“, sagt er. Das einzig Richtige sei weitermachen und vorwärtskommen. „Man hat nur zwei Möglichkeiten im Leben: laut oder leise dem zu folgen, was man will. Ich bin der leise Typ. Die Schule war meine Familie. Ich war dort acht oder neun Jahre und niemals hat mich jemand aufgefordert, eine Karriere anzustreben. Mich hat aber auch niemand behindert auf meinem Weg.“ Dass seine Schule extrem anspruchsvoll, kreativ, exzentrisch gewesen sei, mit unglaublich guten Lehrern und Schülern, das sei seine Rettung gewesen. Andere Kinder hätten gespielt, er aber habe die ganze Zeit Gedichte gelesen und gemalt. „Etwas anderes hat mich nicht interessiert. Und nie hat es in meinem Leben einen Punkt gegeben, an dem ich mir gewünscht hätte, Eltern zu haben. Das kann man natürlich interpretieren im Sinne von: Er hat in der Malerei ein neues Zuhause gefunden. Mich interessiert das nicht.“

Auerbachs Vorbild wurde der Whitechapel-Boy David Bomberg an der

South Bank University. Die Gruppe von jüdischen Künstlern und Autoren war bekannt für ihre sozialistische Überzeugung. Bei ihm lernte er mit seinem engen Freund Leon Kossoff.

„Ich war von Exilmenschen umgeben. Mein Lehrer war ein Kommunist auf der Flucht vor den Nationalsozialisten. Ich war froh, dass ich kein Talent hatte und mir alles erarbeiten musste. Ich hatte immer das Gefühl, ich könnte auch wahnsinnig faul sein, herumsitzen und nichts tun.“

Er machte das Gegenteil. Er malte. Malte nur noch. Malt seit 60 Jahren. Und die Faszination ist noch immer lebendig. Worin liegt für ihn das Geheimnis der Malerei?

„Entscheidend ist die Erfindung in der Malerei. Sie ist etwas ganz anderes als Fantasie. Ich habe gerade eine Schau von Dora Carrington gesehen. Das ist Fantasie. Malerei heißt für mich, Perspektiven zu verbinden, gegensätzliche Dinge in einem Bild zusammenzubringen.“ Es gebe

da dieses Bild von Francisco de Zurbarán, *A Cup of Water and a Rose* aus dem Jahr 1630. Es hängt in der National Gallery in London. Und es zeigt ein Wasserglas. „Das Gemälde offenbart, wie man in der Malerei Konstruktion, Abstände neu denken kann. Chagall zum Beispiel interessiert mich deswegen überhaupt nicht. Manet und Courbet wiederum – das sind Künstler, die Erfindungen machen, obwohl ihre Bilder wirken, als suchten sie nach einem direkten Kontakt zur Welt.“

Als Frank Auerbach eine wichtige britische Ehrung durch die Queen verliehen bekommen sollte, mit der einzigen Bedingung, einmal im Jahr an einer Veranstaltung teilzunehmen, sagte er freundlich ab. Was er denn machen solle, wenn er ausgerechnet an dem Tag ein Bild beenden müsse? Und als ihm die Biennale von Venedig 1986 den Goldenen Löwen verlieh, verbrachte er seine Zeit bei Tizian in der Accademia. Sein Lieblingsbild: die *Grablegung*.

Kann ein erklärter Solist wie er überhaupt einer Schule, einer Szene zugerechnet werden? Verfehlt man ihn nicht, wenn man seinen Namen in einem Atemzug mit Francis Bacon und Lucian Freud nennt? War er nicht viel wichtiger für sie als sie für ihn? Auerbachs Werk ist bis heute von der Kunstgeschichte noch nicht zureichend gewürdigt worden. In der *Sunday Times* stellte der Kritiker David Sylvester schon 1962 fest: „Heute machen wir aus Malern, die noch an der Kunstschule sind, Helden, aber es gibt in diesem Land nur einen Nachkriegsmaler, Frank Auerbach, der in meinen Augen vor seinem 25. Lebensjahr so viel erreicht hat wie Bacon und Coldstream.“

Ob einer viel erreicht, ob einer seinen Weg findet, hängt für Auerbach daran, in welchem Umfeld man sich bewegt. „Ich habe mit Künstlern gearbeitet, die unglaublich hohe Standards vorgegeben haben. Leon Kossoff zum Beispiel, der großartig war, auch wenn er für meinen Geschmack seine Werke vorschnell raus gegeben hat. Oder Francis Bacon. 15 Jahre lang haben wir uns jede Woche getroffen, bis er sich mit meiner Kunst langweilte. Er war ehrgeizig, permanent im Wettstreit. Wir stritten uns viel, irgendwann gingen wir



E.O.W., S.A.W. AND J.J.W. IN THE GARDEN II, 1964, Öl auf Karton, 191 × 152 cm
ESTELLA OLIVE WEST löst sich in den Linien von FRANK AUERBACH langsam auf, ihre Töchter bleiben im Hintergrund

getrennte Wege. Aber es war stimulierend.“ Sein Modell seit Jahrzehnten, der Kunst-historiker und Unternehmer David Landau, hält den letzten Zeugen jener großen Jahre für die entscheidende Figur in der Gruppe um Lucian Freud und Francis Bacon. Landau erzählt, wie er einmal im Atelier von Auerbach gewesen sei, als Freud an der Tür geklopft und eine große Zeichnung auf den Boden gelegt habe. Eine Frauenfigur. Was Auerbach von ihr halte? Der habe ein wenig gezögert und dann den Vorschlag gemacht, Freud solle – und zeigte den Schnitt mit der Hand an – hier den Kopf abschneiden. Später habe Landau die Zeichnung wiedergesehen und der Kopf sei tatsächlich abgeschnitten gewesen.

„Meine Vorgehensweise hat sich in all den Jahren nicht verändert“, erzählt Auerbach. Er schlafwandle beim Malen. „Am Anfang wollte ich nur Meisterwerke von Weltrang schaffen, ziemlich richtungslos. Mit 18 las ich antike Sagen und dachte, dass ich dort Anregungen finden würde. Aber dann merkte ich, dass mich die Dinge meiner Umgebung am meisten ansprechen,

berühren – wie beim späten Rembrandt. Es war kein Programm. Es war mein Bedürfnis, mein Gesetz.“ Er sei glücklich, dieses Gesetz gefunden zu haben – wie andere ihres: Barnett Newman seine grandiose, absolute Moralität, Mondrians Suche nach dem Absoluten im Komplexen. „Abstraktion ist für mich ein Gegenstand unter anderen, keine Erleuchtung.“ Frank Auerbach bleibt in seiner Malerei immer, und sei es mit allerletzten Linien, am Gegenstand hängen. Die Abstraktion huldigt dem Thema, nicht umgekehrt.

„Die Abstraktion kann zu schnell ins Dekorative abgleiten. Gegen diese Gefahr gehe ich jeden Tag an in der Auseinandersetzung mit meinem Thema.“ Der Kampf werde mühsamer, räumt er ein. Matisse, Tizian, Rembrandt, sie alle seien mit den Jahren immer besser geworden. „Ich selbst kämpfe dagegen an, immer schlechter zu werden, es ist mein Kampf. Aber natürlich hat man immer weniger Energie, je älter man wird.“

In wenigen Tagen eröffnet im Bonner Kunstmuseum die Retrospektive von

Frank Auerbach. Sein Sohn wird ihn bei der Eröffnung vertreten. Es sei nicht der Auftritt vor Publikum, der den Erfolg ausmache, sagt er, sondern allein der Moment, wenn die Kunst zu sich komme, wenn sie funktioniere. „Ich gehe nie in meine Ausstellungen. Wenn ich durch Zufall eine Arbeit von mir sehe, denke ich oft, dass ich sie schrecklich finde. Wenn ich ein Bild gut finde, leide ich Stress, weil ich denke, ich will und muss es beschützen.“

Wenn jemand wie Auerbach immer wieder aufnimmt, was er schon einmal getan hat, geht er dann im Kreis? Wir kennen solche von Erfahrung angereicherten Wiederholungen heute nicht mehr. Zumindest bilden wir uns das ein. Wir können neuen Erlebnissen hinterherreisen wie Groupies. Wir glauben zwanzig verschiedene Eindrücke gewonnen zu haben, wo wir nur denselben Eindruck auf zwanzig verschiedene Arten erfahren konnten. Auerbach hält das für oberflächlich. Er sucht den Kraftakt, aus der Wiederholung und der historischen Kenntnis der Kunst heraus ständig etwas Neues zu schaffen.

Es ist kein zenartiges Arbeiten, keine Mandala-Kunst, die Konflikte stillstellt oder die Zeit und die Luft anhalten will – im Gegenteil, Frank Auerbach bleibt im ständigen Kampf mit den abstrahierenden Möglichkeiten der Malerei am Objekt. Konzentration auf die Spannung zwischen Vergleich und Unterschied macht seine Kunst im wahrsten Sinne des Wortes kritisch – im Sinne des altgriechischen *krinein*, unterscheiden. Er möchte, dass die Bewegungen in seinen Bildern „so schnell und tief und großzügig sind wie bei Rembrandt“ und weiß dabei, dass die Art, wie er selbst Bewegung heute abbildet, Rembrandt überfordert hätte. Er führt uns sehenden Auges in die Dinge hinein, erkundet sie von innen, bricht sie auf, wirbelt alles in dicken Farbschichten durcheinander, zeigt ihr inneres Leuchten oder die dunklen Seiten: ein Stern mit Sonnenflecken.

FRANK AUERBACH: RETROSPEKTIVE, KUNST-MUSEUM BONN, 4. JUNI BIS 13. SEPTEMBER 2015

FRANK AUERBACH: GESPRÄCHE UND MALEREI, HRSG. CATHERINE LAMPERT (SIEVEKING VERLAG), ERSCHEINT IM JUNI 2015



JULIA SLEEPING, 1978, Ölfarbe auf Karton, 39 × 38 cm
FRANK AUERBACH porträtiert seine Frau JULIA am liebsten in den frühen Morgenstunden



HEAD OF DAVID LANDAU, 1990, Ölfarbe auf Karton, 44 × 33 cm
Seit mehr als 30 Jahren besucht Landau, der britische Unternehmer und Kunsthistoriker, FRANK AUERBACH in seinem Studio in London. 40 Porträts hat der Künstler für gut befunden

DAVID LANDAU, MODEL VON FRANK AUERBACH, ÜBER DIE RITUALE DES KÜNSTLERS IN SEINEM ATELIER, *Venedig, Mai 2015*

„Jedes Mal wenn ich in den vergange-nen 30 Jahren Frank Auerbachs kleines Studio betreten habe, durch die kleine Tür ins Dunkle und hinein in den hohen Raum mit den Fenstern, läuft das gleiche Ritual ab. Ich lege meine Jacke an einen speziellen Platz. Frank hat mir Kekse warm und kross gemacht. Wir trinken Kräutertee und reden. Über Kunst, über Tintoretto's 16. Jahrhundert und darüber, dass der Künstler so viel besser ist als Veronese. Tizian ist unser größter Meister. Bald aber wird er unruhig, will keine Zeit mehr verlieren; Zeit vergeuden ist seine Sache nicht. Der totale Fokus liegt auf seiner Arbeit, jeden Tag. Ich setze mich in die Mitte auf einen Stuhl. Ein einziges Mal haben wir eine Stehsession gemacht. Das war die Hölle. Er arbeitet 45 Minuten. Dann machen wir 15 Minuten Pause, meist aber eher weniger. Und dann noch einmal eine Stunde. Ich bin ja auch ein viel beschäftigter Mann, und so ist die Zeit genau abgesprochen. Frank hat in seinem Atelier viele Uhren stehen, weil er ihnen nicht vertraut.

Während er malt, kann ich Teile der Leinwand sehen. Er arbeitet mit einem Spiegel, damit er Modell und Leinwand sieht, ohne den Kopf wenden zu müssen. Die Leinwand ist am Anfang schwarz grundiert. Im ersten Schritt malt er ein realistisches Porträt, jeder würde mich sofort erkennen, wenn er das Bild zu diesem Zeitpunkt zu Gesicht bekäme. Aber das wird nie geschehen. Dann beginnt die Farbarbeit. Es ist grundsätzlich so, dass ich beim Anblick der Bilder spüre, in welcher Stimmung ich an dem Tag war.

Nach einer Weile legt er das Bild neben sich auf den Boden. Oft begleitet von der Ansage: „Es ist nicht gut

genug.“ Dann nimmt er die Farbe wieder runter, indem er Zeitungspapier auf die Leinwand legt und es wieder abzieht. Es bleiben Spuren zurück, mit denen Auerbach dann weiterarbeiten kann. Das macht seine Bilder so geheimnisvoll.

Wenn ich Glück habe, spüre ich seinen steigenden Enthusiasmus und er beginnt mit sich selbst zu reden: „Don't do that. ... Don't do that.“ Dann versuche ich so *flat*, so ruhig zu werden wie eine Flasche von Morandi. Ich würde dann am liebsten gar nicht existieren.

In der vergangenen Woche hatten wir zwei Sitzungen, an deren Ende ein Bild in eine Box kam. Es wurde die kleine Treppe hinauf in sein Schlafzimmer getragen und unter dem Bett aufbewahrt. Dort bleibt es eine Woche,

dann schaut er sich das Bild noch einmal an, bevor er es der Galerie gibt – oder es zerstört. In der Galerie bleiben die Bilder noch einmal zwei Monate gut verwahrt. Die Galeristen machen ein Foto, schicken es Auerbach und er entscheidet. Häufig fordert er die Bilder zurück. Er editiert, kuratiert alles, was sein Atelier verlässt. Und tatsächlich gibt es kein großes Qualitätsgefälle in seinem Œuvre.

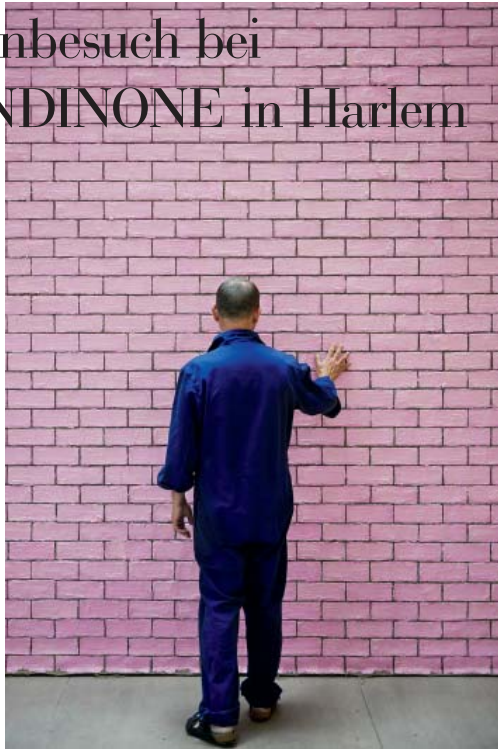
Auerbach hat schon häufiger für sehr viel Geld seine eigenen Bilder in Auktionen ersteigert, weil er sie nicht mochte, sie nicht für gut befand. Dann zerstört er sie. Von mir gibt es mittlerweile 40 Porträts, ich habe vier davon erworben und habe keine Ahnung, wo die anderen sind.“

DIE FESTE BURG DES UGO R.

TEXT: GREGOR QUACK
FOTOS: JASON SCHMIDT



Es riecht nach Ölfarbe.
 Es riecht nach Lösungsmitteln.
 Es riecht nach Kunst.
 Ein Haus-, ein Atelier-,
 ein Kirchenbesuch bei
 UGO RONDINONE in Harlem



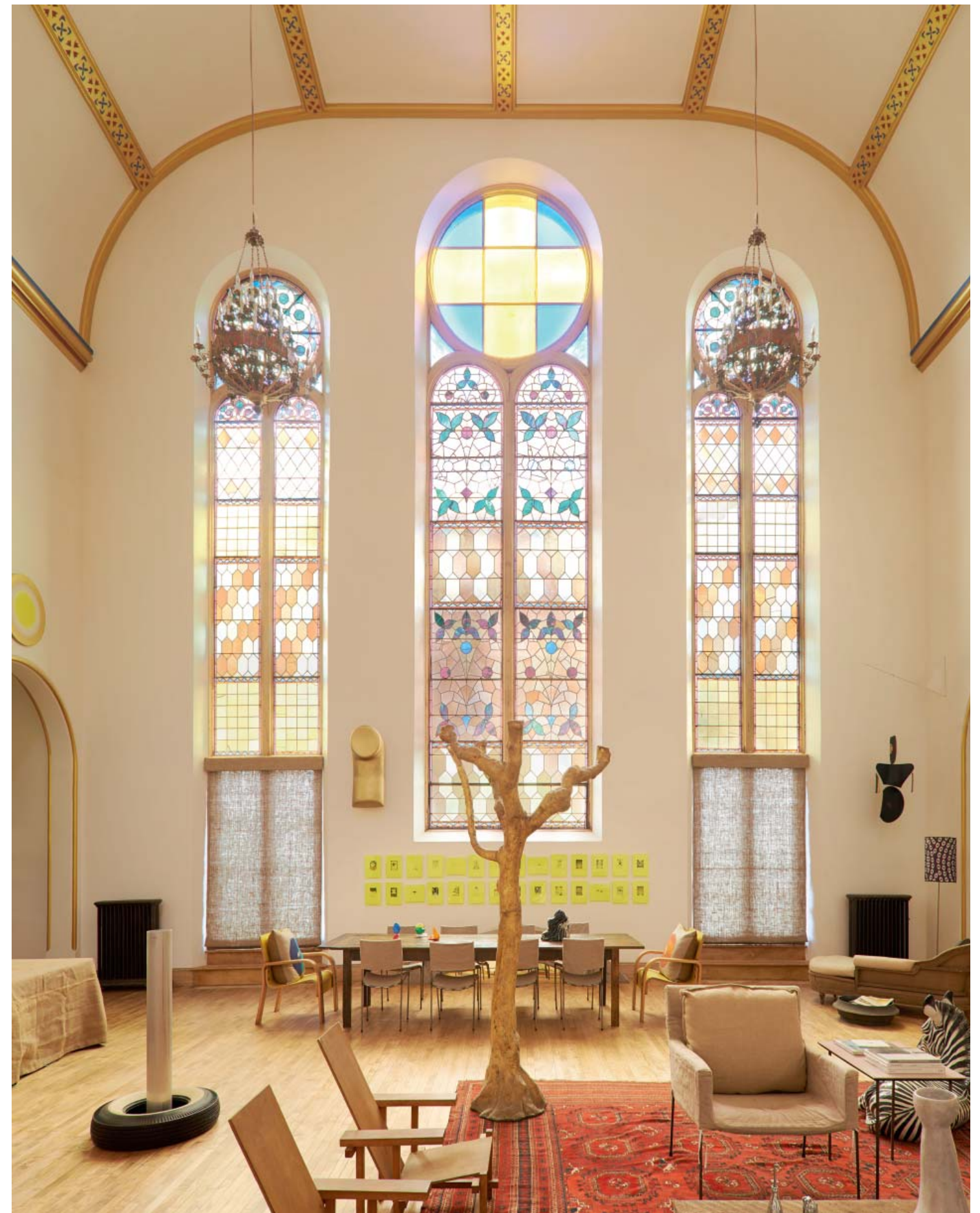
EIN SCHWEIZER, DER DIE DEUTSCHE ROMANTIK ZITIERT, IN NEW YORK.
 UGO RONDINONE AUF TUCHFÜHLUNG MIT SEINER NEUESTEN WERKGRUPPE

Seit drei Jahren lebt und arbeitet der Schweizer Künstler Ugo Rondinone in seinem neuen New Yorker Atelier. Und weil die Feinheiten des Immobilienmarkts in New York als Small-talk-thema so akzeptabel sind, wie es andernorts nur das Wetter ist, kann man über den neuen Arbeitsplatz kaum reden, ohne dessen Lage zu erwähnen. Rondinone hat sich angesiedelt im Zentrum Harlems, also in der Gegend, die in der Presse bis vor nicht allzu langer Zeit noch als „Hauptstadt des schwarzen Amerika“ beschrieben wurde. „Ich weiß“, sagt er nüchtern, „dass man in Harlem nicht auf mich gewartet hat. Mir gefällt es hier und ich möchte bleiben. Aber ich bin neu. Wenn ich den Kontakt zu meinem Umfeld will, dann muss der erste Impuls von mir selbst kommen.“

Das Gebäude, in dem er nun wohnt, Kunst macht und seine Ausstellungen plant, hieß bis vor ein paar Jahren noch Mount Moriah Baptist Church. Es war eine jener Kirchen, die von Bustouristen am Sonntagmorgen als Paradebeispiel für harlemsche Gospelskultur bestaunt werden. Von der Straße sieht man die Umwidmung nicht gleich. Eingepfercht zwischen schmucklosen Backsteinmieskasernen weist der Giebel mit seinen bunt verglasten Rundbogenfenstern das Gebäude immer noch als eines der neuromanischen Kirchlein aus, von denen es in der Gegend wimmelt.

Rondinone hat sich etwas verspätet, übernimmt aber gleich die Führung. Er trägt den Schädel kurz rasiert zu Mönchsvollbart und Sandalen und spricht mit einer Mischung aus Schweizer Gemach und New Yorker Dringlichkeit. Er öffnet die Tür zum Kirchensaal, der jetzt als Hauptatelier dient. Es fehlen die Stuhlreihen und die morsch gewordenen Balkone, auf denen früher die Touristen Platz fanden (und zuvor die Frauen der Gemeinde). Von der Decke hängen Neonröhren, aber eigentlich bräuchte es sie gar nicht. Als er eines Tages sein neues Zuhause in Google Maps suchte, entdeckte Rondinone auf dem Dach ein großes Oberlicht, das längst zugedeckt worden war. Er legte es wieder frei und reparierte, was repariert werden musste. Jetzt wird der Raum so warm mit New Yorks hellem Licht durchflutet, dass die meisten Museen der Stadt neidisch werden könnten. Es sei vor allem dieser Raum, erklärt Rondinone, der einen Effekt auf seine Arbeit habe.

Bis er hier einzog, hatte er einen Teil seiner Wohnung zum Arbeitsbereich erklärt. Als sich mit zunehmendem Erfolg auch der Wunsch nach immer größeren Werken regte, bekam er die eigenen, in Gießereien oder Werkstätten angefertigten Werke manchmal nicht vor der eigenen Anreise am Ausstellungsort zu Gesicht. Jetzt kann er Ausstellungen in Originalgröße ausprobieren. Derzeit füllt



DAS LICHT IN RONDINONES NEUEM REFUGIUM IST GÖTTLICH, DIE KUNST SEHR IRDISCH.
 LINKS EINE REIFENSKULPTUR VON CADY NOLAND. ÜBER DER ESSGRUPPE MIT FRANZ-WEST-STÜHLEN EINE SKULPTUR VON BRUNO GIRONCOLI
 UND RADIERUNGEN VON PAUL THEK AN DER WAND. IM MITTELPUNKT EINE BAUMSKULPTUR DES HAUSHERRN



DAS WOHNZIMMER
ALS PARADIESGARTEN:
DAS ZEBRA IST EINE
ITALIENISCHE KERAMIK,
DIE KANINCHEN-
SKULPTUREN SIND VON
URS FISCHER, DAS
KANONENROHR IST
VON VALENTIN
CARRON. ÜBER DEM
WEST-SOFA HÄNGT
EIN RELIEF VON PETER
HALLEY. RECHTS
DANEBEN STEHT EINE
PHALLUS-SKULPTUR
VON SARAH LUCAS

ein Labyrinth aus grellbunten Ziegelsteinwänden den Raum. Erst beim Herumgehen wird klar, dass es sich in Wirklichkeit um riesige Leinwände handelt. Die Backsteine sind grobe, kraftvolle Pinselstriche in Violett, Altrosa und leuchtendem Türkis.

Bald werden die Wände nach Zürich wandern, zu Rondinones Ausstellung in der Galerie Eva Presenhuber. Dort werden sie dem Besucher ihre abweisende Vorderseite entgegenstrecken – wie ein vergeblicher Versuch, die Außenwelt außen zu halten. In Harlem sind sie jedoch ein Zeichen für das, was die neuen Bewohner der einstigen Mount Moriah Church verbindet. Mit jeder neuen Farbschicht, die Rondinone und seine Assistenten auftragen, wird das Gebäude erneut von dem unverkennbaren Geruch eines Ateliers erfüllt. Es riecht nach Ölfarbe. Es riecht nach Lösungsmitteln. Es riecht nach Kunst.

Nach seinem Studium in Wien und einer kurzen Zeit in Berlin zog Rondinone 1997 mithilfe eines Stipendiums nach New York. Die Welt, in der er sich als schwuler Mann bewegte, war zehn Jahre zuvor von der Aidskrise tief erschüttert worden. „Mein erster Freund starb an der Krankheit und ich dachte, ich würde auch sterben.“ Doch während viele Freunde dem Schrecken der Krankheit mit lautem Aktivismus begegneten, ging Rondinone den umgekehrten Weg. Er erinnerte sich an seine Lektüre deutscher Romantik, suchte den Frieden, den er einmal in Kunst und Natur vermutet hatte. „Es ging mir nicht darum, Ideen zu sammeln und soziale Missstände zu kommentieren. Mir ging es immer um die spirituelle Kraft der Kunst.“

In großen Tintenzeichnungen beschwor er melancholische Landschaften herauf und stellte sie in Galerien aus, deren Fenster mit Brettern vernagelt waren. Der Besucher sollte allein sein: mit der Kunst und mit sich selbst. Lebensgroße Clownfiguren aus Fiberglas bevölkerten seine Ausstellungen. Mit geöffneter Jacke und massiven Bierbäuchen lümmelten sie auf den Galerieböden herum. Hinter geschlossenen Augen flohen sie trotzig vor ihrer Pflicht zur Unterhaltung hinein in die Welt des Schlafs. All seine grundlegenden künstlerischen Interessen hätten in dieser Zeit ihren Anfang genommen, erklärt Rondinone. „Alle Symbole, die ich in meinem Werk benutze, kommen ursprünglich aus der deutschen Romantik: die Masken, die Landschaften und Natur. Damals wie heute geht es in meinen Werken um die Isolation und die Einsamkeit des Künstlers.“ Ob es nicht ein Widerspruch sei, diese Isolation gerade in den größten Städten zu suchen? Vielleicht, sagt Rondinone, doch wenn man als Künstler überleben wolle, sei es gut, in der Nähe seiner Galerie zu sein. Und ein paar andere Gründe habe es auch gegeben.

In New York lernte Rondinone schon bald seinen heutigen Partner, John Giorno, kennen, den legendären Lyriker, Politplakatemaler und engen Vertrauten schwuler Gegenkulturhelden wie Andy Warhol und William S. Burroughs. Sosehr es in seinem Werk um die Einsamkeit des Künstlers ging, so sehr hatte er in seinem Privatleben den besten Grund gefunden, in New York zu bleiben. Bald richtete er sich an der Bowery ein Atelier ein, nur wenige Fußminuten von Giornos Loft. Es mag sich nicht zuletzt dem Einfluss seines gut vernetzten Partners verdanken, dass Rondinones Blick sich immer mehr auch anderen Künstlern zuwandte.

Ein leer stehendes Schaufenster in seinem damaligen Ateliergebäude richtete er als Mini-Ausstellungsraum für junge Künstlerkollegen ein. Den meisten bot die Fensterfläche gerade genug Platz für ein einziges, dafür aber umso prägnanter erscheinendes Bild. Großformatiger wurde es mit den viel beachteten Gruppenausstellungen, die Rondinone für Museen und Galerien zusammenstellte. Eingeladen waren Künstler, in deren Werken Rondinone das eigene Interesse an künstlerischer Individualität wiederentdeckte. Ausstellungen, die zum Ort für gemeinschaftliches Alleinsein wurden.

Irgendwann begann der Einfluss anderer Künstler bis in Rondinones Wohnraum vorzudringen. Über einem Kamin hängt der maschinenhaft abstrahierte goldene *Kopf* (1964), der vor drei Jahren auch einmal das Schaufenster schmückte – ein Werk des österreichischen Bildhauers Bruno Gironcoli. Bei ihm hatte Rondinone in Wien studiert. Die farbig verglaste Badezimmertür ist ein Werk von Urs Fischer, der auch eine Arbeit zu Rondinones erster Gruppenausstellung im Pariser Palais de Tokyo beige-steuert hatte. In jener Ausstellung war auch Sarah Lucas vertreten, deren hüfthohe, grellrosafarbene Phallus-Skulptur jetzt mitten in der ehemaligen Sakristei in die Höhe ragt.

Rondinones größter Auftritt als Anwalt anderer Künstler wird allerdings erst im Oktober dieses Jahres stattfinden. Eingeladen wurde er noch einmal vom Palais de Tokyo in Paris. Wieder will er Werke junger und älterer Künstler versammeln: Andy Warhol neben Pierre Huyghe, eine Installation von Rirkrit Tiravanija neben neuen eigenen Arbeiten. Das Besondere: Diesmal handeln alle Werke von John Giorno. Schon die vorherigen Gruppenausstellungen habe er als Liebesbrief für seinen Partner verstanden, sagt Rondinone. Doch jetzt steht die Absicht für jeden unmissverständlich auch im Titel: „I ♥ John Giorno.“

Der Besuch endet mit einem Mittagessen. Der Ateliermitarbeiter Wesley trommelt zusammen mit Tochter Cleo aus allen Ecken der Kirche das Personal zusammen. Seine Frau, Lorraine, hat gekocht. Um den Tisch sitzen zwölf Leute. Manche arbeiten im *woods*hop, manche bauen Modelle, wieder andere arbeiten in den fünf Ateliers, die Rondinone im Untergeschoss für junge Künstler eingerichtet hat, an ihrer eigenen Kunst. Noch läuft das Ganze aus baurechtlichen Gründen eher inoffiziell, doch schon bald will man auch Künstler aus der Nachbarschaft einladen.

Die MoMA-Kuratorin Laura Hoptman soll über Rondinone gesagt haben, er genieße die Klischees des Künstlerlebens, weil er deren wahren Kern erkenne. Und ob man Hoptman glaubt oder nicht: Der Blick in die Runde regt zum Nachdenken an. Vielleicht hat Rondinone ja wirklich ein gutes Gegenmodell zum Zeitgeist gefunden. Während der Rest von uns in den sozialen Medien lernt, dass gerade die Suche nach immer mehr Kontakten vereinsamen lässt, hat er auf der Suche nach Einsamkeit und Isolation immer wieder Gemeinschaft und sogar Liebe gefunden. Vielleicht, denkt man sich auf dem Weg zurück zur U-Bahn, sollte man das auch mal versuchen. Und vielleicht kann Rondinone mit der gleichen Toleranz für vermeintliche Widersprüche auch sein jüngstes Projekt meistern: das Ankommen in Harlem.



AUCH IM SCHLAFZIMMER GEHT ES RONDINONE UM DAS SPIRITUELLE IN DER KUNST. DAS KREUZ IST EIN WERK VALENTIN CARRONS, DAS KLEINE LANDSCHAFTSGEMÄLDE STAMMT VON VERNE DAWSON



THEODOR AHRENBERG (rechts) und PICASSO, 1959

DANN NAHMEN SIE TETO MIT



FAMILIE AHRENBERG
zu Besuch bei Picasso
und seiner späteren Frau
Jacqueline, Cannes, 1959

Stockholm, 1961:
dem Gipfel seines
berg ein Museum
bauen. Ein Jahr später steht der Freund von Picasso, Matisse und
Chagall vor dem Nichts. Seine Sammlung – enteignet und zwangs-
versteigert. War es die Rache des schwedischen *Volksheims* an einem,
der zu hoch hinauswollte? *Wolfgang Büscher* hat Ahrenbergs Familie
getroffen, die nach über 50 Jahren noch immer mit ihrem
Schicksal hadert. Rekonstruktion eines Schweden-Krimis





ULLAAHRENBURG mit ihren Kindern in der Stockholmer Stadtwohnung der Familie. Hinter ihnen *Apollo* von HENRI MATISSE, das sich heute in der Sammlung des Moderna Museet in Stockholm befindet. Rechts: Annette Ahrenberg schaukelt vor PICASSOs *Nude in a Rocking Chair*. Das Bild hängt heute in der Art Gallery of New South Wales in Australien



STAFFAN AHRENBURG, heute Herausgeber von *Cahiers d'Art*, 1959 auf den Knien seines Vaters. Hinter der Familie hängt PICASSOs *Figure*

Hier also ist sein Lebenskampf zur Ruhe gekommen, in diesem unauffällig schönen, alten Haus am Genfer See. Still liegt der Garten im südlichen Licht, still ist es drinnen. Die Bewohner des Hauses lärmten nie. Gelegentlich ist ein leises Surren zu hören, wenn eine kleine Figur von Niki de Saint Phalle um die eigene Achse zu kreiseln beginnt wie eine Puppe in einem verwunschenen Kinderzimmer. Kunst wohnt hier. Die Hausherrin natürlich auch: Ulla Ahrenberg, aber eher wie jemand, der über all die Objekte, Skulpturen, Bilder, Grafiken wacht. Sie sind die wahren Hausherren und sie sind viele. Sie bewohnen alle Etagen, sämtliche Zimmer, Flure, Winkel, Wände, Kommoden, sogar die Treppen, sogar den Keller.

Wenn Ulla Ahrenberg durchs Haus führt, hält sie alle paar Schritte bei einem Bild inne. Sie stellt es namentlich vor, sie sagt dann: „Matisse.“ Oder: „Tinguely.“ Oder: „Der kleine Picasso hier.“ Und der Gast neigt den Kopf wie ein alter Sizilianer, der auf der Gasse den Dottore grüßt oder den Don. Dann sitzen wir beim Tee. Erst nach einer Weile, nachdem sich die unvermeidliche Fremdheit, die um so einen Besuch ist, etwas gelegt hat, kommt sie auf ihren Mann zu sprechen. Sie geht weit zurück, ins Jahr 1962. Es war Theodor Ahrenbergs Schicksalsjahr.

Der schwedische Sammler, den Freunde Teto nannten, stand im Zenit seines Lebens. Aus dem Nichts hatte er eine der bedeutendsten

europäischen Kunstsammlungen aufgebaut: Klassische Moderne, viel Picasso, Matisse, Le Corbusier. Allein von Picasso, sagt seine Witwe, habe er rund 1.000 Werke besessen und fast alle Skulpturen von Matisse. Mit ihnen und anderen Künstlern seiner Zeit war Ahrenberg befreundet, darunter Chagall, Giacometti, Rauschenberg, Christo. Aber er förderte auch junge, noch unbekannte Künstler. Er war, sollte man meinen, ein in seiner Heimat angesehener, ja bewundelter Mann. Das war er auch – und stand doch hart vor seinem Fall.

Im Winter noch ein angesehener Mann, ist Ahrenberg schon im Frühjahr 1962 ein Verfemter. Im Sommer 1962 wird sein Lebenswerk, fast seine ganze Sammlung, vom schwedischen Staat beschlagnahmt und in einer Auktion in alle Winde zerstreut. Der eminente Sammler wird faktisch enteignet, der Vorwurf gegen ihn: Steuerhinterziehung. Die Zwangsauktion soll seine grob geschätzte Steuerschuld tilgen – ein sogar in Schweden beispielloser Vorgang.

Um ihn zu verstehen, muss man sich das geistige Klima der 50er-/60er-Jahre vergegenwärtigen. Unter dem Leitbild des *folkhemmet*, des *Volksheims*, hatte sich in Schweden eine Ideologie durchgesetzt, in der sich nationale und sozialistische Anteile mischten. Ursprünglich ein nationalkonservativer Slogan, geboren aus der berechtigten Sorge um die massive Emigration aus dem Land, griff die Sozialdemokratie in den 30er-Jahren die *Volksheim*-Idee auf und

entwickelte sie zur schwedischen Staatsideologie. Keiner sollte mehr unten, keiner mehr oben stehen – 1967 wurde sogar die Anrede „Sie“ per Gesetz abgeschafft, fortan hatte man sich zu duzen. Das staatlich garantierte Glück aller hatte seinen Preis: soziale Hygiene und hohe Steuern, mitunter so hohe, dass sie die Einkünfte eines Selbstständigen fast auffraßen. Selbst die Autorin Astrid Lindgren, eine gläubige Sozialdemokratin, empörte sich 1976 öffentlich: Sie sollte mehr an Steuern zahlen, als sie überhaupt an Einnahmen hatte. Doch der Reihe nach.

„Im Herbst 1961“, beginnt Ulla Ahrenberg, „fuhren wir in die Schweiz. Im Juli war Le Corbusier bei uns in Stockholm gewesen, um uns seine Pläne für das Museum zu zeigen, das mein Mann für seine Sammlung bauen wollte, Palais Ahrenberg sollte es heißen. In diesem Jahr ging es unseren Kindern gesundheitlich nicht so gut und auch Teto nicht, er hatte Herzprobleme. Er nahm sich ein paar Monate frei, wir mieteten ein kleines Haus in den Schweizer Bergen, dort wollten wir drei, vier Monate bleiben.“

Vor Weihnachten 1961 habe ihr Mann seine Sekretärin mit 800.000 schwedischen Kronen von Zürich nach Stockholm geschickt. „Das Geld war für den Bau des Museums bestimmt, wir wollten damit anfangen.“ Auf dem Flughafen entdeckte der Zoll das Geld bei der Sekretärin und nahm es ihr ab. „Teto flog nach Stockholm und sprach mit den Behörden, er erklärte ihnen, das Geld sei für den Le-Corbusier-Bau. Sie fragten ihn, woher das Geld stamme.“ Es stammte aus Aktienverkäufen in der Schweiz, das war das Problem. Schweden fuhr in der Nachkriegszeit seine Neutralitätsdividende ein. Europa arbeitete sich aus den Trümmern hoch, aber die schwedische Krone war stark, schwedische Aktien waren im Ausland begehrt. Viele ihrer Landsleute, sagt Ulla Ahrenberg, hätten damals ihre Aktien im Ausland verkauft und daran verdient. „Der Staat wollte das nicht, aus Angst vor einem Ausverkauf schwedischen Vermögens. Viele taten es dennoch. Teto hatte es auch getan, er erklärte den Behörden wofür.“ Nämlich für sein Museum.

Wegen eines Skiunfalls fuhr die Familie erst im April 1962 heim nach Schweden. „Von Hamburg aus rief Teto einen Bekannten in Stockholm an, einen Staatsanwalt, und sagte ihm: Wir kommen. Darauf der Staatsanwalt: Wie reist ihr? Teto: Mit zwei Autos, wegen der Kinder. Der Staatsanwalt: Ich rate euch, Ulla fährt mit dem großen Auto und den Kindern, du fährst mit dem kleinen Auto separat. Teto: Wieso das denn? Er: Na ja, es ist nicht schön, wenn die Kinder sehen, wie du bei der Ankunft in Handschellen abgeführt wirst. Teto: Was redest du? Wir sind doch am Sonntag beim König zum Tee!“

Ihr Mann habe unter Schock gestanden nach dem Telefonat, sagt Ulla Ahrenberg. Er machte kehrt, man fuhr in die Schweiz zurück. Bald nach der Rückkehr der Familie ins Winterhaus rief er sie an, sie war unterwegs. „Er konnte nicht sprechen, er röchelte nur. Ich rief sofort einen Krankenwagen. Ich sagte ihnen: Brecht ins Haus ein, er ist mehr tot als lebendig! Er hatte alles geschluckt, was da war, hatte sich im Haus eingeschlossen, Fenster und Türen verrammelt und sich gefesselt. Acht Tage lang lag er bewusstlos in der Uniklinik von Lausanne. Er war nie wieder derselbe. Ich hatte einen Mann geheiratet, der 20 Jahre älter war als ich. Er wollte Kinder, wir hatten Kinder, vier. Jetzt hatte ich ein fünftes Kind: ihn. Er war nie mehr derselbe, er hatte seinen Traum verloren.“

Der Staatsanwalt rät der Familie, in getrennten Autos zu reisen, damit seine Kinder nicht sehen müssen, wie er in Handschellen abgeführt wird. Ahrenberg antwortet: „Was redest du? Wir sind doch am Sonntag beim König zum Tee!“

Sie versorgte nun ihren Mann und ihre vier, fünf, sechs und sieben Jahre alten Kinder. Für die älteren wurde es Zeit, in eine Schule zu gehen. Im Haus in den Bergen konnten sie nicht bleiben. „Ich sah, Teto geht nicht zurück nach Schweden. Und die Behörden dort sagten sich, er kommt nicht heim, wir können ihn nicht vor Gericht stellen, dann klagen wir ihn in Abwesenheit wegen Steuerhinterziehung an. Seine Sekretärin verriet alles, auch jede kleinere Summe, die sie für Teto nach Schweden gebracht hatte für sein Museum.“

Die Steuerbehörde rechnete. „Sie kamen auf 8,5 Millionen Kronen Steuerschuld, damals eine gewaltige Summe. Ich konnte Teto nicht heimschicken, diese Sache verjährte erst nach zehn Jahren, er würde angeklagt werden. Wir sagten der Steuerbehörde: Wir brauchen Zeit, vielleicht schaffen wir es, das Geld aufzubringen.“

Theodor Ahrenberg stand vor dem Nichts. Keine Arbeit und keine Einkünfte mehr. Sein schwedischer Pass war eingezogen, er saß in der Schweiz fest. Eines Tages fuhr das Ehepaar nach Genf, um eine Ausstellung zu besuchen. „Früh um fünf pochten zwei Männer in Zivil an die Tür unseres Hotelzimmers: Sind Sie Herr Ahrenberg? – Ja. – Wer ist die Frau? – Meine Frau! – Das kann jeder sagen.

Sie nahmen Teto mit. Unser Anwalt holte ihn wieder heraus, aber jetzt wussten wir: Interpol war hinter uns her.“ Nun ging es an die Reserven. „Wir hatten kein Geld mehr, wir hatten aber noch etwas Kunst in Paris, einige Werke waren Gott sei Dank dortgeblieben. Sachen von Le Corbusier, Grafiken von Picasso. Ich fuhr nach Paris und verkaufte alles, wir haben die Grafiken aufgegessen.“ Ulla Ahrenberg schaut an sich herab. „Ich bestehe aus Picasso!“

Aus Schweden hörten sie, der Staat gehe nun daran, ihre Sammlung zu versteigern. Ulla Ahrenberg entschloss sich hinzufahren. „Vor jeder Grenze schloss ich mich auf der Zugtoilette ein. Ich wollte unbedingt nach Schweden, um zu verhindern, dass sie die beschlagnahmte Kunst verkauften. Von mir aus sollten sie den Kuckuck auf unsere Bilder kleben und eine Steuermarke – wenn sie sie bloß nicht verkauften.“

Sie wohnte in ihrem Haus auf einer Insel und ging mit ihrem Vater segeln wie früher. „Als wir heimkamen, sagte das Mädchen: Die Polizei war hier, am Montag kommen sie wieder. Und sie kamen. Sie nahmen mir den Pass ab. Ich musste mich jeden Tag bei der Polizei melden, ich konnte nicht von der Insel fort, nicht zu Teto und den Kindern, das ging ein Jahr so. Dann sagte ich ihnen: Würden Sie mich bitte anklagen, damit ich endlich meinen Prozess kriege? Ich muss in die Schweiz zu meinen Kindern, sie brauchen mich in der Schule. Außer mir spricht keiner von uns französisch, das Kindermädchen nicht, Teto auch nicht.“

Ulla Ahrenberg kämpfte um den Erhalt der Sammlung. „Ich ging zum König, zum alten Gustaf VI. Adolf, er kannte Teto gut. Ich ging zum Kulturminister, ich ging zu anderen einflussreichen Leuten. Ich bat sie: Lasst uns versuchen, die Steuerschuld zu zahlen, aber verkauft die Kunst nicht! Es half nichts, sie verkauften die ganze Sammlung. Sie verkauften sie hastig und zu billig, wie man Äpfel verkauft.“

Verkauft wurden auch die Möbel der Familie. Ulla Ahrenberg: „Ich ging zur Auktion und kaufte mein eigenes Bett vom Staat zurück.“ Bei der Kunstauktion habe der Basler Kunsthändler Ernst Beyeler zwei prominente Werke gekauft, *Nude in a Rocking Chair* von Picasso und den großen *Apollo* von Matisse. „Den *Apollo* kaufte ihnen



dann das Stockholmer Moderna Museet ab, da ist er bis heute.“

Hierzu gibt es eine andere Erinnerung. Einer, der Theodor Ahrenberg noch erlebte, ist Olle Granath, der spätere Chef

des Moderna Museet und zugleich des schwedischen Nationalmuseums. Er war ein junger Kunsthistoriker in Stockholm, als Ahrenberg aufstieg und fiel. Zwei herausragende Werke der Ahrenberg-Sammlung seien später separat versteigert worden, sagt Granath, 1968, in einem geschlossenen Bieterverfahren: *Nude in a Rocking Chair* von Picasso und der große *Apollo* von Matisse.

„Das Moderna Museet wollte den *Apollo* kaufen, sammelte Geld dafür ein, 700.000 Kronen. Ernst Beyeler bot 770.000. Der Steuerbehörde war es egal, ob der *Apollo* in Schweden blieb, sie war verpflichtet, das höchste Gebot anzunehmen. In dieser Lage fragte Pontus Hultén, damals Direktor des Museet, Ernst Beyeler, den er gut kannte: Können wir das Problem lösen? Beyeler zog sein Gebot zurück und das Museet erwarb den *Apollo*. Es hatte die fehlenden 70.000 Kronen doch noch aufgetrieben, ich nehme an, Gerard Bonnier hat sie gegeben, der große Verleger und Kunstsammler. So habe ich es von Bonnier und Hultén gehört.“



Was für ein Mensch war Theodor Ahrenberg? Es kommt darauf an, wen man fragt. Fragt man Olle Granath, dann antwortet der Doyen der schwedischen Kunstmuseen römisch knapp, geradezu mit einem Epitaph: „Quite rough. Rather adventurous. Took great risks, which he paid for.“ Ein Raubein, ein Abenteurer, ging auf Risiko, hat dafür bezahlt. In diesem Satz ist beides: Distanz und Erstaunen,

der kühle Blick der etablierten Kunstwelt auf einen unfeinen Eindringling und die Verwunderung über diesen Teufelskerl, dem eine Zeit lang fast alles gelingt.

Zunächst ist Theodor Ahrenberg der Sohn eines schwedischen Reeders. Als Reeder versuchte auch er sich, nicht sehr erfolgreich. Die Dinge laufen besser, als er für einen halbstaatlichen Chemiekonzern arbeitet. Er hat ein Talent, internationale Kontakte aufzubauen, und dadurch Erfolg. Doch ein rein geschäftlicher Erfolg befriedigt ihn nicht. Zwar haben ihn seine Eltern als Kind mit Kunst bekannt gemacht, aber eine so starke Leidenschaft dafür wie bei ihm kann nicht anerzogen werden. Er war wohl beides: Homo oeconomicus und Künstlertyp. Teppichhändler und Zoon politikon. Und wahrscheinlich war beides in ihm einander nicht fremd.

Vermutlich war es ein und dasselbe Abenteuer-Gen, das den Händler und den Mann der Kunst antrieb. Nicht dass er selbst künstlerische Ambitionen gehabt hätte, aber diese ganz andere Welt zog ihn an. Er hatte geschäftlich viel zu reisen, aber keine Lust, all die Abende in fremden Städten mit Geschäftsessen zuzubringen und öde Gespräche über sich ergehen zu lassen – und so begann er Ausstellungen und Ateliers zu besuchen. Rasch lernte er Künstler kennen, Picasso, Lucio Fontana, Man Ray, Yves Klein, Robert Rauschenberg und Hans Hartung, aber auch junge, unbekannte. Und er kaufte bei ihnen – zu Preisen, versteht sich, die mit den heutigen nicht vergleichbar sind.



Die AHRENBBERGs bei MARC CHAGALL, Côte d'Azur, 1959

„Vielleicht“, überlegt Daniel Birnbaum, der heutige Direktor des Moderna Museet, „liebte er die Künstler sogar noch mehr als die Kunst. Jedenfalls suchte er sein Leben lang ihre Nähe.“ Und die Künstler suchten seine. Ulla Ahrenbergs Haus ist nicht nur voller Kunst, sondern auch voller zugeeigneter Werke und Geschenke, gezeichneter oder gegenständlicher Erinnerungen und voller Widmungen großer Künstler wie dieser von Chagall auf einem kleinen Format: „à Th. Ahrenberg, Paris 1950“.

Vor dem Skandal hingen einige von Ahrenbergs Erwerbungen in seinem Stockholmer Büro. Man habe ihrem Mann geraten, erzählt Ulla Ahrenberg, die modernen Bilder doch bitte abzuhängen, deren Menschendarstellungen könnten weniger kunstsinnige Herren des Staatsbetriebs vor den Kopf stoßen. Er hängte sie dann ab, bevor die Herren kamen, und hinterher wieder auf.

Ein solcher Mann, der wie schlafwandlerisch seinem Stern folgt, wenig Rücksicht auf Regeln nimmt und die staatliche Museumswelt mitunter scharf angreift, zieht Bewunderung auf sich, aber auch weniger schöne Empfindungen. Hätte E. T. A. Hoffmann eine Reise ins 20. Jahrhundert unternommen und nach seiner Rückkehr eine Novelle über den Mann geschrieben, den seine Freunde Teto riefen, sie begänne wohl so: „Im Stockholm der 50er-Jahre des kommenden Jahrhunderts kam ein Mann zu Wohlstand und Ansehen, der viel Bewunderung auf sich zog bei den braven Schweden, aber auch manche Missgunst und heimlichen Neid. Er kaufte ein Haus in der feinsten Straße der Stadt, heiratete eine schöne, junge Frau, die ihm vier Kinder gebar, zählte die großen Künstler der Welt zu seinen Freunden und ging beim König ein und aus. Aber in den alten, feinen Familien flüsterte es, wenn er vorüberging: Da geht der Neuling. Und: Hochmut kommt vor dem Fall.“

Ulla Ahrenberg sieht das Schicksal ihres Mannes etwa so, wie die ungeschriebene Novelle es andeutet. Sie sagt: „Der schwedische Neid ist der größte der Welt.“ Sie kann sich die Massivität, mit der man das Lebenswerk ihres Mannes zerstörte, nur so erklären, dass es Neider in den Staatsmuseen gegeben habe, die ihre Beziehungen hätten spielen lassen. Was nicht beweisbar ist, die potenziellen Akteure leben nicht mehr. Aber war denn der Staat nicht im Recht, die Steuerschuld der Ahrenbergs einzutreiben? „Sie waren in ihrem Recht, wie es damals war“, sagt Ulla Ahrenberg. „Aber sie hätten es nicht so weit treiben müssen. Sie hätten auf unsere Bitte eingehen können, die Steuerschuld abzutragen. Sie hätten diese großartige Sammlung nicht zerschlagen müssen.“

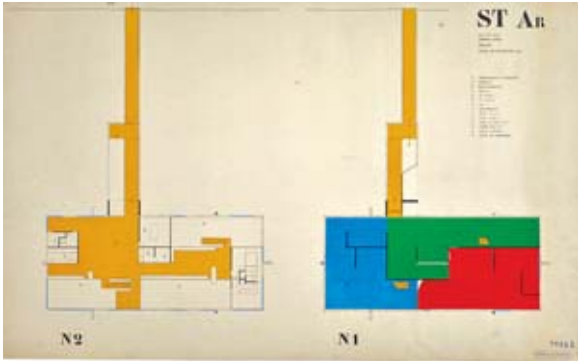
Tatsächlich waltete im Handeln gegen die Familie Ahrenberg eine bemerkenswerte Schärfe. Die Steuerschuld wurde zunächst auf 8,5 Millionen Kronen veranschlagt. Bei der Zwangsversteigerung nahm die Steuerbehörde 4,5 Millionen ein. Danach stellte ein Gericht fest, Ahrenbergs Steuerschuld betrage nur 3,5 Millionen – der Staat hatte also deutlich mehr Geld durch die Zwangsversteigerung eingenommen, als tatsächlich zu begleichen war, und musste es ihm zurückzahlen. Ferner gehörten einige der beschlagnahmten Kunstwerke Ulla Ahrenberg oder den Kindern, es waren Geschenke zu Weihnachten oder zum Geburtstag gewesen. Zehn Jahre habe sie darum kämpfen müssen, diese Werke freizubekommen, sagt Ulla Ahrenberg.

Staffan Ahrenberg, Ulla und Theodor Ahrenbergs Sohn, war Filmproduzent in den USA, lebt heute in der Schweiz und in Paris





So hätte das geplante AHRENBERG MUSEUM von LE CORBUSIER in Stockholm ausgesehen: rechts der Grundriss, darunter der Architekt und sein Auftraggeber vor dessen Sommerhaus, 1961



Mit der Million, die AHRENBERG nach der Zwangsversteigerung vom schwedischen Staat zurückbekommt, kauft er die Villa in Le Rocher, Chexbres, am Genfer See. Links: JEAN TINGUELY (Dritter von links) und NIKI DE SAINT PHALLE (ganz rechts) zu Besuch

und gibt seit 2012 die in den 20er-Jahren gegründete Zeitschrift *Cabiers d'Art* neu heraus. Er erinnert sich an ein Abendessen in Stockholm vor etwa 15 Jahren. „Neben mir saß ein sehr alter Herr, hager, schwarzer Anzug, schwarze Krawatte, eine Figur wie aus einem alten Film. Er sprach mich an: Wissen Sie, wer ich bin? Ich war der Staatsanwalt, der den Fall Ihres Vaters in der Hand hatte. Als ich sah, was los war, gab ich ihn ab. Ich merkte, ich war nicht frei in meinen Entscheidungen in diesem Fall.“

Als sein Vater sich aus seiner Lebenskatastrophe herausgearbeitet hatte und wieder Künstler in seinem Haus über dem Genfer See um sich sammelte, sie bei sich wohnen, arbeiten, feiern ließ, als alles fast wieder so war wie in seiner goldenen Zeit, da muss man ihn sich als glücklichen Menschen vorstellen inmitten seiner Künstlerfreunde und ihrer gelegentlichen Exzesse. „Sie betranken sich“, erinnert sich Ulla Ahrenberg. „Sie schlugen sich blutig, Robert Rauschenberg warf eine Flasche Whisky ins Klavier. Ich sagte zu Teto: Es reicht, schmeiß sie raus! Er: Ach, lass sie, es sind junge Künstler.“

Gegen Ende seines Lebens spricht Theodor Ahrenberg in einem kleinen Film selbst über sein Leben: „Ich habe es nie als etwas anderes denn als eine Gnade betrachtet, dass ich all diese Künstler besuchen, bei ihnen sein, ihnen zuhören konnte.“ Ein alt gewordenes Kind staunt über sich selbst, sein Leben, sein Glück. Dieses

Erstaunen ist in seinem Gesicht, seine Augen leuchten, als er sagt: „Ich habe die Kunst sehr geliebt. Ich hatte die Gabe“ – er schaut verwundert hoch – „von oben.“ Er meint die Gabe, Qualität zu erkennen. „Das war erstaunlich, denn es gab keinen Grund dafür. Ich hatte keine Ausbildung darin, nichts in meinem Leben hatte mich darauf vorbereitet. Ich bin dankbar dafür, dass es so war, sonst wäre mein Blick auf Kunst verfärbt worden. Aber er war authentisch von Anfang an.“

„Er war ein Abenteurer“, sagt auch Daniel Birnbaum über Theodor Ahrenberg, „ein abenteuerlustiger Geschäftsmann. Er war nicht der einzige bedeutende Sammler damals in Schweden, aber in seiner Zeit durchaus eine singuläre Figur – einer, der mit Picasso und Matisse befreundet war. Man kann sich schon vorstellen, dass es Konkurrenz gab.“

Vielleicht hat Theodor Ahrenberg sein Glück überreizt. „Die Leute damals“, hat Folke Edwards, sein Biograf, gesagt, „waren nicht bereit für so kühne Pläne wie die seinen.“ Ein Privatmann baut in wenigen Jahren eine Kunstsammlung der Moderne auf, mit der das eben gegründete Museum der Hauptstadt nicht mithalten kann – und dann besitzt dieser schillernde Mensch auch noch die Kühnheit, sein eigenes Museum hinzusetzen, in bester Lage in Stockholm.

Als Teto wieder Künstler in seinem Exil um sich sammelt, lässt er ihnen alles durchgehen. Rauschenberg schmeißt eine Flasche Whisky ins Klavier. Teto sagt nur: Ach, lass sie, es sind junge Künstler

50 Jahre ist das alles nun her. Im Sommer 1993 stellten die Museen in Göteborg und Linköping erstmals wieder Werke aus der verstreuten Sammlung Ahrenberg aus. Die Schirmherrschaft übernahm Prinzessin Christina; die damalige Justizministerin, Gun Hellsvik, entschuldigte sich bei der Familie Ahrenberg. Und 50 Jahre nachdem Ahrenbergs Museum hätte errichtet werden sollen, wurde es tatsächlich gebaut, in deutlich kleinerem Maßstab, aber immerhin – eine schöne Geste. Daniel Birnbaum arrangierte 2013 mit Staffan Ahrenberg in Stockholm eine Ausstellung über Le Corbusier. „Dafür haben wir das Haus, das Le Corbusier damals für Ahrenbergs Sammlung entworfen hat, als Modell gebaut.“ Und die Zeitung *Dagens Nyheter* brachte ein Interview mit Staffan Ahrenberg, in dem er die ganze Geschichte erzählte.

Es ist Staffan Ahrenberg ein Anliegen, die verlorene Sammlung seines Vaters – die, nebenbei gesagt, heute über eine Milliarde Euro wert wäre – zu rekonstruieren, wenigstens medial. Ende dieses Jahres wird sein Buch über sie erscheinen.

„Wenn es einen Moment der Versöhnung gab“, sagt Daniel Birnbaum, „dann war es nach dieser Ausstellungseröffnung. Es gab einen kleinen Empfang in der Villa der Familie Bonnier, ich saß neben Ulla, sie erzählte Erlebnisse mit ihrem Mann und mit Künstlern, sie sprudelte nur so über vor Geschichten. Ich glaube, sie war sehr glücklich an diesem Tag.“

DIE ERSTEN

WOLKENKRATZER



Camille Corot und
William Turner,
Carl Blechen und
Caspar David Friedrich:
Warum die besten
Maler des 19. Jahr-
hunderts am liebsten
in den Himmel
schauten.

Von Florian Illies

SIMON DENIS

*Sonnenuntergang in der römischen
Campagna, um 1800, 18 × 26 cm*

Vorherige Seite: **CARL BLECHEN**

*Wolken bei Tage vor blauem Himmel,
um 1823, Öl auf Papier, 11 × 20 cm*



Erst eines der schönsten Gedichte des 20. Jahrhunderts klärte eines der schönsten Geheimnisse der Kunst des 19. Jahrhunderts: Während einer Zugfahrt nach Berlin am 21. Februar 1920 blickte Bertolt Brecht aus dem Fenster, hoch oben über der märkischen Weite sah er plötzlich eine Wolke am Himmel stehen, dann nahm er seinen Stift und schrieb in sein Notizbuch die legendären Verse seiner *Erinnerung an die Marie A.* Das Gesicht des Mädchens, dem er ewige Liebe schwor, kaum hatte er sie 1916 in einer Augsburger Eisdiele kennengelernt, er hat es schon vier Jahre später wieder vergessen – nur die Wolke, die über ihnen stand, „sehr weiß und ungeheuer oben“, als sie in seinen Armen lag, an die kann er sich erinnern: „Die weiß ich noch und werd ich immer wissen.“ Bertolt Brechts Gedicht hat drei Strophen und eine Wahrheit: Das vermeintlich Ewige ist flüchtig, das vermeintlich Flüchtige ist ewig.

Genau das spürten Europas größte Maler in der Zeit kurz nach 1800, als nach der Aufklärung all die großen, scheinbar ewigen Wahrheiten der Philosophie und der Religion und der Gesellschaftsordnung sich in Luft auflösten. Sie wollten sich endlich wieder an etwas festhalten – und sie fanden paradoxerweise: die Wolke. Nur so versteht man die rasende Liebe, die besessene Jagd nach den Wolken in der europäischen Kunst zwischen 1820 und 1850. Es war die Sehnsucht danach, dass es etwas gibt, das so ist, wie es ist – und das wahr ist, auch wenn es nur eine Hundertstelsekunde in dieser Form

Es war die Sehnsucht danach, dass es etwas gibt, was so ist, wie es ist – und das wahr ist, auch wenn es nur eine Hundertstelsekunde in dieser Form existiert

existiert hat. Das war mehr wert als alle vermeintlichen Wahrheiten, die jahrhunderte-lang die Welt in Form brachten und sich nun verflüchtigten wie ein Wolkendach in der Mittagssonne.

Natürlich hatte die Kunstgeschichte bis dahin nicht unter wolkenlosem Himmel gelebt – man denke nur an das dunkel dräu-

ende Firmament, das sich bei Veronese über seinen Heiligen aufspannt, oder an die Schönwetterwolken über Raffaels Sixtinischer Madonna. Die niederländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts war sogar so genau in der Himmelswahrnehmung, dass die Meteorologen noch drei Jahrhunderte später anhand dieser Bildbeweise eine Kleine Eiszeit diagnostiziert haben. Nie aber war die einzelne Wolke bildwürdig gewesen.

Um die Wolke also einzufangen, als zeichne man ein Porträt von ihr, brauchten die Maler um 1800 auch eine neue Methode der Wirklichkeitserfassung. Eine ohne das Tempolimit der langsam trocknenden Farben im



JOHAN CHRISTIAN DAHL
Gewitterwolken über dem Schlossturm von Dresden,
1825, Öl auf Papier auf Karton, 21×22 cm

Atelier, frei von den Wünschen der Auftraggeber und der Frage der Verkäuflichkeit. Das war die Geburtsstunde der Ölstudie. Mit den schnell trocknenden neuen Farben wurden in Minutenschnelle Landschaftseindrücke auf Papier oder kleine Pappen geworfen. Wie mit dem Teleobjektiv entdeckten die Künstler in der Natur kleinste Sensationen: die Blätter im Sonnenlicht, das kräuselnde Wasser am Ufer, den Schatten auf einer Hauswand – und eben die Wolke „ungeheuer oben“.

Die Franzosen waren die Ersten, die auf diese Weise malend zum Himmel blickten. Durch die Revolution von 1789 hatten sie in ihrer persönlichen Weltbildzertrümmerung offenbar einen zeitlichen Vorsprung. René Descartes sagte, wenn man erst einmal über Wolken philosophieren könne, dann könne man sich auch über jedes andere

Thema Gedanken machen, denn Wolken verkörperten die extreme Erscheinungsform des Nichtfassbaren. Mit der Erfassung der Wolken beginne demnach die neue Erfassung der Welt.

Doch waren es nicht die Philosophen in ihrem Wolkenkuckucksheim, die diesen Schritt gingen, sondern die Künstler unter freiem Himmel. Die beiden wichtigsten Wolkenforscher der ersten Stunde waren Pierre-Henri de Valenciennes und Simon Denis. Während ihre vollendeten Ateliergemälde, akkurat und über Monate hin auf Leinwand gemalt, mit denen sie zu ihren Lebzeiten bekannt waren, uns heute hüftsteif und konventionell anmuten, sind ihre *Études d'après nature* aus der Zeit um 1800 herum, die sie für ihren privaten Gebrauch schufen und die erst spät ans Licht kamen, eine Art Französische Revolution der Kunstgeschichte.

In den Skizzen entwickelten sie in ihrer Zeit in Rom zwei Generationen vor den Impressionisten eine vollkommen neue Bildsprache der Farben und der Atmosphäre – es ist der Einzug der Geschwindigkeit in die Geschichte der Malerei. Und gerade die Wolke drückt dabei besonders aufs Tempo. Weil sie sich in Sekunden verändert, verflüchtigt, verschiebt, zwingt sie den Künstler, seine eigene Malerei ebenso zu beschleunigen und den Wind den Pinsel führen zu lassen.

Es ist deshalb kein Wunder, dass es die größten Maler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren, die den Wolken verfielen. In England William Turner und John Constable, in Frankreich nahm vor allem Corot das Erbe von Valenciennes auf, in Deutschland suchten Johann Georg von Dillis, Caspar David Friedrich und Carl Blechen die Poesie der Wolken malerisch in Worte zu fassen.

EIN SOMMER IN DER CAMPAGNA

Im Jahre 1828 waren Blechen, Turner und Corot gleichzeitig in Italien unterwegs, um in immer wieder neuen Versuchen die Wolken mit ihrer Palette einzufangen. Sie kannten einander nicht und erst heute im Rückblick entsteht dieses Bild vor unserem Auge, wie die drei Virtuosen der Ölmalerei in einem langen Sommer gleichzeitig durch die heiße Campagna streifen, den Blick nach oben gerichtet in der Hoffnung, dass endlich wieder

eine Wolke am strahlend blauen Himmel auftauchen möge, vielleicht sogar ein herrliches Gewitter. Die Wolke, das war die Sommermode 1828. Weiß, Hellgrau, Dunkelgrau waren die Farben der Saison.

Die Wolkenstudien sind aber nicht nur „die auffälligste Vorläuferin der modernen nichtgegenständlichen Kunst“, wie der Kunstwissenschaftler Rudolf Arnheim es erkannte. Sondern sie sind auch eines der faszinierendsten Kapitel der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, weil hier auf seltene Weise einmal Wissenschaft und Künste im Gleichschritt marschierten.

Im Jahre 1803 gelang dem Engländer Luke Howard in seiner Studie *On the Modification of Clouds* erstmals die Benennung der drei grundlegenden Wolkentypen Cirrus (Federwolke), Cumulus (Haufenwolke) und Stratus (Schichtwolke) sowie ihrer Mischformen. Die haben die schönen Namen Cirrocumulus, Cirrostratus, Cumulostratus und, am schönsten, Nimbus, also Cumulocirrostratus – was eigentlich schon keine Wissenschaft mehr ist, sondern konkrete Poesie.

Schnell zog er damit Europas Geisteselite in seinen Bann – in Deutschland vor allem Goethe. Der schrieb seinen Aufsatz *Wolkengestalt nach Howard* und zwang seinen Erzherzog, zwischen Rudolstadt und Weimar ein flächendeckendes Netz meteorologischer Wetterstationen aufzubauen.

Goethe sah in Howards Klassifizierung die einmalige Chance, den unfassbaren Wolken endlich einen Sinn zu verleihen. Auch versuchte er sich selbst immer wieder an zahlreichen Wolkenstudien, auf denen er bürokratisch die genaue Typenbezeichnung erfasste, etwa *Cirro Stratus* oder *Cumulus Haufenwolken* auf zwei kleinen Blättern aus dem Jahre 1817. Doch sie bleiben seltsam leblos, es scheint, als wolle Goethe die Wolken



WILLIAM TURNER
Sturmwolken, um 1820–1830,
31×51 cm



ANDREAS SCHELFHOUT
Landschaft mit Cumuluswolken mit Blick auf Haarlem, um 1839,
Öl auf Papier aufgezogen auf Leinwand, 25×29 cm

wie kleine Insekten aufspießen und in einem Kasten verewigen. Als fühle er sich durch die ständig wechselnde Gestalt der Wolken herausgefordert in seinem Anspruch der gültigen Weltdeutung. So bestellte er bei Caspar David Friedrich in Dresden, und anders kann man das nicht nennen, *Wolkenstudien nach Howard*. Friedrich aber, solchermäßen gedrängt, verweigerte den Gehorsam. Goethe berichtet verwundert, dass Friedrich „die leichten, freien Wolken“ nicht „sklavisch in diese Ordnungen eingezwängt“ sehen wolle.

Was für ein Gipfeltreffen! Der größte Dichter des Landes ordert beim größten Maler des Landes Wolkenstudien – doch die Bestellung wird nicht angenommen. Der eine, Goethe, sieht die einmalige Chance, die Natur durch die Wissenschaft und die Kunst als deren Gehülfin zu bändigen. Der andere jedoch „atmet Natur ein, um sie als Kunst auszuatmen“ (Werner Busch). So darf man doch mit den Wolken nicht umspringen, Herr Geheimrat!

Goethe freilich lässt nicht locker und nimmt es selbst in die Hand. Er benennt in seinem Gedicht *Howards Ebrengeächtnis* in der Verszeile „Wie Streife steigt, sich ballt,

zerflattert, fällt“ nacheinander die Wolkentypen – und lässt dann einfach seinen *Faust* durch die Regionen von Stratus, Cumulus und Cirrus zum Himmel aufsteigen, als seien das verschiedene Stockwerke, in denen der faustische Einpersonenaufzug regelmäßig hält. Caspar David Friedrich hingegen wäre da nicht eingestiegen. Er wusste, dass man anders nach ganz oben kommt.

Durch Friedrichs Bilder ziehen immer wieder riesige Nebelfelder und türmende Wolken. So zum Beispiel in dem faszinierenden Bild *Ziehende Wolken* von 1820, wo man die Beschleunigungskraft spürt, mit der hier die grauen Regenwolken über ein unwirtliches Gelände eilen. Es ist bezeichnend, dass es von Friedrich sonst keine Ölstudien nach der Natur gibt – nur die drei, die allesamt Wolken zeigen. Sie sind so aufregend, weil man hier den großen deutschen Romantiker, der uns nur von seinen fertigen, majestätischen, überirdischen Gemälden bekannt ist, plötzlich als suchenden, offenporigen Menschen kennenlernt.

Er sieht an einem Abend im September 1824 aus seinem Fenster den rot glühenden Abendhimmel mit seinen Wolkenbahnen

und ritzt mit dem Griff des Pinsels bewegt „Abend September 1824“ in die nasse Farbe. Man spürt an diesen Wolkenstudien, dass Friedrich uns nur deshalb mit jedem seiner vollendeten Gemälde so überwältigen kann, weil er zuvor selbst von dem Eindruck der Natur vollkommen überwältigt wurde.

JE SCHLECHTER DAS WETTER,
DESTO SCHÖNER DAS BILD

Es war sein Hausgenosse, der ihn dazu animierte: Johann Christian Clausen Dahl, der große norwegische Maler, der sich in Dresden niederließ und dort nach seiner Italienreise 1823 im Haus An der Elbe 33 mit Friedrich unter einem Dach lebte. Friedrich wohnte im dritten Stock, Dahl in den beiden Etagen darüber – natürlich, er wollte den Wolken einfach noch näher sein. Was er in Italien begonnen hatte, setzte er hier fort, in unzähligen Studien fing er das Schauspiel des Himmels über der Elbe ein – und inspirierte seinen Freund und Kollegen, sich ebenfalls auf die ungeheure Schönheit des Flüchtigen einzulassen, das sich über ihren Köpfen abspielte.

Das Haus An der Elbe 33 wurde so zum ersten Wolkenkratzer der Kunstgeschichte. Immer wieder blickte Dahl aus dem Fenster, nahm seine Malpappe und machte sie mit vier Reißzwecken auf der Unterlage fest, mischte die Farben auf der Palette und legte los. Von rechts bläst der Wind die schwarzen Wolken über das Elbtal, manchmal sieht man unten den Fluss, manchmal Pappeln, immer aber Wolken, meist grau, gern auch schwarz. Je schlechter das Wetter, desto schöner das Bild.

Eigentlich geht es in Dahls Bildern immer nur um Wolken. Wenn es nicht um Wolken geht, also wenn er im Atelier sitzt und große Bilder malt, wie man es in der großen Ausstellung *Dahl und Friedrich* im Dresdner Albertinum sehen konnte, werden sie redselig und konventionell. Es war gut für seine Kunst, wenn er wenig Zeit hatte und die Wolken gleich wieder um die Ecke waren. Denn das ist ja eines der großen Geheimnisse der Wolkenstudien: Sie müssen buchstäblich in Windeseile entstehen, weil sich das Modell am Himmel, „sehr weiß und ungeheuer oben“, fortwährend verändert, und zugleich sind sie die gelungensten

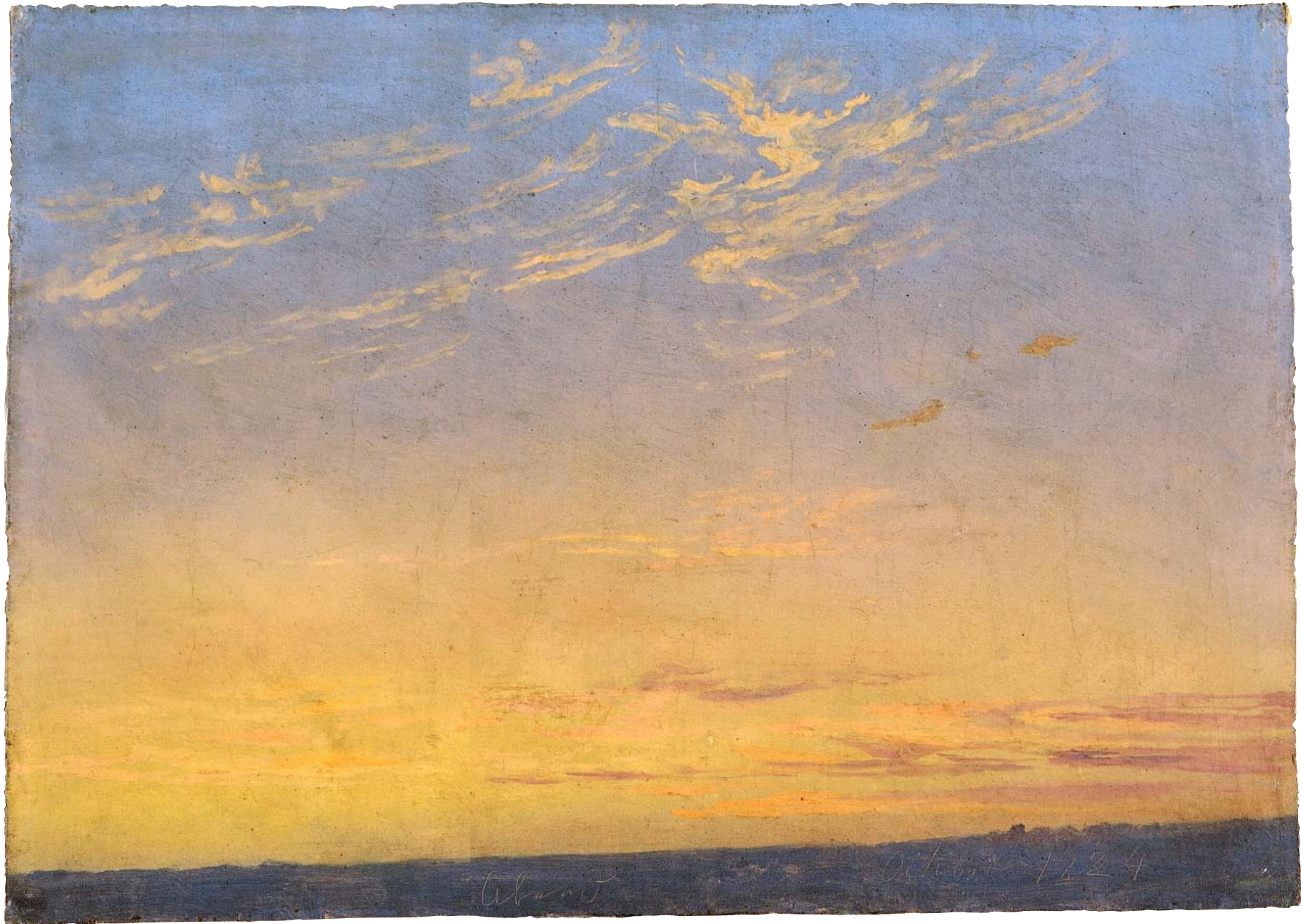
Der Unterschied zwischen Natur und Kunst hebt sich einen Moment lang auf, denn der Blick auf die Wolke löst die gleichen Empfindungen aus wie der auf eine Studie, die vor 200 Jahren gemalt wurde

Beispiele für Ewigkeit großer Kunst, die kein Datum kennt.

Als Carl Gustav Carus, der Maler und Maltheoretiker, einmal Dahl mit seiner Frau im Haus An der Elbe 33 besuchte, war diese verstört. Am andern Tag fragte sie: „Der Dahl malt doch sonderbare Himmel, er ist wohl nicht eigentlich fromm?“ Und Carus nahm diese moralische Frage auf. Er wusste von seinem Freund Caspar David Friedrich, dass dieser nicht gestört werden durfte, wenn er Himmel malte, weil er das als eine Art Gottesdienst sah. Auch deshalb ist es so faszinierend, dass gerade Friedrichs Hausgenosse Dahl derjenige war, der ihn überzeugte, dass das Malen einer Wolke keine Gotteslästerung sei.

Aber man merkt den Versuchen von Friedrich doch auch an, dass er sich noch nicht ganz sicher ist, ob es wirklich so ist (selbst im Wort „Wolkenkratzer“ spürt man ja noch diese Ehrfurcht vor dem Nolimetangere des Himmelreichs). Auch Carus und seine Frau, religiös wie Friedrich, sind verstört über Dahls nüchternen, realistischen Blick zum Himmel, in dem keine Engel mehr zu wohnen scheinen. So schrieb Carus in sein Tagebuch, den Wolkenstudienmalern wie Dahl fehle die „innere Demut“, weil die geheimnisvollen Prozesse der Natur mit purer Virtuosität aufs Papier gebracht werden: „Es ist ein Problem, dass er die Natur zu leicht nimmt.“

Es dauerte ein paar Jahre, bis Carus dämmerte, dass das Leichte auch in diesem Fall das eigentlich Schwere ist. Und zwar nicht nur in einem handwerklichen Sinne. Denn die Wolken zwingen zur Wahrheit. Gerade ihre Flüchtigkeit sorgt dafür, dass sie, wie Werner Busch, der bedeutendste deutsche Wolkenstudienexeget, sagt, „immer



CASPAR DAVID FRIEDRICH

Abend, 1824, Öl auf Karton, 20 × 28 cm

wieder neu aufgeladen werden können, sei es in religiöser oder säkularisierter Form“. Und genau dieser Prozess vollzieht sich bei Carus. Er schreibt in seinen *Briefen über die Landschaftsmalerei* ein paar Jahre nach der moralischen Ablehnung der Wolkenstudien: „Wie ziehende Wolken im steten Wandel begriffen, so die inneren Zustände des Menschen. Alles, was in seiner Brust widerklingt, ein Erhellen und Verfinstern, ein Entwickeln und Auflösen, ein Bilden und Zerstören, alles schwebt in den Gebilden der Wolkenregionen vor unseren Sinnen.“

Das ist es wohl, was den ewigen Zauber des Blicks in die Wolken ausmacht: dass sie für uns wie ein Spiegel sind. Dass sie ein Spiegel waren für Friedrich, für Dahl, für Blechen, für Constable und für Corot. Und für uns heute, die wir ihre Wolken anschauen. Die Wolkenstudien haben die Kunstgeschichte beschleunigt. Und sie schenken uns einen Moment vollkommener Zeitlosigkeit. Der Unterschied zwischen Natur und Kunst hebt sich einen Augenblick lang auf, denn der Blick auf die Wolke über uns löst die gleichen Empfindungen aus wie der auf eine

Studie, die vor 200 Jahren gemalt wurde. Es gibt da kein Gestern in dieser Malerei, nur ein Heute. Der Untenstehende – egal ob der Maler oder wir – ist der Aufblickende. Darüber unendliche Weite, die Dinge lösen sich auf, ballen sich zusammen, rasen oder trudeln, sie leuchten von hinten im Sonnenschein und sie verdichten sich zu dunkelgrauem Sturmgewölk.

Ölstudien wurden überhaupt erst vor etwa 30 Jahren zu einem eigenständigen Sammelgebiet. Von den Malern nur für den eigenen Gebrauch geschaffen, waren sie aber

doch schon zu Lebzeiten ein Tauschobjekt zwischen den Künstlern. Die Kollegen wussten, dass sich die Seele des anderen nirgendwo so klar offenbarte wie in seinem spontanen Blick auf Licht und Luft und Wolken. Nach dem Tod der Künstler kamen die Studien oft zu Dutzenden oder zu Hunderten zur Versteigerung – nur ganz wenige Kenner erkannten bereits früh deren Bedeutung.

Heute aber werden für die spontanen Skizzen in der Regel viel höhere Preise bezahlt als für die ausgeführten Ateliergemälde derselben Künstler. Es scheint, dass gerade der schnelle Zugriff auf die Wirklichkeit eben-diese jahrhundertlang frisch erhält. Es sind Kunstwerke, auf deren Rand kein Verfallsdatum aufgedruckt ist. Denn das Skizzenhafte, Fragmentarische kommt uns modernen Menschen, die wir die Wirklichkeit nur noch in YouTube-Clips, Werbetrailern und Schnappschüssen als eine Abfolge von Wirklichkeitsschnipseln wahrnehmen, besonders entgegen. Die Ölstudien sind die Shortcuts der Malerei.

Auf dem Kunstmarkt haben die gelungensten Wolkenstudien einen ganz besonderen, sagenumwobenen Rang – sie kommen quasi nie auf den Markt, sie sind als Ware so flüchtig wie ihr Darstellungsgegenstand. Sie lassen sich kaum einfangen, scheinen zu verschwinden, kaum dass man sie gesehen hat. Natürlich waren die Wolkenstudien deshalb immer auch eine Spezialität für Melancholiker. Und sind es bis heute geblieben. Kierkegaard schreibt: „Es gibt kein besseres Sinnbild für die Wolken denn Gedanken und kein bess’res für Gedanken denn Wolken – Wolken sind ja Hirngespinnste und Gedanken, was sind sie anderes? Sieh, darum wird man alles ändern müde, doch der Wolken nicht.“

Wenn man sich, was ja in den besten Familien vorkommt, manchmal ekelt vor einer banalen zeitgenössischen Kunst, vor der vollkommenen Unübersichtlichkeit der Kunstgeschichte und der Willkürlichkeit von Werturteilen, dann kuriert ein einziger Blick in den Himmel – oder auf eine kleine Papptafel mit einer weißen Wolke vor blauem Grund. Glauben Sie mir: Man wird alles ändern manchmal müde, der Wolkenstudien jedoch nicht. Die weiß ich noch und werd ich immer wissen.

GALERIE BRUNO BISCHOFBERGER

FOUNDED 1963

NEUERÖFFNUNG AB 1. JUNI 2015



BASQUIAT, WARHOL,
COLLABORATIONS BY BASQUIAT & WARHOL
BARCELÓ, BIDLO, CLEMENTE, CONDO,
CUCCHI, DOKOUPIL, SALLE, SCHNABEL

WEISSENRAINSTRASSE 1 · 8708 MAENNEDORF/ZURICH
MO - FR & GALLERY-WEEKEND 13./14. JUNI, 11 - 16 H
TEL +41 44 250 77 77 · BRUNOBISCHOFBERGER.COM

VENEDIG, DIE BESTE MESSE DER WELT?

ENCORE
Biennale Venedig —
GRAND PRIX — WERTSACHEN —
AUKTIONEN — BLAU KALENDER
— DER AUGENBLICK



BESUCHER VOR EINEM DER BEKANNTEN BÖRSENBILDER VON ANDREAS GURSKY.
SIE SIND UNVERKÄUFLICH. AUF DER BIENNALE IST DAS DIE AUSNAHME

Die Biennale ist kein marktfreier Raum. Was erwartet die Künstler und wie gehen sie damit um?

Ein vielsagender Versprecher hört man in diesem Jahr auf der Biennale von Venedig immer wieder: Statt von „Biennale“ ist immer wieder die Rede von „Messe“. Und das, obwohl der künstlerische Leiter, Okwui Enwezor, sich alle Mühe gegeben hat, sein Motto *All the World's Futures* mit dem Verweis auf Karl Marx' *Kapital* möglichst linksdiskursiv zu unterfüttern. Geholfen hat es nichts. Ganze Abschnitte seiner

Schau im Zentralpavillon und in den Arsenale-Hallen, aber auch viele Länderpavillons wirken wie Kojen von Galerien oder Sammlern, die ihren Lieblingskünstlern den Biennale-Auftritt bezahlt haben – und die Werke gleich zum Kauf anbieten. Denn die Biennale hat kein eigenes Budget, das Produktionen finanziert. Es ist ein offenes Geheimnis: Fast alles, was man in Venedig sieht, ist Ware für den Kunstmarkt.

DIE DURCHSTARTERIN

FLAKA HALITI

Es läuft gut für Flaka Haliti. Man merkte es sofort, wenn man sie auf der Biennale in ihrer Installation im Kosovo-Pavillon beobachtete, wie sie dastand: die Füße eingegraben in den knallblauen Sand, rot angemalte Lippen, Strubbelhaare, ein bisschen verkatert. Der Prosecco-empfang zu ihren Ehren war lang, lauter bekannte Künstler und Kuratoren waren gekommen. Auch jetzt schauen die Leute auf sie, zögern, lächeln, sprechen sie an: ob sie die Künstlerin sei. Gratulation, tolle Arbeit!

Mit Flaka Haliti, geboren 1982 in Priština, passiert gerade das, was eben mit jungen Künstlern passiert, über die plötzlich alle sprechen: Sie wird zum Shootingstar. Wobei

„Wenn ich mit meiner Arbeit nicht weiterkomme, tauche ich in Theorie ein“

Haliti das auch ein bisschen selbst gesteuert hat. Als Absolventin der Frankfurter Städelschule weiß sie, wie Stille Post funktioniert: Networking und Selbstvermarktung werden dort großgeschrieben, Rundgänge sind feste Termine in den Kalendern von Galeristen und Kuratoren, Absolventen wie Lehrende gleichen diskursfesten Profis. Für ihre Bewerbung um den Länderbeitrag des Kosovo hatte Haliti Nicolaus Schafhausen als Kurator ausgewählt. Der Leiter der Kunsthalle Wien zählt zu den bestvernetzten Kuratoren Europas. „Ich kenne Flaka seit ihrem Studium an der Städelschule. Ihr intellektueller und gleichzeitig poetischer Umgang mit Überlegungen zu künstlerischer und persönlicher Identität spricht mich überaus an“, so Schafhausen in der Presseerklärung.

Ein solcher Segensgestus wirkt im Kunstbetrieb Wunder. Noch hat Haliti nur eine einzige, sehr junge Galerie: LambdaLambdaLambda in Priština. „Nach der Biennale-Vernissage hatten wir sofort Anfragen von Sammlern. Wenn die zunehmen, werden wir die Preise anpassen“,



UNTER NICOLAUS SCHAFHAUSENS SCHIRMHERRSCHAFT: FLAKA HALITI IM PAVILLON DES KOSOVO. DIE GESTELLE SIND DER MAUER DES UN-ZENTRUMS IM KOSOVO ENTLIEHNT

so die Galeristin Katharina Schendl. Momentan reichen die von 3.500 Euro für Fotoprints bis hin zu rund 50.000 Euro für die Biennale-Installation. Ja, es gebe weitere Galerien, die sich für sie interessieren, sagt Haliti. Eine Woche später wird sie als Stipendiatin der Villa Romana in Florenz nominiert. Schon wieder ein Rennen gewonnen.

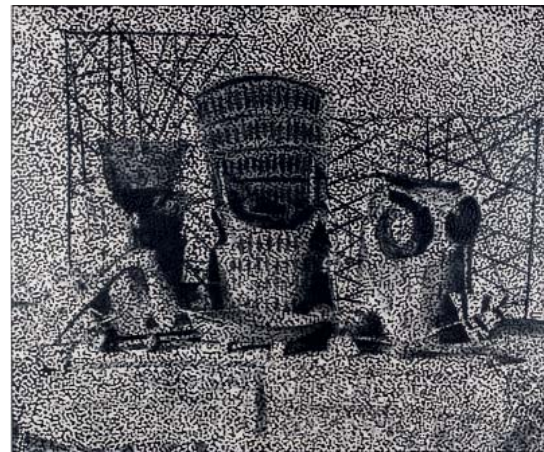
Haliti hat Übung darin. 2013 erhielt sie den Henkel Art Award, in diesem Jahr den Ars-viva-Preis. Nebenbei macht sie ihren Doktor in künstlerischer Praxis. „Wenn ich mit der Arbeit nicht weiterkomme, tauche ich in Theorie ein“, sagt sie. Die Gestelle, die sie hier in den Sand gerammt hat, sind der Mauer des UN-Zentrums im Kosovo entlehnt. Die ist blau bemalt, man soll an Himmel denken. Hier wechselt nun ab und zu das Licht, sodass der Sand plötzlich gelb oder grün aussieht. „Es geht um Hoffnung“, sagt Haliti. „Dinge können sich ändern, aber man weiß nicht wann.“ GESINE BORCHERDT

Dabei war die Biennale zumindest nicht primär als Verkaufsschau gedacht. Mit ihrer Gründung 1895 erklärte der Bürgermeister Riccardo Selvatico, Venedig solle durch die Esposizione Internazionale zum Zentrum der Völkerverständigung werden. Sie ging auf eine wohltätige Stiftung des italienischen Königspaares Umberto I. und Margherita di Savoia zurück. Doch der König selbst kaufte

gleich auf der ersten Schau 13 Werke. Am Ende wurden fast 100 Verkäufe registriert, und die Biennale war sich nicht zu schade, trotz des wohl tätigen Anspruchs des Monarchen eine Provision von zehn Prozent auf die einzelnen Erlöse zu nehmen.

Obwohl die Biennale nie eine Messe sein wollte, kam der Handel durch die Hintertür. Heute muss er sich nicht mehr einschleichen.

Angeichts solcher Geschichte ist es eigentlich erstaunlich, dass nicht offen über die Verbindungen gesprochen wird. Ist die Nähe zum Markt doch keineswegs nur negativ. Die Künstler werden nicht in antikommerzielle Schutzräume gesperrt, sondern mit allen Facetten des Betriebs konfrontiert, denn der Marktplatz Venedig ist ein Treffpunkt für Kuratoren, Kritiker, Sammler und Galeristen.



SEIN GEMÄLDE *UNTITLED (T14)* ENTSTAND FÜR DIE AUSSTELLUNG VON OKWUI ENWEZOR IN VENEDIG

DER EINZELGÄNGER

DANIEL BOYD

Daniel Boyd gräbt in der Geschichte seiner Heimat Australien, um die Gegenwart besser zu verstehen. Er ist Aborigine, geboren 1982 in Cairns. Sein Urururgroßvater wurde von der Südseeinsel Vanuatu als Sklave auf die Zuckerrohrplantagen von Queensland verschleppt. Seine Bilder handeln von Eroberung, Besiedlung, Enteignung. Aber Boyd ist kein Revanchist. Im Australien von heute hat seine Kunst längst Erfolg.

Vertreten wird der Künstler von der einflussreichen Galerie Roslyn Oxley9 in Sydney. Sie wurde auf ihn aufmerksam, als die National Gallery of Australia seine Abschlussarbeit an der Kunsthochschule erwarb: eine Serie von Bildern von Captain Cook und seiner Mannschaft als Seeräuber. Inzwischen ist der Name Daniel Boyd im asiatisch-pazifischen Raum etabliert. Er verkauft gut, seine Galerie zeigte ihn auf der letzten Art Basel Hongkong. Nun, da er an der Biennale in Venedig teilnimmt, erhofft sich die Galerie, in die nördliche Hemisphäre vorzudringen. Doch ob Boyd da so einfach mitspielt? Auf dieser Biennale, sagt er, fühle er sich

wie auf einem Präsentierteller für Kuratoren und Kunsthändler. Schon vor Beginn habe er gemerkt, dass er sich und sein Werk schützen müsse. Der Hysterie der Preview ist er ferngeblieben und erst zwei Tage später angereist. Jetzt streift er unerkant durch die Ausstellungen und will lieber Kunst sehen, als sich lange zu unterhalten. Boyd ist ein leiser, konzentrierter Typ, der deutlich macht, dass er sich die Dinge lange anschaut, bevor er über sie spricht.

Für die Biennale entwickelte er vier großformatige Gemälde, auf denen es um die kulturellen Zeugnisse der Kolonialisierung Australiens geht: Reiseerzählungen und Abenteuerliteratur, historische Archivalien und handgezeichnete Seekarten, Museumsobjekte und Überbleibsel der Entdeckerfolklore: Sie sind wie ein Hintergrundgrollen, das die Malerei untermalt.

Im letzten Jahr hat Boyd den Bulgari Art Award gewonnen. Die 80.000 Dollar Preisgeld investiert er zurzeit in ein Projekt, das früher eine Art Bildungsreise für Adlige war: eine Grand Tour durch Europa. Auf der Landkarte, die Boyd damit zeichnet, sind Rom und Venedig schon markiert,



INTEGER BLEIBEN IST SEIN ZIEL: „DER MARKT INTERESSIERT MICH NICHT SO SEHR“

Abstecher nach Barcelona, London und Berlin sind geplant. Und Basel? „Der Markt interessiert mich nicht so sehr“, sagt Boyd. Er wolle jetzt erst mal ein, zwei Jahre auf die Recherche verwenden und eine Auszeit nehmen. Das ist keine Koketterie. Boyd hat sich mit der Durchdringung historischer und gesellschaftlicher Differenzen einen Namen gemacht. Jetzt will er integer bleiben. MARCUS WOELLER

zusammen schon mehr als 30 Künstler stellen. Hauser & Wirth beispielsweise ist mit Fabio Mauri, Bruce Naumann, Isa Genzken, Christoph Büchel und Ellen Gallagher vertreten.

Nirgendwo zeigt sich deutlicher als auf der Biennale, was in den meisten Ländern mittlerweile Tatsache ist: Die gesamte Kunstwelt ist von privaten Geldern abhängig. Für junge Künstler ist das Festival deshalb oft ein

Sprung ins kalte Wasser. Mit der Nominierung folgen Anfragen von Galerien und Sammlern, Stipendien und Ausstellungen werden angeboten, die vorher noch unerreichbar schienen. Die Biennale ist auch kommerziell ein fruchtbarer Boden für sie, weil nicht wenige Großkünstler dabei sind, die als Zugpferde dienen. Namen wie Georg Baselitz, Katharina Grosse, Andreas Gursky,

DIE ZIELSTREBIGE

MERİÇ ALGÜN RINGBORG



FAMILIENSTREIT: DETAIL AUF DER BIENNALE IN Venedig

Sie hat eine feste Galerie und Kuratoren lieben ihre Kunst. Venedig steht ihr gut

Meriç Algün Ringborg steht im Arsenale und nickt freundlich zur Begrüßung. Sie hat hier eine wohnzimmerartige Installation aufgebaut: Wanduhr,

Blumenvase, Holzschrank sowie eine Vitrine, in der deutsche Bierkrüge und eine Porzellanfigur aus China stehen. Geduldig erzählt Algün Ringborn die Geschichte: Die Souvenirs hat ihr Großvater von Schiffsreisen mitgebracht, später standen sie in der Wohnung ihrer Eltern in Istanbul. Es geht um Heimat, Identität und das Warten auf den Weltreisenden, während man selbst in der Türkei festsitzt. Heute ist die Künstlerin eine Kosmopolitin. Vor acht Jahren zog sie nach Stockholm, studierte an der Akademie und machte ihre eigene Einwanderung zum Thema ihrer Kunst. Fragen nach Identität, Grenzen und Behördenirrsinn verwandelt sie seither in Zeichnungen und Installationen, die präzise, reif und reduziert wirken, kurz: Persönliches wird mit Politischem verschränkt und sieht aus wie klassische Konzeptkunst. Kuratoren und Kritiker mögen das und auch Sammler finden etwas an der Eleganz, mit der hier brisante Botschaften vermittelt werden. Wie alles begann? Als Erster wurde der



WIE WERDE ICH EUROPÄERIN? ODER BIN ICH DAS ALS TÜRKIN NICHT SCHON? MUSEEN MÖGEN KUNST, DIE FRAGEN STELLT. DER MARKT IST DA SKEPTISCHER

Kurator Jens Hoffmann bei seiner Recherche für die 12. Istanbul Biennale auf Algün Ringborg aufmerksam. Er holte sie ins Boot, obwohl sie noch studierte. Von da an regnete es Einladungen. Eine kam von Daniel Birnbaum, dem schwedischen Kurator, der schon eine Biennale von Venedig kuratiert hat und heute Direktor des Moderna Museet ist. Algün Ringborg eröffnete dort letztes Jahr mit 31 Jahren eine Einzelausstellung mit dem Titel *Becoming European*, als Okwui Enwezor auf sie zukam. Auf seine postwestlich orientierte Biennale passte ihre Thematik perfekt. Und nicht nur auf seine. Algün Ringborgs Arbeit spiegelt einen kuratorischen Trend, wenn sie demnächst auf den Biennalen in Thessaloniki und Istanbul ausstellt. Trotzdem ist ihre Kunst kein Selbstläufer. Bis vor wenigen Jahren hat sie von Stipendien gelebt. Seit 2013 vertritt sie die Galerie Nordenhake mit Standorten in Stockholm und Berlin, die Preise sind seitdem nur moderat gestiegen. Zeichnungen kosten 3.500, große Installationen um die 45.000 Euro. Besonders Letztere lassen sich nicht leicht verkaufen. Auf der Art Basel werden daher vor allem Objekte und Zeichnungen angeboten, daran ändert auch die Biennale nichts. Anfragen blieben bisher überschaubar. Neugierig geworden sind vor allem Kunstkritiker. Und natürlich noch mehr Kuratoren. GESINE BORCHERDT

Marlene Dumas, Oscar Murillo und Chris Ofili stehen für Kunst mit Preisen im teils höheren sechsstelligen Segment, das Investoren anlockt. Den Galeristen Thaddaeus Ropac sah man beim Parcours freudestrahlend im Arsenale, weil er alle Selbstporträts von Baselitz an den Sammler François Pinault vermitteln konnte. Es war der Eröffnungstag der Biennale. Messestimmung.

Falls also auch diese Biennale, wie man es von jeder Großausstellung erwartet, einen Zeitgeist wiedergibt, so lautet er jedenfalls nicht „Karl Marx ist zurück“.

Auf der Kunstmesse Art Basel kann man dann im Juni wieder erleben, wie die Biennale im kleinformatigen Marktumfeld aussieht. Auf der New Yorker Frieze im Mai sah man bereits bekannte Motive: Monica

Bonvicini hat ihre pechschwarz tiefenden Kettensägen-Mobiles, die Enwezor in den Arsenale zeigt, auf wohnzimmerfreundliche Leinwände übertragen, die der Galerist Johann König aus Berlin anbot. Der New Yorker Gavin Brown bewarb seinen Auftritt mit einer Fischzeichnung von Joan Jonas, die im amerikanischen Pavillon zu sehen ist. Der Künstler Neuseelands Simon Denny

DER QUEREINSTEIGER

JOHN AKOMFRAH

John Akomfrah ist neu im Geschäft. Die Londoner Galerie Carroll/Fletcher führt den Filmemacher zwar schon seit ein paar Jahren in ihrer Künstlerliste, aber seine Beiträge wurden bislang nur auf Filmfestivals oder in Filmprogrammen von Museen gezeigt.



SEIN KINOPUBLIKUM KENNT ER, DIE KUNSTBETRACHTER SIND NOCH NEU FÜR IHN. SIE MÖGEN ES KOMPLIZIERTER

Auf dem Giardini-Gelände bewegt sich Akomfrah noch etwas unsicher, wählt die Worte, als müsste er erst die herrschenden Diskurse lernen. Was denn der Unterschied sei zwischen Kino und Ausstellung? Sein Kinopublikum kenne er. Es sei trainiert auf die eine Leinwand, die eine Erzählung wiedergibt. Hier, in der Blackbox mit den drei Videoprojektionen, seien die Betrachter eher den simultanen Fluss der Bilder gewohnt. Die Geschichten dürfen komplizierter sein. „Ich habe das noch nicht ganz durchschaut und schon gar nicht zu Ende durchdacht“, sagt John Akomfrah. „Aber ich denke doch, dass ich im Kunstkontext mehr Freiheit habe und experimentieren kann.“

war bei Daniel Buchholz zu sehen mit einer Venedig-Ansicht, die mit dem Schriftzug *New Management* überschrieben war. Die Galerie David Zwirner lässt verlauten, man möge Venedig bitte nicht mit Basel verwechseln. Man fragt sich jedoch: Warum eigentlich nicht? Viele Galerien auf der Art Basel werden mit Neuzugängen dabei sein, die auf der Biennale derzeit gefeiert werden. Das ist

das Prinzip des Marktes und die Chance der Künstler, die in Venedig ausstellen.

Der Nachlass von Fabio Mauri zum Beispiel befindet sich erst seit Januar im Programm von Hauser & Wirth. Ob Okwui Enwezor den Künstler erst auswählte und die Galerie sich dann den Nachlass sicherte oder umgekehrt, wissen wir nicht. Was wir wissen: Ein neuer Name wird von einer gro-

Der 1957 in Accra in Ghana geborene Filmemacher wurde mit Filmen wie *Handsworth Songs*, *Riot* und *Nine Muses* zu einem künstlerischen Sprecher der *Black diaspora*. Schon seine Eltern gehörten zur kritischen Elite des Landes und engagierten sich in der antikolonialistischen Bewegung der 50er-Jahre. Der Vater starb beim Militärputsch gegen die Regierung von Kwame Nkrumah, die Mutter emigrierte mit dem vierjährigen Sohn nach London.

Er habe das Biennale-Thema als Verpflichtung verstanden, erzählt Akomfrah. Vielleicht könne man ja gerade von den Flüchtlingen lernen, was Zukunft sei. „Sie sind die Einzigen, die noch an Zukunft glauben. Sonst würden sie sich nicht auf diesen unmöglichen Weg machen. Sie haben kein Gepäck. Sie haben nur Bilder im Kopf. Von solchen Bildern handelt *Vertigo Sea*.“ Bislang hat Akomfrah seine Produktionen vorfinanzieren müssen. Für seinen Biennale-Beitrag hat nun die Galerie das Budget zusammengebracht. Auch das sei neu, sagt Akomfrah. Und zum ersten Mal werde nun auch darüber zu entscheiden sein, in welcher Auflage *Vertigo Sea* auf den Markt kommt. Die starken Bilder als Sammlerstück? Auch darüber muss er noch nachdenken. HANS-JOACHIM MÜLLER

„Ich denke, dass ich im Kunstkontext mehr Freiheit habe und experimentieren kann“



SEINE VIDEOINSTALLATION VERTIGO SEA IST EIN HÖHEPUNKT AUF DER BIENNALE VON Venedig, WENN AUCH EIN GRAUSAMER

ßen Galerie übernommen, auf Enwezors Biennale ist er im Hauptraum zu sehen. Historiker, Kritiker, Sammler, Galeristen und Besucher sind begeistert und fragen sich, wer der Unbekannte wohl ist. Spätestens in Basel wissen es alle: ein neuer Klassiker.

TEXT: SWANTJE KARICH UND GESINE BORCHERDT
FOTOS: ALBRECHT FUCHS

GRAND PRIX

MONOPOLY



WER BIN ICH?
Albert Oehlen weiß,
was seine Aufgabe ist:
Selbstporträt mit Palette
von 2005

Rekorde sind nur die halbe Strategie: Christie's auf allen Kanälen

Wie sieht der Kunstmarkt in zehn Jahren aus? Das Auktionshaus Christie's bietet sich für eine kleine Zukunftsprognose an. Nicht etwa weil die Firma gerade bei den New Yorker Frühjahrsauktionen mit Picassos *Frauen in Algier* für 179,4 Millionen Dollar einen neuen Auktionsrekord aufgestellt hat und insgesamt 1,7 Milliarden Dollar umsetzte, sondern: wegen ihrer inhaltlichen Arbeit. Die vielleicht wichtigste Londoner Schau im vergangenen Herbst: Richter und Polke. Der Katalog: aufwendig gestaltet und hervorragend recherchiert. Galeristen, Kuratoren, Kritiker zeigten sich gleichermaßen begeistert. Schauplatz: nicht Tate, nicht Whitechapel Gallery, sondern die Kunsthandlung von Christie's in Mayfair, in den Räumen der 2013 geschlossenen Galerie Haunch of Venison. Wie die Zeiten sich ändern: Als Christie's die Galerie 2007 übernahm, lautete der Vorwurf noch, ein Auktionshaus habe sich auf den Wiederverkauf von Kunstwerken zum höchsten Preis zu konzentrieren und könne deswegen nicht ernsthaft an Kunst und Künstlern interessiert sein. Als sie 2013 schloss, titelten die Zeitungen erleichtert: „Die alte Ordnung ist wiederhergestellt.“ Von wegen!

Wenige Jahre später erscheint die Schadenfreude wie aus einem anderen Jahrhundert. Christie's ist heute die neue Ordnung. Zum Beispiel in Venedig: Viele, die sonst die Hallen der François Pinault Foundation naserümpfend besuchten, schwärmen nun von der Ausstellung, die der Künstler Danh Vō dort kuratiert hat. Das sei das Beste auf der ganzen Biennale. Christie's gehört François Pinault, Pinault ist Christie's. Während andere Auktionshäuser in einem immer aggressiver werdenden Markt um ihr Profil ringen, geht Christie's in die Bereiche hinein, die von der öffentlichen Hand notgedrungen vernachlässigt werden: Forschen, Sammeln, Vermitteln. Hatte man Pinault bis jetzt eher mit Blockbustern von Jeff Koons und Maurizio Cattelan in Verbindung gebracht, so greift er jetzt mit ebenso strengen wie relevanten Ausstellungen strategisch ein. Auch in London eröffnet nächste Woche eine spannende Schau – wieder bei Christie's. Sie erzählt die Geschichte des Selbstporträts. Mit dabei: Beuys, Bacon, Duchamp, Dumas, Dürer, Freud, Hepworth. Albert Oehlen zeigt sich mit Fernblick und Farbpalette als klassischer Maler. David Hockney erscheint auf einer Papiercollage aus den 50er-Jahren mit rotem Dandyschal. Kuratiert wird die Schau vom jungen deutschen Christie's-Mitarbeiter Jacob Uecker, der sich um Anregungen und Kontakte sichtlich keine Sorgen machen musste. Der Branche müsste angesichts der Umsätze, die Christie's mit Ausstellungen wie dieser und anderen Privatverkäufen macht, angst und bange werden: Betrug der Umsatz 2010 noch 572,4 Millionen Dollar, sind es heute 1,5 Milliarden. Eigentlich fehlt der Firma nur noch eine hauseigene Kunsthochschule, dann wäre der ganze Kunstmarkt unter einem Dach. Die Zukunft hat bereits begonnen.

SWANTJE KARICH

Biennale Venedig —
GRAND PRIX — WERTSACHEN —
AUKTIONEN — BLAU KALENDER
— DER AUGENBLICK

Galerie Max Hetzler Berlin | Paris

Inge Mahn



6. Juni – 18. Juli 2015
Goethestraße 2/3
10623 Berlin

Frank Nitsche

HAPPY DAYS IN MEXICO



6. Juni – 18. Juli 2015
Bleibtreustraße 45
10623 Berlin

maxhetzler.com

WERT SACHEN

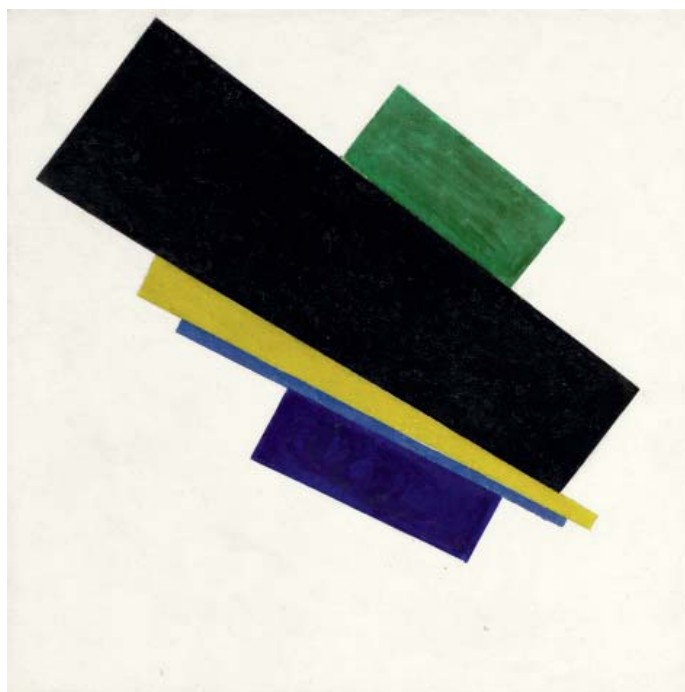
Biennale Venedig —
GRAND PRIX — WERTSACHEN —
AUKTIONEN — BLAU KALENDER
— DER AUGENBLICK

Was uns gefällt: Highlights
und Abseitiges aus dem Angebot
des Kunsthandels

CHANCENLOSE MUSEEN

17 Jahre dauerte der Rechtsstreit. 2008 wurde Malewitschs *Suprematismus, 18. Konstruktion* aus dem Jahr 1915 vom Amsterdamer Stedelijk Museum restituiert und 2014 durch die Schau in der Tate Gallery erneut kräftig aufgewertet. Jetzt versteigern es die Erben. Die Museen haben wohl keine Chance: Die Schätzung liegt bei 28 bis 42 Millionen Euro. Wie Bauklötze auf einer schiefen Ebene verlieren die Farbflächen an Halt und finden doch zu einer schlichten Balance. Das 53 cm große Quadrat war bereits 1915 in Moskau und 1927 in Berlin ausgestellt. Es blieb in Deutschland, während Malewitsch die Sowjetunion nicht mehr verlassen durfte. Es heißt, der Architekt Hugo Häring, dem das Gemälde anvertraut war, habe es ans Stedelijk verkauft. So überstand es den Bildersturm der Nazis. WOE

Impressionismus und Moderne
24. Juni bei Sotheby's
in London



Achenbachs AFFENBANDE IST LOS

Dem Affen war Jörg Immendorff (1945–2007) besonders zugetan. Es gibt ihn im Werk des Malers in vielerlei Gestalt. Eine ganze Menagerie aus Bronze hat allein der frühere Kunstberater Helge Achenbach zusammengetragen. Um es genau zu sagen: 400. Die sollte Achenbach für Immendorff verkaufen, den Gewinn wollte man sich teilen.



So war die Abmachung. Mittlerweile ist der Künstler gestorben und der Impresario im Gefängnis. Jetzt kommen Achenbachs bisher unverkaufte Affen unter den Hammer. Dieser hier ist auf 1.500 bis 2.000 Euro geschätzt. MÜ

Achenbach Art Auction
17.–20. Juni bei
Van Ham in Düsseldorf
und Köln

ENDLICH SOMMER

August 1888. Sonnentage
am Neuenburger See.

Die Jugend aus dem Städtchen Crêt trifft sich am Bootsteg. Bei Liebermann wären die Kids im Knabenbad nackt. Albert Anker hat die pubertierende Blöße mit züchtigen Badeshorts bedeckt. Man sollte das nicht gleich als Zeichen althelvetischer Prüderie missverstehen. Das Werk des behutsamen Malers ist immer als ein wenig bieder verkannt worden. Dabei tun sich unter der bürgerlichen Wohlordnung, die er gemalt hat, zuweilen beträchtliche Abgründe auf. Und auch das 43 x 90 cm große Gemälde *Das Bad in Crêt* weist in der Sinnlichkeit des impressionistischen

Kolorits über die Enge der ankerschen Brave-Leute-Welt hinaus. Geschätzt ist das Gemälde auf 1,6 bis 2,5 Millionen Euro. MÜ



Kunst und Antiquitäten
17.–19. Juni bei Fischer
Kunstauktionen in Luzern

Jan Brueghel d. J. · Paradieslandschaft mit dem Sündenfall (Detail) · 1634/35 · Öl auf Holz · 66 x 105 cm

AN IMPORTANT OLD MASTER COLLECTION FROM BERLIN'S GOLDEN TWENTIES

THE ROHDE-HINZE COLLECTION

GRISEBACH

Auktion in Berlin · 3./4. Juli 2015 · Katalogbestellung: orangerie@villa-grisebach.de

Spöttisch schürzt sie die Lippen. Ihr Blick geht haarscharf am Betrachter vorbei. Der Maler Dante Gabriel Rossetti wollte ein letztes Mal ganz nah an die junge Frau herankommen, mit der ihn einige Jahre eine Liebesbeziehung verband. Doch Jane, die Frau seines Künstlerfreundes William Morris, bleibt unnahbar. Jahre nach dem Ende der Affäre kann Rossetti – zumindest auf der Leinwand – noch immer nicht von ihr lassen. Er malt sie 1879 in Verkennung der Realität als Beatrice, als die Glückbringende,

als jene Lichtgestalt, die in Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* den Weg durch das Fegefeuer ins Paradies weist. Ihm bleibt nur die sehnstüchtige Erinnerung an Jane, die er zuvor bereits als Pandora, Proserpina, Venus und als Allegorie auf den Tagtraum dargestellt hatte. Das Porträt ist auf 975.000 bis 1,4 Millionen Euro geschätzt. WOE



Bootsfahrt mit fünf Helden

Er war der Picasso der chinesischen Malerei. Zhang Daqian, im Kaiserreich geboren, in Japan ausgebildet, in den USA berühmt geworden, in Taipeh 1983 gestorben. Im Werk des Künstlers haben die anmutigen Traditionen der chinesischen Landschafts- und Figurendarstellung noch einmal ihren großen Auftritt. Unbeeindruckt von den Stilkämpfen der Westkunst ruft der Künstler mit den Mitteln sparsam gesetzter Formzeichen und virtuos genutzter Hell-Dunkel-Kontraste die alten Geschichten auf. So erzählt die Hängerolle in feiner Tuschzeichnung von der *Fahrt zur Roten Wand*, einem althinesischen Sagenklassiker. Sie stammt aus der bedeutenden Sammlung, die der Sinologe Jerg Haas in den 60er-Jahren zusammengetragen hat, und soll 40.000 bis 60.000 Euro kosten. MÜ



UNERREICHTE TRAUMFRAU



1880, steht für den Geist des Todes und das Glück. Das Tier steigt aus dem Wasser und bringt das Leben zurück. Die Händler erhoffen sich 3.000 Euro für das kleine Teil. FWKA

VASE WIE EIN VULKAN

Im letzten Winkel des Raums hörte Toots Zynsky 1971 etwas fauchen, als würden sich Urkräfte miteinander anlegen. Es waren die Schmelzöfen der Glaswerkstatt der Rhode Island School of Design in Providence. Damit hatte sie ihre Bestimmung gefunden, lernte später auch in Murano. Heute ist Zynsky eine der wichtigsten Vertreterinnen der amerikanischen Studioglas-Bewegung. Eines ihrer Schalenobjekte aus fein verschmolzenen Glasfäden wird jetzt für geschätzte 7.000 bis 8.000 Euro versteigert.

WOE
29. Juni bei Dr. Fischer in Zwiesel



SEI EIN FROSCH!

Die Japaner kannten früher keine Taschen in Hosen oder Kleidern. Ihre Kimonos hatten keine. Dieser Mode ist es zu danken, dass Netsuke heute als Kunstwerke verkauft werden. Die kleinen Figuren waren Gegengewichte für Sagemono, jene Behälter für Kleinigkeiten, die am Kimono befestigt wurden. Auf der Kunst- und Antiquitätenmesse Masterpiece in London bietet Finch & Co einen Vanitas-Schädel mit Frosch an. Das Elfenbein, entstanden um

Masterpiece Art Fair
25. Juni – 2. Juli
bei Finch & Co
in London

EINE AUSWAHL der BLAU REDAKTION

AUKTIONEN

2. JUNI	SOTHEBY'S, ZÜRICH <i>Schweizer Kunst</i>
2. – 3. JUNI	SOTHEBY'S, PARIS <i>Impressionismus und Moderne, Gegenwartskunst</i>
3. JUNI	BASSENGE, BERLIN <i>Fotografie, Sonderauktion Keiko Minami</i>
3. JUNI	CHRISTIE'S, NEW YORK <i>Alte Meister</i>
3. – 5. JUNI	LEMPERTZ, KÖLN <i>Chinesische Malerei</i>
3. JUNI	VAN HAM, KÖLN <i>Moderne und Gegenwartskunst</i>
3. – 4. JUNI	CHRISTIE'S, PARIS <i>Gegenwartskunst</i>
3. – 6. JUNI	VILLA GRISEBACH, BERLIN <i>19. Jahrhundert, Moderne und Gegenwartskunst, Fotografie, Grafik und Editionen</i>
4. JUNI	SOTHEBY'S, NEW YORK <i>Alte Meister</i>
6. JUNI	VAN HAM, KÖLN <i>Asiatische Kunst</i>
9. – 10. JUNI	HAUSWEDELL & NOLTE, HAMBURG <i>Alte Meister, Moderne und Gegenwartskunst</i>
9. – 11. JUNI	QUITTENBAUM, MÜNCHEN <i>Moderne Kunst und Design</i>
11. JUNI	NEUMEISTER, MÜNCHEN <i>Moderne und Gegenwartskunst</i>
11. JUNI	DR. FISCHER, HEILBRONN <i>Moderne Asiatika und Antiquitäten</i>
11. – 12. JUNI	KARL & FABER, MÜNCHEN <i>Moderne und Gegenwartskunst</i>
16. JUNI	CHRISTIE'S, LONDON <i>Britische Kunst des Impressionismus</i>
17. – 20. JUNI	VAN HAM, KÖLN UND DÜSSELDORF <i>Helge Achenbach</i>
17. – 19. JUNI	GALERIE FISCHER, LUZERN <i>Alte Meister, 19. Jahrhundert, Moderne und Gegenwartskunst, Antiquitäten</i>
23. – 24. JUNI	CHRISTIE'S, LONDON <i>Impressionismus und Moderne, Arbeiten auf Papier</i>
24. JUNI	BONHAMS, LONDON <i>Impressionismus und Moderne</i>
24. – 25. JUNI	SOTHEBY'S, LONDON <i>Impressionismus und Moderne</i>
29. JUNI	DR. FISCHER, ZWIESEL <i>Glas</i>
29. – 30. JUNI	PHILLIPS, LONDON <i>Gegenwartskunst</i>
30. JUNI	CHRISTIE'S, LONDON <i>Gegenwartskunst</i>

FISCHER

Kunstauktionen

17. bis 19. Juni 2015

Vorbesichtigung

6. bis 14. Juni 2015



ALBERTO GIACOMETTI, *Cubist Composition I*, 1926.
Schätzung: EUR 570 000 / 770 000.
© Succession Alberto Giacometti / 2015, ProLitteris, Zurich

Mit Werken von
Karel Appel, Max Ernst, Fernand Léger, Joan Miró,
Sam Nicholson, Pierre-August Renoir, Victor Vasarely,
Maurice de Vlaminck, u.a.

www.fischerauktionen.ch

Galerie Fischer Auktionen AG
Haldenstrasse 19 | CH-6006 Luzern
Tel. +41 (0)41 418 10 10 | Fax +41 (0)41 418 10 80
www.fischerauktionen.ch | info@fischerauktionen.ch

AGNES MARTIN
TATE MODERN London
03.06. – 11.10.

Wenn Gemälde *Friendship* oder *Happy Holiday* heißen, ist man doch etwas erstaunt, dass sie nicht nur völlig abstrakt sind, sondern auch strenge Raster und klare geometrische Anordnungen von Balken und Kästchen aufweisen. Offenbar steckt also mehr dahinter, etwas, das sich erst mit der Zeit und in der intensiven Auseinandersetzung öffnet. Agnes Martin hat sich für ihre Bilder viel Zeit gelassen. In ihrer Anfangsphase in den 60er-Jahren hat sie vor allem nachgedacht und wenig gemalt. Irgendwann wuchsen aus ihren Meditationen feine Strukturen in hellen Pastelltönen, aber auch in Gold oder Lila, die behutsam die Beschäftigung der Künstlerin mit fernöstlichen Glaubensvorstellungen, mit Taoismus und dem Zenbuddhismus aufdecken. Die Tate Modern zeigt nun die erste große Retrospektive nach Agnes Martins Tod im Jahr 2004. Wer Zeit mitbringt und sich nicht vom Museums-trubel davontragen lässt, wird sie hören, die Stille in den Bildern. (j/b)



AGNES MARTIN
Untitled #1, 2003

BLAU KALENDER

Biennale Venedig —
GRAND PRIX — WERTSACHEN —
AUKTIONEN — BLAU KALENDER
— DER AUGENBLICK

Unsere TERMINE im Juni

ANDREA DEL SARTO

The Getty Center
LOS ANGELES
23.06. – 13.09.



ANDREA DEL SARTO
Die Heilige Medici-Familie, 1529

Kostbarer Name: Andrea d'Agnolo di Francesco di Luca di Paolo del Migliore. Wer so heißt, fällt früh auf. Unaufhaltsam kletterte Andrea, den sie del Sarto nannten, weil er Sohn eines Schneiders war, die Karriereleiter hinauf. Bald stand der Maler einer Werkstatt vor, die zu den berühmtesten im Florenz der Renaissance gehörte. Dabei waren es nicht so sehr eigene Bild-Erfindungen, die sein Haus zur gefragten künstlerischen Geschäftsadresse gemacht haben. Mehr war es die Art, wie er sich an großen Vorgängern und Zeitgenossen orientierte. Leonardo, Michelangelo, ein bisschen Piero di Cosimo, auch Raffaels

Madonnen-Seligkeit kehrt immer wieder. Mit anrühigem Plagiat hat das nichts zu tun. Es gehörte gleichsam zur Kundenbetreuung in den Bilderfabriken, gegen gutes Geld auch anspruchsvolle Wünsche zu bedienen. Im Vergleich von Skizze, Zeichnung und Bild spürt die Ausstellung den verborgenen Werkstattprozessen nach. (mü)



Julius-Cäsar-Porträtstudie,
um 1520

ENCORE



TREVOR PAGLEN
KEYHOLE IMPROVED CRYSTAL from Glacier Point
(Optical Reconnaissance Satellite; USA 224), 2011

THE OCTOPUS
TREVOR PAGLEN
IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN
20. JUNI BIS 30. AUGUST

Wie verdutzt Überwacher schauen, wenn die Beobachteten zurücküberwachen, das hat schon Ai Weiwei vorgemacht, als er verfolgt wurde und die Polizisten filmte. Kunst als Form der Selbstermächtigung: Das Ziel hat auch der amerikanische Künstler Trevor Paglen. Aber er verharnt nicht in seinem Mikrokosmos, sondern dokumentiert die geheimen Zentralen der Geheimdienste. In aufwendigen Recherchen, in Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern, Astronomen und Technikern macht er die Kontrolle sichtbar, die nie demokratisch legitimiert wurde: Militäranlagen, Drohnen, Satelliten. Er nimmt Sperrgebiete mit seiner Präzisionskamera auf, berechnet Flugbahnen, zeigt Abhöranlagen. Und was ist daran Kunst? Paglens Fotos sind von berührender Schönheit und geheimnisvoller Schlichtheit. Jetzt beweist er in Frankfurt, dass auch Deutschland ein Knotenpunkt von NSA und CIA ist. Zu sehen auch die Ergebnisse eines Wettbewerbs für das beste Foto von Überwachungsorten. Die Schau ist Teil des Frankfurter RAY-Fotofestivals. (swka)

HANNAH RYGGEN
WEAVING THE
WORLD
NATIONALMUSEUM
OSLO
12.06. – 04.10.



Kann man die Welt durch Weben einfangen? Die Norwegerin Hannah Rygggen (1894-1970) tat es. Sie übersetzte Politik in Teppiche, die erstaunlicherweise kaum folkloristisch wirken. Dass ihr das so gut gelang, lag möglicherweise daran, dass die Pazifistin tief in der Natur lebte, fern von Krieg und Unterdrückung, auf einem Bauernhof an einem Fjord nahe Trondheim. Ihre Teppiche sprechen eine karge, halbfigürliche Sprache. Sie erzählen von Gewalt und Missbrauch, aber auch von Auflehnung gegen Unrecht, von der Nazizeit bis zum Vietnamkrieg. Es ist eine berührende Historienmalerei, die in ihrem steifen Romantizismus fast ein bisschen holzschnittartig wirkt – vermeintlich naiv, krude und unbeirrbar zugleich. (GB)



HANNAH RYGGGEN
Oben: *Mjors hjerte*, 1947
Unten: *Potteblått/Pot Blue*, 1963

NAN GOLDIN

Kestner-Gesellschaft
Hannover

19.06. – 27.09.

NAN GOLDIN, *The Look*, 2014



Man würde Nan Goldin nicht unbedingt mit Aby Warburg in Verbindung bringen. Oder was haben die Fotos der Amerikanerin, die diese in den frühen 80ern von ihren Freunden beim Sex und Nadelsetzen schoss und mit denen sie so den subjektiven Blick in der Fotografie völlig neu definierte, mit dem Kulturforscher aus Hamburg zu tun, der in späteren Bildwelten nach Spuren der Antike suchte? In der Kestner-Gesellschaft wird nun klar: Goldins Kompositionen sind erstaunliche Wiedergänger klassischer Skulptur. Die urmenschlichen Posen und Ausdrücke von Liebe, Hass und Verzweiflung könnten ebenso gut aus der Laokoon-Gruppe oder von Tizian stammen oder von Canova, der *Cupido und Psyche* 1777 in zärtlicher Umarmung inszenierte. Für ihre neue Werkreihe, *Scopophilia* (ein griechischer Begriff für die Lust, die sich beim Betrachten erotischer Momente einstellt), hat Goldin im Louvre Altmeister fotografiert, die sie nun per Diashow neben die Aufnahmen ihrer Freunde stellt. Eine Ode an die Zeitlosigkeit – und an Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*. (GB)

ENCORE

FRANCISCO DE ZURBARÁN
Museo Thyssen-Bornemisza
MADRID
09.06 – 13.09.

BESCHÄFTIGT WAR ER MIT FROMMEN FRAUEN UND HEILIGEN MÄNNERN. FÜR ANDERES PERSONAL, ANDERE GEGENSTÄNDE BLIEB FRANCISCO DE ZURBARÁN NICHT MEHR VIEL ZEIT. ES WAR EIN BISSCHEN DIE TRAGIK SEINES LEBENS, DASS IHM DIE KIRCHENLEUTE KEINE RUHE LIESSEN. SO HAT ER VERZÜCKUNGEN UND ENTRÜCKUNGEN GEMALT UND DABEI ZUSEHEN MÜSSEN, WIE SEINE WELTLICHEREN KOLLEGEN VELÁZQUEZ UND MURILLO ZU SPANISCHEN BERÜHMTHEITEN AUFSTIEGEN. ZURBARÁN WAR IMMER ANDERS. UND NOCH HEUTE STEHT MAN STAUNEND VOR BILDERN, DIE VOLLENDET STILL UND INWENDIG ERSCHEINEN UND GÄNZLICH UNZUSTÄNDIG FÜR DAS DRAMATISCHE BEWEGUNGSTHEATER, AN DEM DIE KUNST DES 16. JAHRHUNDERTS SO GROSSEN GEFALLEN GEFUNDEN HATTE. SELBST DIE KOSTBAREN STOFFE, DIE ZURBARÁNS DARSTELLER EINHÜLLEN, SCHEINEN ZU SCHALEN ERSTARRT UND ZEIGEN DOCH VERFÜHRERISCH ZARTE OBERFLÄCHEN. IN SIEBEN RÄUMEN STREIFT DIE AUSSTELLUNG IN MADRID NUN DURCH DAS UNVERGLEICHLICHE WERK. (MÜ)



FRANCISCO DE ZURBARÁN
Rechts: *Heiliger Franziskus betrachtet einen Totenschädel*, ca. 1633–35.
Oben: *Die Jungfrau Maria als Kind, schlafend*, ca. 1655





RUTH ASHWAY
United States, 50er-Jahre
BLACK MOUNTAIN

05.06. – 27.09.
HAMBURGER BAHNHOF

Man denkt ja immer, das Bauhaus wäre die einzig wichtige Kaderschmiede für Universalgenies gewesen. Doch nachdem die Nazis es geschlossen hatten, verlagerte sich das Zentrum für interdisziplinäres Denken und Tun in die Berglandschaft von North Carolina. Am Black Mountain College konnten sich die Studenten abseits urbaner Ablenkungen perfekt auf die Verschmelzung von Kunst, Architektur, Musik, Geschichte und Physik konzentrieren. Experimente waren ausdrücklich erwünscht. Gegründet wurde die Schule vom Hochschullehrer John Andrew Rice, der der Reformpädagogik des Philosophen John Dewey nahestand. Sie existierte von 1933 bis 1957 und zog Bauhaus-Emigranten wie Anni und Josef Albers, Walter Gropius und später auch Albert Einstein als Dozenten an. Die berühmtesten Absolventen waren wohl Cy Twombly und Robert Rauschenberg, aber auch Merce Cunningham, Richard Buckminster Fuller und John Cage prägten den Ort. Der Hamburger Bahnhof reflektiert nun mit Archivmaterialien die Geschichte der Schule und fragt, wie so ein Konzept heute funktionieren kann. Ob man dabei nun wieder unbedingt Mitmachaktionen braucht, wie die Ausstellung sie für Studenten plant, ist allerdings fraglich. (GB)

FIRE and FORGET. ON VIOLENCE KW, Berlin 14.06. – 30.08.

Der Krieg ist ein altes Thema in der Kunst – auch wenn die meisten Schlachtengemälde nicht gerade zu den Sternstunden der Historie gehören. Auf den Wimmelbildern von damals sah man Krieger, Gewehre, Gewühl. Doch diese Zeiten sind lange vorbei. Und wie reagieren Künstler heute, da Soldaten einander kaum mehr in die Augen schauen, auf militärische Auseinandersetzungen? Wie verändert das Verschwinden des Feindes hinter ferngesteuerten Waffensystemen unser Bild von Krieg und Gewalt? Die Berliner Kunst-Werke widmen diesen wichtigen Fragen eine Gruppenausstellung, die sich mit Grenzen und Gewaltauslösern, psychischen Auswirkungen und Erinnerung befasst. Der Titel, *Fire and Forget. On Violence*, ist dem Militärjargon entlehnt. Dort steht der Begriff für Waffensysteme wie Drohnen, die aus der Distanz aktiviert werden und wie von selbst auf ihr Ziel zusteuern. Die Ausstellung versammelt ganz unterschiedliche Künstler, die man so nicht automatisch zusammendenken würde. Darunter sind Mircea Cantor, Jem Cohen, Julius von Bismarck, Roy Brand, Martin Dammann, Emily Jacir, Barbara Kruger, Katja Novitskova, Santiago Sierra, Hrair Sarkissian und Ala Younis. (GB)



Oben: NEOZOON *Buck Fever*, 2012.
Unten: MIRCEA CANTOR *Shooting*, 2005

Biennale Venedig —
GRAND PRIX — WERTSACHEN —
AUKTIONEN — BLAU KALENDER
— DER AUGENBLICK



LEANDRO ERLICH
Bâtiment, 2004

GLOBALE ZKM, KARLSRUHE 19. JUNI BIS MITTE APRIL 2016

Wenn Peter Weibel, der Künstlerdenker, etwas anrichtet, dann fällt es groß aus. Und dann füllt er die Hallen seines Karlsruher Kunst- und Medienzentrums bis unters Dach mit Werken und Gedanken. Jetzt peilt er unter der Parole *Globale* ultimative Größe an. Die *Globale* beginnt mit einem dreitägigen *Prolog*, einem öffentlichen „Prozess gegen die Verfehlungen des 20. Jahrhunderts und seine Verbrechen gegen Mensch, Tier und Natur“. Und wer sich dann noch nicht schuldig fühlt, der hat 300 Tage Zeit, bei „polyphonen“ und „multipolaren Manifestationen“ die sogenannte Renaissance 2.0 kennenzulernen und dem Entstehen eines „um die Naturwissenschaften erweiterten Kunstbegriffs“ beizuwohnen. Und dann, wenn „die entscheidenden Tendenzen des 21. Jahrhunderts“ verhandelt sind, wird man sagen können, man sei total global und habe die Hallen des ZKM bis unters Dach mit Werken und Gedanken gefüllt gesehen. (MÜ)

RYOJI IKEDA
test pattern [r²3],
2010



LEMPERTZ 1845

Asiatische Kunst inkl. einer Slg. moderner chinesischer Malerei
und The Kolodotschko Collection of Netsuke III

Auktion am 3.+5. Juni 2015 in Köln
Vorbesichtigung: 30. Mai. – 2./4. Juni

Einladung zu Einlieferungen für unsere Herbstauktionen



Großer Nashornbecher mit Darstellung der Hundert Kinder. China, 17./18. Jh. H 15,4 cm

Charim Galerie | Charim Events |
Christine König Galerie |
Gabriele Senn Galerie |
Galerie Heike Curtze Petra Seiser |
Galerie Frey | Galerie Ernst Hilger |
HilgerBRÖTKunsthalle Wien 10 |
Galerie Andreas Huber |
Galerie Martin Janda | Galerie Jünger |
Galerie Krinzinger | Krinzinger Projekte |
Galerie Emanuel Layr |
Galerie Meyer Kainer |
Galerie nächst St. Stephan
Rosemarie Schwarzwälder |
Galerie Raum mit Licht | Galerie Steinek |
Galerie Michaela Stock & next door |
Galerie Elisabeth & Klaus Thoman |
Krobath | Mario Mauroner
Contemporary Art Vienna |
unttld contemporary | ZS art Galerie |

VIENNA
GALLERY
WEEKEND

29.–31. Mai 2015

www.viennagalleryweekend.com

MARKUS
LÜPERTZ

ARNULF
RAINER

*Bildende
Kunst*

ARNULF
RAINER
MUSEUM

Curated by Markus Lüpertz
29.5. – 26.10.2015

LAUTER LEUTE,
DIE BEHAUPTEN,
SIE HÄTTEN AHNUNG.



RAUM & EVENT
COUTURE

MANUFATUR & SHOWROOM
GROSSBEERENSTR. 30, 10965 BERLIN
T: +49 (0)30 6093 3463

WWW.UNIQUE-FACTORY.COM

BILDNACHWEISE
Nr. 2/Juni 2015

TITEL: Foto: The John Deakin Archive/Getty Images.
EDITORIAL: S.5: Foto: Yves Borgwardt für BLAU. **INHALT:**
S. 7 o.: Courtesy David Katz Gallery, London. S. 7 l. u.:
Foto: Gilda Louise Aloisi für BLAU. S. 7 r. u.: Foto: Jason
Schmidt/Trunk Archive. S. 8 o.: Foto: © bpk/Hamburger
Kunsthalle/Elke Walford. S. 8 l. M., l. u.: Foto: Courtesy
Ahrenberg Archives. S. 8 r. u.: Foto: Albrecht Fuchs für
BLAU. **CONTRIBUTORS:** S. 10 o.: Foto: Wolfgang
Stahr/laif. S. 10 M.: Foto: pa picture-alliance. **ESSAY:**
S. 13: Foto: Rudolf Dührkoop. © Universitätsbibliothek
der Humboldt-Universität zu Berlin, Porträtsammlung.
APERO: S. 16 l. o., M. u.: Fotos: Jack Hobhouse. S. 16 l. u.:
Foto: action press. S. 16 r.: Courtesy Waddington Custot
Galleries, London. **DICHTER DRAN:** Foto: ak-g-
images. **O-TON:** S. 19: Courtesy Archiv Kris Martin.
SCHNELLE SKULPTUREN: S. 19 Foto: DERDEHMEL.
PORTRÄT INGE MAHN: S. 20 bis 22: Fotos: Anne
Schwalbe represented by Brigitta Horvat für BLAU
PRATERSTRASSE WIEN: Fotos: Martin Stöbich für
BLAU **BLITZSCHLAG:** S. 26 o.: Foto: Lukas Gansterer
für BLAU. S. 26 u.: © Celia Paul. Courtesy the artist and
Victoria Miro, London. **UFFIZIEN:** Foto: Gilda Louise
Aloisi für BLAU **PORTRÄT FRANK AUERBACH:**
S. 30: Foto: Eamonn J. McCabe. S. 32: Private
Collection. Courtesy Marlborough Fine Art, London.
S. 33: © Frank Auerbach. Private Collection. Courtesy
Marlborough Fine Arts. Foto: Prudence Cuming
Associates Ltd. S. 34: Private Collection. Courtesy
Marlborough Fine Arts. S. 35: © Andrew Ranicki. S. 36:

Foto: The John Deakin Archive/Getty Images. S. 37:
Private Collection. Courtesy of Eykyn Maclean LP.
S. 38: © Frank Auerbach. Private Collection. Courtesy
Marlborough Fine Arts. Foto: Prudence Cuming
Associates Ltd. S. 39: Collection Antonio Manada-
Gloria de las Heras. **UGO RONDINONE HOUSE:**
S. 40 bis 47: Fotos: Jason Schmidt/Trunk Archive.
AHRENBURG SAMMLUNG: S. 48 bis 55: Courtesy
Ahrenberg Archives. **WOLKEN:** S. 56/57: Foto: bpk/
Kupferstichkabinett, SMB. S. 58/59: Foto und © The
National Gallery, London. S. 60: Foto: bpk/
Nationalgalerie, SMB/Andres Kilger. S. 61 l.: Foto und
© Tate London 2015. S. 61 r.: © The Gere Collection, on
long-term loan to The National Gallery, London.
S. 62/63: Foto: Kunsthalle Mannheim/Cem Yücelas.
VENEDIG BERICHT: S. 65, 66, 67 u., 68 , 69 l.: Fotos:
Albrecht Fuchs für BLAU. S. 67 l.: Roselyn Oxley9
Gallery, Sidney. S. 69 r.: Carroll/Fletcher, London.
KUNSTMARKTKOLUMNE: S. 70: © Albert Oehlen.
WERTSACHEN: S. 72 l.: Courtesy Fischer. S. 72 r. o.:
Courtesy Sotheby's. S. 72 r. u.: Courtesy Achenbach.
S. 74 l.: Courtesy Lempertz. S. 74 r. o.: Courtesy
Christie's. S. 74 M.: Courtesy Finch & Co. S. 74 u.:
Courtesy Dr. Fischer. **KALENDER:** S. 76 l.: © Estate of
Agnes Martin. Courtesy Pace Gallery, New York. S. 76
M. o.: Istituti museali della Soprintendenza Speciale
per il Polo Museale Fiorentino. Su concessione del
Ministero di beni e delle attività culturali e del turismo.
S. 76 M. u.: Lent by the Metropolitan Museum of Art,

Partial and Promised Gift of Mr. and Mrs. David M.
Tobey, 2008 (2008.367). © The Metropolitan
Museum of Art, Foto: Art Resource, New York. S. 76 r.:
© the artist. Courtesy Galerie Thomas Zander, Köln.
S. 77 : l. o.: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. S. 77 l.
u.: Nasjonalmuseet. S. 77 r. o.: Courtesy of the artist.
S. 77 r. M.: Saint Louis Art Museum. S. 77 r. u.: © Galerie
Canessa, Paris. S. 78 l.: © Privatsammlung, Berlin. S. 78
M. o.: Courtesy Neozoon. S. 78 M. u.: © Mircea Cantor,
2005. S. 78 r. o.: © Leandro Ehrlich. S. 78 r. u.: © Ryoji
Ikeda. Foto: Marc Domage. **DER AUGENBLICK:** S. 82:
© Issei Suda. Courtesy Only Photography, Berlin.

VG Bild-Kunst Bonn 2015

Andreas Gursky, Le Corbusier, Inge Mahn, Agnes Martin,
Henri Matisse, Neozoon, Pablo Picasso, Hannah Ryggen

ENCORE

81

DER AUGENBLICK

MORBIDE TRADITION

Eine Fotografie und ihre Identität



ISSEI SUDA
Asakusa, Tokyo 1981

Wenn man ältere japanische Fotografen fragt, was sie beeinflusst habe, nehmen sie, wie auch die deutschen, fast immer Bezug auf Amerika, insbesondere auf Robert Frank. Damit muss eine Freiheit der Bewegung in Stadtraum und Landschaft gemeint sein und vielleicht auch die Bereitschaft zum Risiko, das eigene Werk aus sich heraus wachsen zu lassen, es also einer unmittelbaren

Verwertung zu entziehen. Bildlich aber hat die japanische Fotografie eine ganz eigene Richtung genommen und innerhalb der Tokioter Cliquen, die in den 60er-Jahren Neues begannen und auch durchsetzten, ist Issei Suda einzigartig, wenn nicht ein Außenseiter geblieben.

Gar nicht leicht zu sagen, was auf diesem Bild überhaupt zu sehen ist, weil es so knapp kadriert ist, dass die soziale

Situation nicht mitgeteilt wird. Sind wir mitten in einer Parade, einer Siegerehrung oder einem Straßenkampf? Fest steht nur: Da steht ein tätowierter Kraftprotz vor einer urbanen asiatischen Kulisse, der die Arme nach oben reckt. Allerdings zeigt Suda ihn ohne Kopf, aber auch ohne Hände (Fäuste?), also als Torso, die Fußkleidung nur angedeutet, sodass das einzige komplette Kleidungsstück krass herausge-

stellt wird. Die Figur ist leicht angeblitzt. Fragte man ein europäisches Kind, was auf dem Bild zu sehen sei, würde es sagen: eine weiße Unterhose. Nämlich da, wo auf einem Barockgemälde das Kreuz sitzt.

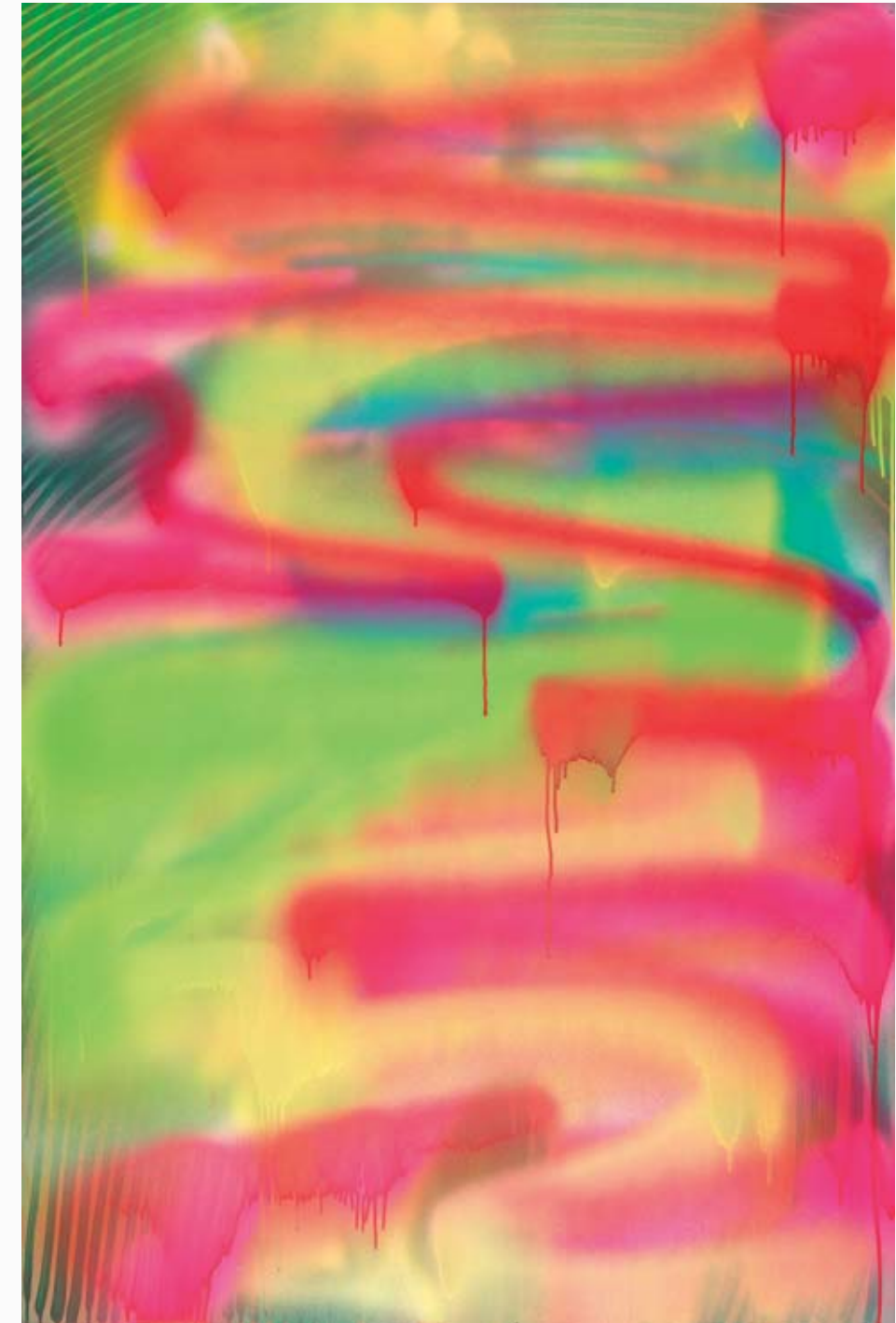
Liest man aber das weiße Element als Platzhalter oder Obstakel, erblickt man im Rest des Bildes eine Flut von Motiven: Krieger, Masken, Schlangen, Schriften, ein Dschungel von Zitaten, die aus japanischen Traditionen genommen sind, Kampf und Theater. Die wüste Motivik setzt sich im Hintergrund fort – aber besser noch, man betrachtet es andersherum und sieht den Tätowierten als Wesen an, das einem aus einer vergangenen Zeit entgespringt: der Letzte seiner Art.

Fast die gesamte Nachkriegsfotografie Japans und auch das schwarz-weiße Kino handeln vom Verlust der Tradition, vom zerbrochenen Selbstbild einer besiegten Nation und ihrer schwer ritualisierten Gesellschaft. Insofern gehört der Fotograf Suda mit diesem Bild schon wieder zum Mainstream. Aufgenommen im alten Theaterbezirk, ist *Asakusa, Tokyo 1981* eigentlich was: eine Satire auf die martialischen Rituale der voll tätowierten Yakuza – der Zünfte der Verstoßenen? Oder eine Elegie auf ein Japan unter dem Shogunat? Suda bleibt auf verstörende Weise ambivalent. Er lässt den Betrachter ahnen, dass seine Beobachtung dem Gegenstand nicht äußerlich sei. Im Gegenteil, sie bleibt subtil mit der Morbidität der Tradition verknüpft, die sie darstellt.

ULF ERDMANN ZIEGLER
IST SCHRIFTSTELLER UND LEBT IN FRANKFURT AM MAIN. VON IHM ERSCHIEN ZULETZT DER ROMAN *UND JETZT DU, ORLANDO!* (SUHRKAMP)

DOROTHEUM

SEIT 1707



Katharina Grosse, Ohne Titel, 2002/4, € 12.000 – 15.000, Auktion 11. Juni

Zeitgenössische Kunst und Klassische Moderne

Auktionswoche 9. – 12. Juni

Düsseldorf, Südstraße 5, 40213 Düsseldorf, Tel. +49-211-210 77-47, duesseldorf@dorotheum.de
München, Galeriestraße 2, 80539 München, Tel. +49-89-244 434 73-0, muenchen@dorotheum.de
Palais Dorotheum, Dorotheergasse 17, 1010 Wien
www.dorotheum.com

DIE NÄCHSTE AUSGABE VON BLAU
ERSCHEINT AM 27. JUNI 2015 IN DER WELT
UND DANACH IM ZEITSCHRIFTENHANDEL

ENCORE

Ein Meisterwerk verdient die beste Beleuchtung.



Der neue Passat. Mit LED-Scheinwerfern. So souverän wie Sie.

Perfektes Licht ist nicht nur in der Kunst essenziell. Deshalb sorgen die optionalen Voll-LED-Scheinwerfer mit dynamischem Kurvenfahrlicht und LED-Tagfahrlicht für eine optimale Ausleuchtung der Fahrbahn. Und dank charakteristischer LED-Signatur für noch mehr neugierige Blicke. Von denen dürfte es auch bei der Wahl zum Goldenen Lenkrad einige gegeben haben, denn hier hat sich der neue Passat Platz eins in der Kategorie Mittel-/Oberklasse gesichert.*



Das Auto.

Kraftstoffverbrauch des Passat in l/100 km: kombiniert 5,3–4,0, CO₂-Emissionen in g/km: kombiniert 139–106. Abb. zeigt optionale Sonderausstattung. *Gewinner des Goldenen Lenkrads in der BILD am SONNTAG/AUTO BILD, Ausgabe Nr. 46/2014.