

Günter Herzog: „Der Traum von der Metropole“. Der Kunst-Markt: Galerien, Messen und Sammler im Rheinland

in: Der Westen leuchtet. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung *Der Westen leuchtet*, 10. Juli bis 24. Oktober 2010, Kunstmuseum Bonn. Hg. von Stephan Berg und Stefan Gronert, Kunstmuseum Bonn. Kerber Verlag, Bielefeld, 2010, S.112-123.

„Der Traum von der Metropole“ lautete der Titel eines Essays, den Georg Jappe im Auftrag von Wulf Herzogenrath für den Kölnischen Kunstverein zur Verabschiedung des Kölner Kulturdezernenten Kurt Hackenberg im Mai 1979 verfasste.¹ Auf zweiundfünfzig Seiten beschrieb Jappe dort mit heute noch spürbarer Verwunderung und Bewunderung, welchen Faktoren die Stadt Köln und das Rheinland den Aufstieg zu einer, wie man heute sagen würde, globalen Kunstmetropole zu verdanken hatten. Siebzehn Jahre später, 1986, paraphrasierte Jappe im Katalog zu Herzogenraths Ausstellung ‚Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole‘, den alten in seinem neuen Aufsatztitel ‚Kurzer Traum mit langen Folgen‘,² und sein ehemaliges Staunen war bereits wehmütiger Erinnerung und Ernüchterung gewichen.

Jappe konnte nicht ahnen, dass nur drei Jahre später sich alles, aber auch wirklich alles ändern sollte. Am 9. November 1989 fiel die Berliner Mauer. Und der Traum von einer rheinländischen Kunstmetropole wie auch der Traum von einem unendlich wachsenden und blühenden Kunstmarkt wurden mit der überraschenden Realität einer neuen Epoche und der Geburt einer neuen Kunstmetropole konfrontiert. Als im November 1989 Band 104 von Dieter Bechtloffs ‚Kunstforum‘ mit dem Schwerpunkt ‚Kunstwerte – Markt und Methoden‘ erschien, war dieser eigentlich schon der Abgesang auf jenen ‚Kunstmarkt im Goldrausch?‘,³ der in einem seiner Beiträge in Frage gestellt wurde. Und wie um die Epoche abzuschließen, bot dieses ‚Kunstforum‘ auch noch einen wunderbar sentimentalen Rückblick der kenntnisreichen Wuppertaler Sammlerin Stella Baum auf ‚Die frühen Jahre‘ der ‚Geschichte des Kunsthandels‘ im Deutschland seit den sechziger Jahren.⁴

In der rheinischen Galerienszene markierte das Ende der Epoche die Schließung der Galerie von Paul Maenz, einem der von Stella Baum vorgestellten Pioniergaleristen, im Jahr 1990. Vielleicht als erster ging 1991 Bruno Brunnet, bis dahin Archivar bei Michael Werner, nach Berlin und sondierte das Terrain für die Gründung der gemeinsam mit Nicole Hackert und Philipp Haverkamp betriebenen Galerie Contemporary Fine Arts im Jahr 1992, die inzwischen zu einer der Berliner Spitzengalerien avanciert ist. Im selben Jahr – zwei weitere Ereignisse mit epochalem Symbolwert – schloss in Köln Rudolf Zwirner sein Geschäft, und sein Sohn David Zwirner gründete seine Galerie in New York. 1993 ließ der Kölner Galerist Max Hetzler, zehn Jahre zuvor aus Stuttgart ins damals boomende Köln gekommen, seinen Mitarbeiter Tim Neuger zunächst mit großem Erfolg elf seiner Künstler im Künstlerhaus Bethanien ausstellen, bevor er selbst nach Berlin zog, wo sich Neuger dann im Jahr 1994 mit Burkhard Riemschneider selbstständig machte. Ihnen folgten 1995 Esther Schipper und Michael Krome. Beunruhigend war auch die Gründung des ART FORUM BERLIN im Jahr 1996, denn dieses war die erste deutsche Kunstmesse, die der ART

¹ Georg Jappe: Der Traum von der Metropole. Hrsg. von Wulf Herzogenrath. Köln 1979.

² Georg Jappe: Kurzer Traum mit langen Folgen. In: Wulf Herzogenrath und Gabriele Lueg (Hrsg.): Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt. Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, 31.8.-16.11.1986. Köln 1986.

³ So der Titel der Dokumentation von Andreas Johannes Wiesand in Kunstforum International, Band 104, 1989, S. 78-93.

⁴ Stella Baum: Die frühen Jahre. Gespräche mit/über Galeristen. In: Kunstforum International, Band 104, 1989, S. 215-294.

COLOGNE, der Mutter aller Messen für moderne und zeitgenössische Kunst, wirklich gefährlich werden konnte.

Geboren als ‚Kunstmarkt Köln‘ im Jahr 1967, stand die Kölner Kunstmesse am Anfang jener beispiellosen Entwicklung des Rheinlandes zur Kunstmetropole, deren Erfolgsfaktoren ich im Folgenden nur äußerst summarisch nachzeichnen kann. Und, um auch das noch vorzuschicken: Es wäre zu schön, wenn sich diese Erfolgsfaktoren zu einem Erfolgsrezept kombinieren ließen, das man, wann immer man es braucht – am besten sofort, hervorholen und zubereiten könnte, aber einige Zutaten sind selbst beim besten Willen nicht reproduzierbar oder ersetzbar, weil sie aus historisch einmaligen Konstellationen entstanden sind – ebenso wie jene, denen Berlin seine derzeitige Stellung verdankt.

Nach dem kriegsbedingten Verlust der ehemaligen Kunstmetropole Berlin war das Rheinland die Keimzelle der deutschen Kunstentwicklung der Nachkriegszeit, die nach ihrer allmählichen Rekonvaleszenz schließlich am Ende der fünfziger Jahre in eine Phase stetig sich beschleunigender Ausdifferenzierung trat. Begünstigt war die Region geographisch, indem sie an die Beneluxländer grenzte und damit ein enormes Einzugsgebiet bediente, sie war nahe an Paris, dem damaligen Weltkunstzentrum, und sie beherbergte die neue Bundeshauptstadt. Günstig für den Kunsthandel war die wirtschaftliche Stärke der Region, die den größten Teil zum deutschen Wirtschaftswunder beitrug, und die daraus resultierende Kaufkraft der öffentlichen und privaten Sammler. Selbst im Strukturwandel der letzten Jahrzehnte sind das Rheinland und sein Einzugsgebiet bis heute die Region mit der höchsten Dichte und dem höchsten finanziellen Potential von Privatsammlern in Europa geblieben.

Einen entscheidenden Pionierbeitrag zum Wiederaufbau einer künstlerischen und kulturpolitischen Infrastruktur leisteten Galerien, wie 'Der Spiegel' von Hein und Eva Stünke in Köln (ab 1945), in Wuppertal die Galerie Parnass von Rolf Jährling (ab 1949), in Düsseldorf die Galerie Alfred Schmela (ab 1957) und andere. Nicht nur mit ihren Ausstellungen und Kunstereignissen, auch mit ihren Gesprächskreisen, Lesungen, schauspielerischen, musikalischen und tänzerischen Darbietungen boten sie den Künstlern, Sammlern, Kritikern, Museumsleuten und allen Interessierten eine erste neue geistige Heimat und einen Ort des Austausches. Der Schwerpunkt der Galerienarbeit lag zunächst auf der Kunstvermittlung, besonders auch der in Deutschland weitestgehend unterdrückt und damit unbekannt gebliebenen Kunst der klassischen Moderne, und der Förderung der jüngeren Künstlergeneration. Viel Geld verdienen konnte man noch nicht, es sei denn man handelte mit den Marktführern der immer knapper und teurer werdenden französischen Kunst seit dem Impressionismus und der klassischen Moderne oder der aktuellen Ecole de Paris.

Nach der zweiten documenta von 1959 erfuhr der internationale Kunstmarkt eine entscheidende Umwälzung. Die zum Teil riesigen Formate der nicht vom documenta-Rat, sondern von Porter McCray, dem Direktor für das internationale Ausstellungsprogramm des New Yorker Museum of Modern Art ausgesuchten Werke amerikanischer Künstler stellten die Werke der Ecole de Paris buchstäblich in den Schatten – und waren nicht einmal halb so teuer. Die amerikanische Kunst drängte, massiv gefördert von der amerikanischen Regierung, auf den europäischen Markt. Aus nächster Nähe konnten Hein Stünke als Mitglied des documenta-Rates und Rudolf Zwirner, Stünkes ehemaliger Volontär und nun, in der Nachfolge des Freiherrn von Buttlar, Leiter des documenta-Ausstellungssekretariates, diese Veränderungen verfolgen.

Im Gegensatz zum Handel, der in arge Bedrängnis geriet, erlebten die nationale Kunstproduktion, Kunstvermittlung und Kunstrezeption zu Anfang der sechziger Jahre eine nie zuvor gekannte Dynamisierung. Lange vor den öffentlichen Ausstellungsinstituten zeigten die Avantgardegaleristen in

Erstausstellungen die europäischen und amerikanischen Künstler, die später international zu den bedeutendsten gezählt wurden. So traten, um wenigstens ein Beispiel zu nennen, am 9. Juni 1962 auf dem ‚Kleinen Sommerfest – Après John Cage‘ in der Galerie Parnass neben andern George Maciunas (erstmals in Deutschland), Benjamin Patterson und Nam June Paik auf, der später erklärte: „This small thing at the small town of Wuppertal [...] has come to be known today as the first Fluxus Manifestation in the world.“ Paik hatte seine allererste Einzelausstellung ebenfalls Jährling zu verdanken: Paiks Exposition of Music – Electronic Television (11. – 20.3.1963) in der Galerie Parnass gilt heute als „Geburtsstunde der Medienkunst“.⁵ Rolf Jährling war Galerist aus Passion, sein Geld verdiente er als Architekt. Sein Idealismus im Einsatz für die Kunst wurde damals aber auch von vielen kommerzieller geprägten Galeristen geteilt und war ein wesentlicher Motor dieser Pionierzeit, in der es darum ging, die Gesellschaft zu verändern, und man glaubte und erlebte, dass die Kunst dazu beitragen konnte. Die gesellschaftsbestimmende Metaerzählung handelte von Demokratisierung und Partizipation, in der Politik wie in der Kunst. In großer Solidarität und breit gestreutem Idealismus arbeiteten freie und institutionalisierte Kunstleute engagiert zusammen mit vielen kunstbegeisterten Privatleuten an der höchstmöglichen wechselseitigen Durchdringung von Kunst und Gesellschaft, die Wolf Vostell im Jahr 1961 auf die Formel "Kunst = Leben, Leben = Kunst" gebracht hatte.⁶

Mit der jungen deutschen Kunst ließ sich allerdings noch kaum Geld verdienen, nur mit dem Verkauf der etablierten Kunst konnte ein Kapital geschöpft werden, das die risikoreiche Investition in die Förderung des künstlerischen Nachwuchses ermöglichte. Vor diesem Hintergrund entwickelten Hein Stünke und Rudolf Zwirner die Idee zu einer Veranstaltung, die sowohl die nationale Kunstproduktion als auch deren Vermarktung beflügeln sollte. 1966 schlossen sich die beiden mit 16 weiteren Galerien zum ‚Verein progressiver deutscher Kunsthändler zusammen‘,⁷ denn nur in der Form eines gemeinnützigen Vereins konnten sie eine öffentliche Förderung erwirken. Diese erhielten sie in Köln vom damaligen Kulturdezernenten Hackenberg, der ihnen gegen Abtreten der Eintrittsgelder an die Stadtkasse den Kölner Gürzenich überließ. Dort fand vom 13. bis 17. September 1967 der ‚Kunstmarkt Köln `67‘ statt, die weltweite erste Messe für moderne und zeitgenössische Kunst, die den internationalen Kunstmarkt für immer verändern und jene Geister entfesseln sollte, die ihn bis heute bestimmen. Bei Preisen zwischen 20 DM für Grafik und 60.000 DM für Spitzenwerke wurde in nur fünf Tagen ein sensationeller Umsatz von rund einer Million DM erzielt. 1967 kostete ein fabrikneuer VW-Käfer 5.150 DM und damit etwa dreimal so viel, wie ein großes Ölbild von Gerhard Richter.

Das Revolutionäre und Epochale der Erfindung dieser Kunstmesse lässt sich heute nur noch anhand der unmittelbaren Reaktionen und Auswirkungen nachvollziehen.⁸ Bahnbrechend für die 15.000 Besucher, denen das Eintrittsgeld, die improvisierte Ausstellungsarchitektur und die Basaratmosphäre die vor dem Betreten der Galerie sonst (und auch heute noch) übliche Schwellenangst genommen hatte, war zunächst die in zahlreichen Presseartikeln thematisierte Erfahrung, Dinge kaufen zu können, die zu

⁵ Susanne Rennert: „On sunny days, count the waves of the Rhine ...“. Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland. = sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Heft 9, 2005, S. 35.

⁶ Karsten Arnold: Wolf Vostell – auf Straßen und Plätzen ... durch die Galerien. = sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels. Heft 14, 2007, S. 15.

⁷ Die weiteren Mitglieder und Gründungsgalerien des Kunstmarkt Köln waren: Galerie Aenne Abels, Köln; Galerie Appel & Fertsch, Frankfurt; Galerie Block, Berlin; Galerie Brusberg, Hannover; Galerie Gunar, Düsseldorf; Galerie Müller, Stuttgart; Galerie Neuendorf, Hamburg; Galerie Niepel, Düsseldorf; op-art Galerie Mayer, Esslingen; Galerie Ricke, Kassel; Galerie Schmela, Düsseldorf; Galerie Springer, Berlin; Galerie Stangl, München; Galerie Thomas, München; Galerie Tobies & Silex, Köln; Galerie van de Loo, München. Vgl. Anm. 8.

⁸ Dazu ausführlicher und genauer: Kunstmarkt Köln `67. Entstehung und Entwicklung der ersten Messe für moderne Kunst. 1966-1974. = sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels. Heft 6, Köln 2003.

sehen man bisher nur auf Ausstellungen und „in der Kultstätte“ des Museums Gelegenheit hatte, und „deren private Aneignung“, so Pierre Bourdieu, gewöhnlich „ausgeschlossen“ war.⁹ Für die Händler alten Schlages wie Daniel Henry Kahnweiler kam die neue Vermarktungsform einer Säkularisation, um nicht zu sagen einer Blasphemie gleich. Wie Hein Stünke überlieferte, soll er gemeint haben: ‚Da gibt es Schweine in Deutschland, die tragen die Kunst jetzt zu Markte.‘ Kahnweiler war außer sich.“¹⁰ Der unlösbare Widerstreit zwischen Wirtschaftlichem und Idealem ist bis heute ein ständiger kritischer Begleiter der Kunstmesse geblieben. Schon 1967 hat man, um den Schock des Kommerziellen zu mildern, aber auch, um die mit der Messe gleichfalls beabsichtigte Informationsmöglichkeit über die aktuelle Kunstentwicklung zu mehren, parallel zum Kunstmarkt eine ‚reine‘ (unverkäufliche) Ausstellung aktueller Kunst, damals im Kölnischen Kunstverein, veranstaltet. Diese bis heute übliche Kombination weist zurück auf Stünkes und Zwirners Erfahrung von der documenta 1959, auf der Stünke als Entschädigung für seine Arbeit im documenta-Rat einen Grafikstand betreiben durfte, dessen enormer Erfolg zum Ausdruck brachte, dass das Publikum Kunst nicht nur betrachten, sondern auch besitzen können wollte. Dieses einem breiten Publikum zu ermöglichen und damit auch neue Sammler heranzuziehen, diente auch die Vermarktungsform der Edition und des Multiple, die nun gemeinsam mit der Kunstmesse zu boomen beginnen sollten.

Die Auswirkungen des Kunstmarkts auf das produktive Kunstklima der Region, das sich der konstruktiven Zusammenarbeit zwischen Kunsthandel, Kulturdezernenten und kommunalen Kunstinstitutionen verdankte, die alle bemüht waren, sich für die junge Kunst einzusetzen, waren unmittelbar und eindeutig zu spüren. Nachdem Karl Ruhrberg als Direktor der Düsseldorfer Kunsthalle vergeblich versucht hatte, die Kunstmesse im folgenden Jahr nach Düsseldorf zu holen, hoben der frisch gebackene Galerist Konrad Fischer und der Düsseldorfer Kunstkritiker Hans Strelow 1968 unter dem Titel ‚Prospect '68 – Internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde‘ die erste Konkurrenzveranstaltung zum Kunstmarkt aus der Taufe. In Köln präsentierte das Wallraf Richartz Museum in der Kunsthalle von Mitte Januar bis Mitte April mit der ars multiplicata die weltweit erste Multiple-Ausstellung, und von Anfang Mai bis Anfang Juli die Sammlung zeitgenössischer Kunst seines Restaurators Wolfgang Hahn. Hahn hatte zunächst eine ansehnliche Sammlung Kölner Künstler der zwanziger bis fünfziger Jahre, aber auch jüngerer Künstler wie Joseph Fassbender angelegt, um dann mit dem Aufkommen der Neuen Realisten seine Sammlung umzustellen und zu Zwirners wichtigstem Sammler zu werden. Die Ausstellung seiner Sammlung, zu der ein detaillierter Katalog mit einem Vorwort von Paul Wember erschien, dem hochgeschätzten Direktor des Kaiser Wilhelm Museums in Krefeld, hatte eine enorme Wirkung auf die regionale und nationale Sammlergemeinschaft. Hahns bei dieser Gelegenheit ausgestellte Pop Art-Arbeiten waren für Peter Ludwig die Initialzündung, seine Sammlung im Bereich der Pop Art auszubauen, und damit bekam Zwirner seinen allerwichtigsten Sammler. Nach eigenem Bekunden war Ludwig begeistert von der Atmosphäre des Kunstmarkts, die eben jene Aufbruchsstimmung verdichtete und auf den Punkt brachte, die auch die anderen Sammler zeitgenössischer Kunst mitriss, wie Fänn und Willy Schniewind, Stella und Gustav Adolf Baum, Helga und Walther Lauffs, Günter Ulbricht, Rainer Speck und andere.

In Zusammenhang mit der neuen Vermarktungsform der Messe kam es 1968 auch zur Gründung der bis heute in Bonn ansässigen Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst als Vertreterin und Wahrnehmerin der Urheberrechte von Künstlern, Fotografen und Filmurhebern. Mit derselben Dynamik, in der sich nun der

⁹ Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. 14. Aufl. Frankfurt/M. 2002, 426.

¹⁰ Birgit Maria Sturm: Diese diffizile Ware Kunst. Ein Interview mit dem Kölner Galeristen Hein Stünke über die Entstehungsgeschichte des Kölner Kunstmarktes. In: In Art Position 5 (1993) 22, S. 24.

Kunstbetrieb entwickelte, expandierte die Kunstberichterstattung in den Medien, insbesondere die Auseinandersetzung mit aktueller Kunst in der Tagespresse, die eine aus heutiger Sicht enorme Aufmerksamkeit erfuhr. Wichtig war in dieser Hinsicht auch der WDR, wo durch Wibke von Bonin, Gerry Schum und Willi Bongard neue Sendungen und Serien über aktuelle Kunst gestartet wurden. Im Januar 1968 führte Willi Bongard als Wirtschaftsredakteur bei der ‚Zeit‘, für die er seit November 1965 vorzüglich über das neue ‚Geschäft mit der Kunst‘ berichtete, in der deutschen Presse die erste Kunstmarktseite ein.¹¹ Dort bezeichnete Bongard Bilder als „Wandaktien“ und markierte damit den Anfang der Entwicklung von der Vermarktung der Kunst als Kunstwerk hin zur Vermarktung der Kunst als Spekulationsobjekt oder, wie man heute sagen würde, als ‚innovatives Finanzprodukt‘. Hier warf bereits jene Entwicklung zu einer Ökonomisierung der Kunst, auf die ich später zurückkommen werde, ihre Schatten voraus. In diesem Zusammenhang muss noch darauf hingewiesen werden, dass auf den ersten Kunstmärkten Auspreisungspflicht bestand, und so tatsächlich erstmals die rasanten Wertsteigerungen zeitgenössischer Künstler von Jahr zu Jahr sichtbar werden konnten. – Das sonst für die Veröffentlichung von Preisen stehende Auktionswesen entdeckte die zeitgenössische Ware erst in den achtziger Jahren. – Am 10. Februar 1968 erschien in der Kölnischen Rundschau ein ganzseitiger Artikel von Günther Engels, der mit der Schlagzeile „Köln, heimliche Hauptstadt des Kunsthandels“, den Zuzug von Galerien nach Köln feierte. Sage und schreibe 27 Galerien gab es nun in Köln, und zahlreiche davon haben sich „der Avantgarde verschrieben“. Auch bei den Künstlern herrschte Aufbruchstimmung, in großer Zahl zogen sie in die Nähe ihrer Galerien. 1969 waren es dann schon 36 Galerien, und im Februar 1969 konnte Hackenberg der Presse mitteilen, dass Peter Ludwig dem Wallraf-Richartz-Museum 100 Arbeiten aus seiner Sammlung zeitgenössischer Kunst, darunter Spitzenwerke der Pop Art und des Westküsten-Realismus als Dauerleihgabe überlassen würde.

Die erste der zahlreichen in Folge des Kunstmarkts Köln `67 entstandenen neuen Kunstmessen war die 1970 vom Baseler Galeristen Ernst Beyeler gegründete Art Basel. Im selben Jahr etablierte Willi Bongard für die in Köln ansässige Zeitschrift ‚Capital‘ seinen ‚Kunstkompass‘, das erste ‚ranking‘, das die aktuelle Wertschätzung eines Künstlers im internationalen Kunstbetrieb ermittelte und als eine Art Aktienbarometer verstanden wurde.¹² Der ‚Verein progressiver deutscher Kunsthändler‘ ging im Dezember 1973 in die ‚Europäische Kunsthändlervereinigung‘ über. 1974 übertrug diese die Ausrichtung der Kunstmesse der Kölner Messegesellschaft, weil sie die expandierende Logistik nicht mehr bewältigen konnte. Im Jahr 1975 gründeten die deutschen Galerien der ‚Europäischen Kunsthändlervereinigung‘ in Köln den ‚Bundesverband Deutscher Galerien‘ BVDG, der bis heute die Rechte an der ART COLOGNE hält, die diesen Namen seit 1984 trägt, dem Jahr in dem die ab 1974 zwischen Köln und Düsseldorf als ‚Internationaler Kunstmarkt‘ alternierende Messe an Köln gebunden wurde. 1973 – auch diese sind wichtige Daten – wurde die Pariser Kunstmesse FIAC gegründet, und in New York wurde mit der Pop-Art Sammlung des Taxiunternehmers Robert C. Scull erstmals zeitgenössische Kunst in einer Auktion verkauft, wobei zu betonen ist, dass dort eine geschlossene Sammlung und nicht eine Anzahl einzelner Werke verschiedener Kunstprogramme und Einlieferer versteigert wurde. Ein damals viel beachteter Bieter war Rudolf Zwirner.

Zu den weiteren im Rheinland entstandenen Innovationen im Bereich der Kunstvermarktung zählt auch die 1976 von Zwirner angeregte Bündelung der Ausstellungseröffnungen der Kölner Galerien in den ‚Premierentagen‘ und im folgenden Jahr die in Düsseldorf erfolgte Einführung des Art Consulting. Marianne Pannen, zuvor Mitarbeiterin des Galeristen Hans Mayer, hatte sich in diesem Bereich

¹¹ Linde Rohr-Bongard (Hrsg.): Kunst = Kapital. Der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute. Köln 2002.

¹² Vgl. Anm. 11.

selbstständig gemacht und inspirierte damit denjenigen zur Nachfolge, der heute als prominentester Vertreter der Art Consultants gilt: Helge Achenbach, der von 1977 bis 1985 noch mit Horst Kimmerich zusammen arbeitete. Die Art Consultants waren es auch, die, beginnend mit ihrer Vermittlung von ‚Kunst am Bau‘, nun auch die Wirtschaftsunternehmen zu Sammlern zu machen begannen und damit die goldene Zeit des ‚corporate collecting‘ einleiteten. „Die Organisation der ersten konsequenten Firmensammlung in Deutschland“ allerdings hat die Deutsche Bank in Frankfurt dem Düsseldorfer Wolfgang Wittrock zu verdanken, der 1982 dafür mit 2500 Werken den Grundstock legte.¹³

Die marktbeherrschende Kunst der 1960er Jahre waren die neuen Realismen und die Pop-Art. Nicht zuletzt auch in Reaktion auf ihre offensichtliche und zunehmende Vermarktung, wurde die sich einer solchen Vermarktung (am Ende doch nicht erfolgreich) entziehende Concept- und Minimal-Art entwickelt. Der vermeintlich durch deren Dominanz erzeugte „Hunger nach Bildern“¹⁴ führte zu einer Hinwendung zur neuen figurativen Malerei, deren höchst offensive und die Sammler irritierende Vermarktung¹⁵ einen eklatanten sozialen Bedeutungswandel der Kunst feststellen ließ: Die Kunst war nicht nur eine Ware wie jede andere geworden, sie schien nun auch, im Zuge eines durch die Okönomisierung sämtlicher Lebensbereiche gekennzeichneten Wertewandels, mehr durch ihren Wirtschaftswert als durch ihren Kunstwert bestimmt zu werden. Die Kunst war zum ‚Wirtschaftsfaktor‘ geworden, wie 1986 das Kölner Amt für Wirtschaftsförderung eine Hochglanzbroschüre zum ‚Kunst Markt Köln‘ betitelte, die in ihrem Innern unter der Überschrift „Europas Zentrum der modernen Kunst“ verkündete: „Und das Ende des Wachstums ist noch längst nicht abzusehen.“¹⁶

Ökonomisierung und Globalisierung, davon handelte nun die neue gesellschaftsbestimmende Metaerzählung, die das Rheinland ebenso verändert hat, wie den Rest der Welt. Die Globalisierung des Marktes für zeitgenössische Kunst wurde weniger durch transatlantische Galeristenehen – Michael Werner und Mary Boone – als durch die Neuorientierung des in alle Welt expandierenden Auktionsmarktes angeschoben und beschleunigt, der nun den Galerien, nachdem sie jahrzehntlang den künstlerischen Nachwuchs entdeckt und gefördert hatten, den Markterfolg streitig machte und immer jüngere und am Ende der 90er Jahre selbst atelierfrische Kunst unter den Hammer brachte. Diese Entwicklung fand dann am 16. Sept. 2008 – zeitgleich mit der globalen Bankenkrise – ihren Höhe- oder Scheitelpunkt mit der Auktion der eigens und nur für diese Auktion produzierten ‚innovativen Finanzprodukte‘ des Damien Hirst. Die sich im Kunstmarkt seit den 1980er Jahren manifestierende Globalisierung verschob den temporären Ort, der den Sammlern Heimat war, von der Galerie auf die Messe, und von der nationalen auf die internationale Messe. Die Sammler selbst verloren ihre regionalen Bindungen, hatten nicht mehr nur einen Lebensmittelpunkt, sondern deren mehrere oder standen, wie ihre Galerien, nun mit einem Bein im Rheinland und mit dem anderen in Berlin oder den neuen Bundesländern. Die Unternehmenssammlungen migrierten mit ihren Hauptsitzen, und wie manche Unternehmen, so suchten auch manche Sammler für ihre Sammlungen nach den günstigsten Standorten. So gingen sie dahin, die Sammlungen von Wolfgang und Hildegard Hahn, Rolf und Erika Hoffmann, Ute und Eberhard Garnatz, Eleonore und Michael Stoffel, Anette und Udo Brandhorst, Ann und Jürgen Wilde.

¹³ Helga Meister: Kunst in Düsseldorf. Köln 1988, S. 277.

¹⁴ Wolfgang Max Faust und Gerd de Vries: Hunger nach Bildern: deutsche Malerei der Gegenwart. Köln 1982.

¹⁵ Diese Irritation lässt sich gut nachvollziehen im Interview von Peter Herbstreuth mit den Sammlern Doris und Klaus Schmidt in Kunstforum International, Band 164, 2003, S. 396.

¹⁶ Stadt Köln, Amt für Wirtschaftsförderung, Der Oberstadtdirektor, in Zusammenarbeit mit dem Museumsdienst Köln (Hrsg.): Kunst Markt Köln. Wirtschaftsfaktor Kunst. Köln 1986. Zitate auf S. 14.

Die Jahre 1985 bis 1987 markierten den Höhepunkt des rheinischen Kunstbooms. Im Jahr 1987 verzeichnete Köln rund hundert Galerien für moderne und zeitgenössische Kunst¹⁷ – aber so viele sind es auch heute noch, obwohl sich doch so vieles geändert hat, insbesondere der Enthusiasmus und die Aufbruchstimmung der tollen Jahre. Diese sind nun nach Berlin gezogen, mit dem in dieser Hinsicht (und nicht zu vergessen: in Hinsicht auf die günstigen Kosten für Galerien und Ateliers) keine Stadt oder Region in Deutschland konkurrieren könnte. Aber für jede Galerie, die Köln und das Rheinland verließ, kam eine neue nach. Und auch die Sammler wachsen nach – Axel Haubrock, Christian Boros, Joachim Plum, Julia Stoschek, um nur einige zu nennen. Für sie, wie für andere, die bleiben und kommen werden, zählen die im Rheinland gewachsenen, lebendigen Kontinuitäten, die sich zu einer Dichte angereichert haben, die – wie die epochale Erfindung der Kunstmesse – noch lange ihresgleichen suchen wird. Das im Rheinland entwickelte Konzept der Förderung des nationalen künstlerischen Nachwuchses ist aufgegangen: seit Jahren führen im Rheinland beheimatete Künstler den heute von Linde Rohr-Bongard erstellten ‚Kunstkompass‘ an, und ihre Schüler eifern ihnen nach. Und nicht von ungefähr sind es zwei Galeristen mit rheinischem Migrationshintergrund, die heute zu den führenden New Yorks zählen: David Zwirner, der Sohn von Rudolf Zwirner und Leo König, der Sohn von Kasper König. Ihre Väter waren überall und immer dabei.

¹⁷ Marie Hüllenkremer (Hrsg.): Kunst in Köln. Museen, Galerien, Künstler, Kunstmarkt, Kulturpolitik, Treffpunkte, Adressen, Tips. Köln 1987.