



Michael Werner bei der Verleihung des ART COLOGNE-Preises, 2011
Courtesy of ART COLOGNE 2011



Installationsansicht der Karl-Hartung-Ausstellung in der Galerie Rudolf Springer, Berlin
© Rudolf Springer
Courtesy of Rudolf Springer



Rudolf Springer und Georg Baselitz
© Rudolf Springer
Courtesy of Rudolf Springer



Georg Baselitz und Michael Werner
© Michael Werner

INTERVIEW MIT MICHAEL WERNER

ICH WOLLTE MEINE EIGENEN HIERARCHIEN

BIRGIT MARIA STURM

20. Mai 2011

Gefällt mir 0
 Tweet 0
 Share 4

Michael Werner zählt zu den einflussreichsten Galeristen weltweit. Mit Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A.R. Penck und Jörg Immendorf hat er zur internationalen Etablierung einer legendären Künstlergeneration aus Deutschland beigetragen, die heute für große Malerei und hohe Preise steht. Das war nicht immer so: 1963 inszenierte er einen Skandal für seine Berliner Galerie am Kurfürstendamm um das berühmte Baselitz-Bild *Die große Nacht im Eimer*, das einen onanierenden Jungen zeigt. 1969 übersiedelte Werner nach Köln, 1990 eröffnete er seine Räume in New York. Heute ist er ruhiger geworden, doch ans Aufhören denkt er nicht: Von Märkischwilmersdorf bei Berlin aus agiert er weiter für die Kunst und gegen das System. Für seine herausragenden Leistungen als Kunstvermittler erhielt er den diesjährigen **ART COLOGNE-Preis**. Im Gespräch mit Birgit Maria Sturm erzählt Michael Werner seinem Kampf für Exzentriker, seiner Abneigung gegen Konsens und Eventkultur und von der Methode des konstanten Behauptens.

*Birgit Maria Sturm: Herr Werner, Sie arbeiten seit Jahrzehnten mit einer sehr erfolgreichen Gruppe von Künstlern zusammen – mit **Georg Baselitz, A.R. Penck, Markus Lüpertz** und **Per Kirkeby**; **Jörg Immendorf** und **Sigmar Polke** gehörten auch dazu. Wie muss die Beziehung von Künstler und Galerist beschaffen sein, um so viele Jahre zu halten?*

Michael Werner: Es ist nicht so, dass da eine Gruppe operiert; es gibt kein Organisationsprinzip und kein Geheimnis. Die Künstler sind einzelne Individuen, die sich über die Zeit durch mich als Katalysator akkumuliert haben. Meistens funktioniert die Zusammenarbeit schlechter als es aussieht, denn es gibt immer Auseinandersetzungen. Mich faszinieren die Exzentriker, die schwierige und interessante Kunst machen. Im Grunde genommen war ich so eine Art legale Mätresse der Künstler. Ich war immer mit ihnen zusammen, habe intellektuell und emotional mit ihnen gekämpft - es war ein Äquilibrium. Mein Prinzip war allerdings, dass ich nur Künstler vertreten habe, die nur mit mir gearbeitet haben. Baselitz spielte eine besondere Rolle, er war von Anfang an der Motor, der Pusher für mich.

Wie war Ihre erste Begegnung mit Georg Baselitz?

Ich war seit 1958 Adlatus von **Rudolf Springer**, der eine Galerie am Kurfürstendamm hatte. Eines Tages kamen zwei Jungen mit einer Riesenrolle unter dem Arm herein. Offensichtlich Künstler: lange Haare bis auf die Schulter, lange Mäntel bis auf die Füße, beide kreidebleich. Ein Plakat mit viel Text kündigte ihre Ausstellung in einem Abrisshaus am Fasanenplatz an. Und weil mein Chef verreist war und ich der größte Kunsthändler aller Zeiten, habe ich ihr Manifest an das Schaufenster geklebt. Sie schauten zu und rauchten Kette. Nach höflichem Dank verschwanden sie wieder. Ich sah mir die Sache genauer an und dachte: so ein reaktionäres Zeug!

Berlin war damals eine interessante Insel mit vielen Verrückten. Einige davon frequentierten die Galerie, darunter ein Reporter namens Martin Buttig. Er kam kurz nach den beiden, schaute auf das Plakat und sagte, dass ich mitkommen sollte – zur Ausstellung von Georg Baselitz und **Eugen Schönebeck**. Sie waren hochneurotische junge Männer und hatten eine Abmachung: So lange zu zweit ausstellen, bis sie berühmt sind. Dann bekam Schönebeck von der Stadt eine Einzelausstellung angeboten, was ihm Baselitz so übel nahm, dass er den Kontakt abbrach. Mit Schönebeck hatte ich später meinen ersten Vertrag, was ganz naiv und sinnlos war, denn ich verdiente gar kein Geld.

Was war entscheidend dafür, dass Sie Kunsthändler oder Galerist werden wollten?

Mein Zeichenlehrer Johannes Gecelli hat mich auf diese Idee gebracht. Ich komme aus dem Kleinbürgertum, wir hatten drei Bücher zu Hause. Das war eine entsetzliche Realität und ich hatte eine große Sehnsucht nach dem Guten und Schönen. In der Galerie von Rudolf Springer war ich zumindest an der



Georg Baselitz
Die große Nacht im Eimer, 1962/63
Öl auf Leinwand
250 x 180cm
Courtesy of Museum Ludwig, Köln

Peripherie zum Großbürgertum und Springer wurde über viele Jahre sozusagen mein Ersatzvater. Er stammte aus einer großen Verlegerfamilie, die sich auch für Kunst interessierte und schon in den 1920er-Jahren ein Buch über die Prinzhorn-Sammlung verlegt hatte.

Welche ersten Erfahrungen haben sie in dieser Zeit über die Funktionsweisen des Kunstbetriebs gemacht?

Bis in die frühen 50er-Jahre gab es noch eine klassische Rezeption und Einflussnahme über gewisse Kunstgesellschaften, die aus Museumsleuten, Kritikern, Intellektuellen, Künstlern und Sammlern bestanden. Will Grohmann war einer von dieser alten Garde, ein toller Mann; er hat nichts Falsches über irgendwen gesagt – uns galt er trotzdem als alter Schuh. Innerhalb dieser Gruppen wurde also geklärt, welche Künstler wichtig sind und welche nicht. Die Sammler waren bei dieser Entscheidung nur indirekt beteiligt, indem sie gekauft haben.

Eine andere Schlüsselerfahrung war, dass alle deutschen Händler damals die Kunst aus Paris bezogen. Mir wurde klar, dass im Nachkriegsdeutschland keine Künstlerhelden wie in Italien oder in Frankreich erwachsen konnten. Hinzu kam, dass - bis heute - in Deutschland das künstlerisch Herausragende nicht erkannt, sogar zu zerstören versucht wird. Das zeigte sich zum Beispiel an **Ernst Wilhelm Nay**, dem bedeutendsten Maler Deutschlands nach dem Krieg. Er wurde mit einem Schlag von dem Kritiker Hans Platschek gefällt, der in einem Artikel die Kreise in Nays Bildern gezählt und ihn lächerlich gemacht hat. Das ist das Modell für die Kunstrezeption in Deutschland: Das Herausragende ist missliebig.

Da wehte in der Galerie Springer sicher ein anderer Wind. Wie ging es dort weiter?

Ich bin nach zwei Jahren bei Springer herausgeflogen, weil ich zu arrogant geworden war. Über seine Ausstellung mit Uwe Lausen sagte ich zu Springer: Das ist völliger Unsinn. Ich hatte damals Franz Dahlem kennen gelernt, der Beziehungen zu den untergründigsten Leuten hatte, aber auch zur Hochfinanz. Er schickte einige von ihnen in die Galerie, damit sie ein paar hundert Mark für ein Bild von jungen Künstlern ausgeben. Der Chef war wieder einmal auf Reisen und eines Tages kam der Industrielle Harald Quandt herein. Ich sagte zu ihm: Den Lausen brauchen Sie gar nicht anzugucken, das ist alles Mist. Er hat nichts gekauft. Kurz darauf kam Rudolf Augstein; das Spiel wiederholte sich und auch Augstein hat nichts gekauft. Als mein Boss zurückkam, meinte er, es sei an der Zeit, dass wir uns trennen.

Danach haben Sie mit Benjamin Katz als Partner 1963 eine eigene Galerie gegründet, die einen recht spektakulären Anfang hatte.

Benjamin Katz wollte eine Galerie eröffnen, wusste aber nicht, wie das geht – aber ich wusste es. Er stand unter der Kuratel eines reichen Onkels und war immer umgeben von merkwürdigen Figuren, die von ihm lebten. Wir eröffneten unsere Galerie schräg gegenüber von Springer auf dem Kurfürstendamm. Nach der Baselitz-Eröffnung saß ich mit Martin Buttig in einer Kneipe. Es wurde viel Bier und Schnaps getrunken und irgendwann sagte er: Noch nie ist irgendein Künstler ohne Skandal berühmt geworden, wir brauchen einen Skandal. Wie er das machen wollte, frage ich ihn. Das sei relativ einfach. Er ging zum Telefon, kam zurück und sagte: Wir haben den Titel! Ich hatte nicht verstanden und um Mitternacht gingen wir nach Hause. Um fünf Uhr rief er an: Ob ich schon Zeitung gelesen hätte? Ich sagte: Nein, ich bin gerade eingeschlafen, sind Sie verrückt geworden? Morgens lese ich dann in der Berliner Zeitung: „Skandal, Pornographie in einer Galerie am Kurfürstendamm - Staatsanwalt beschlagnahmt zwei Bilder.“ Das war eine Erfindung. Ich gehe zur Galerie, der Staatsanwalt steht schon vor der Tür und nimmt pflichterfüllt zwei Bilder mit, eines war *Die große Nacht im Eimer*.

Das war also reine Inszenierung?

Ja, der Staatsanwalt kam erst aufgrund des Artikels. Aber der Skandal war echt und es kam auch zu einem Gerichtsverfahren. Auch Baselitz wusste nichts von der Inszenierung. Die Sache wurde sehr unangenehm und wir mussten einen Anwalt nehmen. Baselitz wurde panisch und nahm das Namensschild von seiner Wohnungstür ab. Ich war auch aufgeregt, aber als Fatalist sagte ich mir: Damit muss man umgehen, das ist besser als gar nichts. Wir hängten die Ausstellung um und hunderte Schaulustige kamen. Aber ich konnte nur ein einziges Bild verkaufen, ausgerechnet an meinen Ex-Chef Rudolf Springer. Nach ein paar Monaten - die Einrichtung der Galerie war noch nicht bezahlt - kam ich nicht mehr herein, weil der Onkel und Finanzier meines Partners das Türschloss ausgebaut hatte.

*Ihre zweite Galerie hieß **Orthodoxer Salon** - eine Kampfansage gegen die Idee der Avantgarde mit ihren Präferenzen der informellen und konzeptuellen Kunst in jenen Jahren. Sie sind dann von Berlin ins Rheinland gegangen, nach Köln, in das Zentrum des deutschen Kunsthandels.*

Der Galeriname und die Kunst, die ich zeigte, waren eine Provokation. Es ging der Kunstwelt vollends gegen den Strich, dass ein Künstler, Baselitz, in einem scheußlichen Atelierton wie im neunzehnten Jahrhundert gemalt und bei seinen Figuren auch noch die Geschlechtsteile gezeigt hat. Und 1968 habe ich Berlin



Georg Baselitz
P.D. Stalk, 1963
Öl auf Leinwand
130 x 90,2 cm
Courtesy of Galerie Michael Werner,
Märkisch Wilmsdorf / Köln / New York



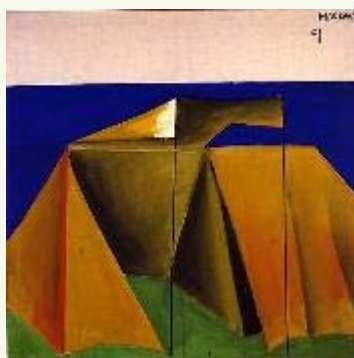
Jörg Immendorff
Café Deutschland I, 1977/78
Acryl auf Leinwand
282 x 320 cm
© Jörg Immendorff
Courtesy of Galerie Michael Werner,
Märkisch Wilmsdorf / Köln / New York



Jörg Immendorff
Entwurf, 1979
 Kunstharz auf Leinwand
 220 x 310 cm
 Courtesy of Galerie Michael Werner,
 Märkisch Wilmsdorf / Köln / New York



Michael Werner und seine Künstler 1983
 in Kopenhagen
 V.l.n.r.: Michael Werner, Baselitz'
 Privatsekretär Detlef Gretencord,
 Künstler Per Kirkeby, Maler A.R. Penck,
 Künstler Markus Lüpertz sowie die Maler
 Georg Baselitz und Jörg Immendorff
 © Michael Werner



Markus Lüpertz
Tent 9 – dithyrambic, 1965 Leimfarbe auf
 Leinwand
 149,9 x 149,9 cm
 Courtesy of Galerie Michael Werner,
 Märkisch Wilmsdorf / Köln / New York



Markus Lüpertz
Gelbe Fenster, 2009
 Acryl auf Leinwand
 100 x 81 cm
 Courtesy of Galerie Michael Werner,
 Märkisch Wilmsdorf / Köln / New York

verlassen, weil ich dort nichts verdienen konnte. Ich erfuhr durch Christos Joachimides von einer Kölner Galerie, die halb pleite war. Ich bin hingefahren und habe dem Inhaber gesagt: In drei Monaten schreibe ich schwarze Zahlen. Ich hatte 50 Mark, zwölf Bilder von Baselitz, zehn Bilder von Penck und sechs von Lüpertz. Ich habe im Galeriekeller geschlafen und ging zum Duschen ins Agrippa-Bad. Ich kannte niemanden, war völlig isoliert und musste noch ein paar Monate das alte Programm dieser **Galerie Hake** durchziehen, unter anderem mit Objekten der Ehefrau von **Mauricio Kagel**. Das hatte mit mir gar nichts zu tun, ich habe das alles erlitten. Ich bat Markus Lüpertz, für den ich ein schönes Atelier gefunden hatte, ebenfalls nach Köln zu kommen. Aber das lief nicht lange gut, weil ich mich mit seiner Frau zusammen getan habe und er mich totschiessen wollte. Er ging zurück nach Berlin und ich verlor ihn für ein paar Jahre an eine andere Galerie. Auch Baselitz war in dieser Zeit in einer anderen Galerie untergebracht, bei **Heiner Friedrich**. Man brauchte ja Geld - es ging immer darum, Geld zu beschaffen. Geld für Ausstellungen, für Ankäufe, für die Künstler. Und Heiner Friedrich hatte Geld.

Was haben Sie konkret unternommen, um Ihre Künstler nach vorne zu bringen?

Das war ein langer Prozess. In der rheinischen Szene wurde in den 60er, 70er-Jahren richtig viel verdient, vor allem mit **ZERO**-Kunst. Die Künstler, mit denen ich mich umgab, wollte kaum jemand - sie galten dieser Kunstwelt als Arschlöcher. Ich habe ganz naive Dinge angestellt, um sie in die Szene zu integrieren. Zum Beispiel zeigte ich in einer ZERO-Gruppenausstellung auch Bilder von Baselitz. Meine Illusion war: Wenn ich mit Uecker befreundet bin, dann ist auch Baselitz automatisch integriert. Als ich Ausstellungen mit Konzeptkunst organisierte - mit **Daniel Buren** und **Niele Toroni** -, wurde Baselitz stocksauer. Jahrelang war er der Einzige - zusammen mit Lüpertz, Penck und **Antonius Höckelmann**. Nun sah er, dass ich mit einem Stall von Künstlern arbeitete. Konzeptkunst war für ihn die reine Aberration. Und ich wollte ja eigentlich seine Kunst durchbringen, denn auch mich interessierte es nicht, wenn einer nur Dreiecke verschiebt.

Ich habe mich immer dagegen gewehrt, dass man uns, also meine Künstler, verachtet hat. Dagegen setzte ich die Methode des konstanten Behauptens, der konstanten Wiederholung, des konstanten Ausstellens. Wenn beispielsweise jemand behauptet hat: **Fred Thieler** ist ganz groß - dann habe ich gesagt: Kann sein, aber Baselitz ist größer.

Scheinbar erklärte es sich von selbst, wer ein großer Künstler wird, die Zeit machte das schon irgendwie. Ich wollte aber keine zehn Jahre warten, bis sich etwas bewegt. Es hat sich immer nur das bewegt, was ich selbst initiiert habe. Ich wollte die Hierarchien der anderen nicht, ich wollte meine eigenen Hierarchien. Ich war damals in Deutschland der einzige Händler, der die Weltklasse seiner Künstler offensiv behauptet hat. Heute macht sich jeder seine eigenen Künstler - aber es ist sinnlos, weil der Markt segmentiert ist und es Hunderte Galerien und Tausende bedeutende Künstler gibt, die aber keiner kennt. Das System ist pervertiert und nur dazu da, sich selbst zu stützen. Meine Vorbilder waren dagegen die deutschen Ausnahme-Kunsthistoriker Hugo von Tschudi und Julius Meier-Graefe, die 1906 die „Große Kunstausstellung“ in Berlin organisierten. Sie haben strategisch versucht, deutsche Malerhelden wie den vergessenen **Caspar David Friedrich** oder **Karl Blechen** gegen Kaiser Wilhelms Vorlieben - die ganzen **Kaulbachs** und die Historienmaler - zu inthronisieren. Die haben eine ganz neue Haltung gesetzt und davon profitierten auch die Zeitgenossen, beispielsweise **Hans von Mareés**, der zwischenzeitlich leider auch wieder verschwunden ist.

Ihre Methode der insistierenden Behauptung hatte spätestens mit Beginn der 1980er-Jahre Wirkung und Sie fingen an, Ihren Aktionsradius systematisch auf internationales Terrain auszudehnen.

Mir wurde klar, dass ich im Ausland bekannt werden musste, um im eigenen Land Erfolg zu haben. Alle meine Künstler, Penck ausgenommen, galten in Deutschland als reaktionär und ich konnte nur wenig verkaufen, eine quälende Situation.

Zunächst hatte ich Kontakte in die Schweiz, hauptsächlich zu **Johannes Gachnang**, ein alter Freund aus der Berliner Zeit. Er war ein Künstlernomade, Architekturzeichner bei Scharoun, Kurator und Verleger. Er lebte in Paris, in der Türkei, in Amsterdam. Durch ihn entstand mein Kontakt nach Holland und zu Rudi Fuchs, der für mich sehr wichtig wurde. Mit beiden habe ich Ausstellungen gemacht. Die Kontakte wurden immer internationaler, es war ein sehr dynamischer Prozess, mit vielen Zufällen natürlich. Kasper König kam hinzu, mit ihm organisierte ich Penck-Ausstellungen in den USA. Die **documenta 1982** war der Auslöser für den Amerika-Boom und brachte auch für die neue deutsche Malerei den Durchbruch. Für die Etablierung der Neofiguration gab es in dieser Zeit noch andere, essentiell wichtige Ausstellungen, etwa 1981 „A New Spirit in Painting“ in der Londoner **Royal Academy**.

Sie haben Ihre Künstler gezielt im amerikanischen Kunstmarkt platziert. Wie verlief dieser Weg bis zur Gründung Ihrer eigenen Galerie 1990 in New York?

Baselitz, Lüpertz, Penck und Immendorff hatten bereits alle ihre großen Galerien in den USA. In den amerikanischen Galerien läuft es so: Bei der ersten



Manfred M. Sackmann
A. R. Penck, Galerie Springer, Berlin, 1983
 Silbergelatineabzug
 26,2 x 39,1 cm
 Schätzpreis: 680 EUR
 Verkaufspreis: 450 EUR (ohne Aufgeld)
 Auktion „77“ am 25. Oktober 2008, Arno Winterberg Kunst, Heidelberg



A.R. Penck
Tskrie 4, 1984
 Dispersionfarbe auf Leinwand
 200 x 300 cm
 Courtesy of Galerie Michael Werner,
 Märkisch Wilmsdorf / Köln / New York



A.R. Penck
Entrückt - verrückt, 2001
 Acryl auf Leinwand
 70 x 90 cm
 Courtesy of Galerie Michael Werner,
 Märkisch Wilmsdorf / Köln / New York



Per Kirkeby
Ohne Titel, 1983
 Kohle, Tusche, Pastellfarbe, Wachsstift
 und Gouache auf Papier
 55,9 x 41,9 cm
 Courtesy of Galerie Michael Werner,
 Märkisch Wilmsdorf / Köln / New York

Ausstellung ist der Künstler ein Genie, alles wird ausverkauft. Bei der zweiten Ausstellung ist der Künstler noch interessant, aber es wird nur noch die Hälfte verkauft. Bei der dritten Ausstellung ist das Interesse dann vorbei. Das wollte ich für meine Künstler nicht. Durch Sigmar Polke lernte ich meine spätere Frau kennen, **Mary Boone**. Polke hat dafür gesorgt, dass ich in Berlin nach der Eröffnung der „Zeitgeist“-Ausstellung alleine mit ihr im Taxi sitze. Mit ihrer Galerie habe ich dann zusammen gearbeitet. Alle New Yorker Händler wurden informiert, dass meine Künstler ab sofort von der Galerie Mary Boone vertreten werden. Das war eine strategische Entscheidung, die ich meinen Künstlern klarmachen musste. Ich war mit ihnen am Aufsteigen und wollte die Kontrolle.

Wie haben Sie den amerikanischen Kunstbetrieb, der mit New York den Markt bis heute dominiert, erlebt?

Der Kunstmarkt in den 1950er, 1960er-Jahren mit seiner Pariser Dominanz war im Vergleich zum amerikanischen Markt harmlos und biedermeierlich. Für die Amerikaner zählt in der Kunst einzig und allein der Aspekt des Neuen. Inhalte interessieren nicht. Natürlich geht es auch um die Persönlichkeit des Künstlers, aber was primär zählt, ist der Erfolg. Erfolg bedeutet Umsatz. Erfolg bedeutet möglichst viel Geld. Ich habe das immer kritisch gesehen, aber die Kunstwelt hat sich genau in diese materialistische Richtung entwickelt. Es gibt viele sympathische Amerikaner, auch Kenner unter den Sammlern. Aber es gibt kaum Austausch und die Leute hören einem nicht zu. Kommt eine Krise, verkaufen sie ihre Sammlung auf Auktionen, auch zum halben Preis. Ich habe Sammler unter Druck gesetzt und gefordert, dass sie meine Künstler nicht zur Auktion bringen - anderenfalls würden sie kein einziges Bild mehr von mir bekommen. Manche haben dann Arbeiten an Museen verschenkt. Dagegen hatte ich natürlich nichts.

*Kürzlich starb die Rocklegende Captain Beefheart. Er wird unter seinem eigentlichen Namen **Don van Vliet** von Ihrer Galerie als Maler vertreten. Wie haben Sie ihn entdeckt?*

Beefheart verdanke ich Penck. In der DDR gab es einen lebendigen LP-Schwarzmarkt und die Platten von Beefheart waren die teuersten überhaupt. Penck war – auch als Musiker – ein großer Fan von Beefheart und sagte mir eines Tages, dass der auch malt. Also habe ich Kontakt zu ihm aufgenommen. Er hatte mit der Musik aufgehört, weil er den Musikmarkt hasste. Er war als Maler absolut authentisch, aber niemand nahm das so richtig ernst. Zu seinen Ausstellungen kommen unglaubliche Freaks, Rockfans; da werden auch mal ein paar Bilder verkauft. Aber es ist mir nicht gelungen, ihn zu positionieren, bisher gab es nur eine einzige Museumsausstellung in San Francisco. Ich habe ihn ein paar Mal in Kalifornien besucht. Dort lebte er in einem Holzhaus, saß immer auf der Veranda und schaute aufs Meer hinaus. Einmal fragte ich ihn, was er sieht. Er sagte: Seals, seals, sometimes it looks like a seal, but it 's a surfer. And then a shark gets him.

*Sie standen im Zentrum einiger Auseinandersetzungen, die auch politische Konsequenzen hatten, beispielsweise im Kontext der **documenta 1977**, auf der erstmals offizielle Künstler der DDR gezeigt wurden.*

Alle meine Künstler waren zur **documenta 6** eingeladen, auch Penck. Es wurde ein Leihvertrag unterschrieben für ein nicht sehr großes, zehnteiliges Bild, das er zeigen wollte. Doch Kommissarin Evelyn Weiss erschien und sagte uns, dass es leider keinen Platz mehr geben würde. Penck war ja Abweicher und hatte das DDR-Regime gegen sich. Wir haben uns angeschrien und dann vorgeschlagen, das Bild knapp unter die Decke zu hängen, damit die Funktionäre es nicht sehen – auch das ging nicht. Manfred Schneckenburger und Evelyn Weiss ließen sich vom politischen Druck platt machen, haben das später aber immer bestritten. Daraufhin habe ich mit meinen Künstlern gesprochen und alle zogen ihre Arbeiten zurück. Es gab also keinen Baseltitz, keinen Immendorff, keinen Penck - und einen großen Skandal. Auch **Gerhard Richter** blieb weg, weil er aus dem Osten kam und über die Vorgänge empört war.

In den 1980er-Jahren gab es eine Reihe großer Übersichtsausstellungen, angefangen mit der „Westkunst“ bis zum „Bilderstreit“. Der Kölner Bilderstreit gab schon vor der Eröffnung das Stichwort für eine heftige Debatte, in der Ihnen Einflussnahme auf diese Ausstellung vorgeworfen wurde.

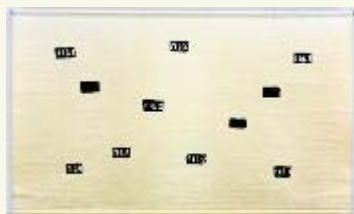
„Bilderstreit“ war eine unkonventionelle Ausstellung, die mit subjektivem Blick die Korrespondenzen, die Provokationen der damaligen Kunst aufgezeigt hat. Solche Ausstellungen gibt es heute leider nicht mehr. Sie wurde von Johannes Gachnang und Siegfried Gohr, Eröffnungsdirektor des Kölner **Ludwig-Museums**, organisiert. Peter Ludwig übte großen Druck auf Gohr aus, denn er wollte, dass in dem nach ihm benannten Museum auch DDR-Künstler - die er sammelte - gezeigt werden. Aber Gohr äußerte in einem Zeitungsinterview: Solange ich Direktor bin, kommt hier keine DDR-Kunst herein. Da sah Peter Ludwig rot. Er nutzte gezielt den Presse-Rundgang durch „Bilderstreit“, um Siegfried Gohr loszuwerden und kommentierte, was er sah: Viele Bilder stammten von Michael Werner und Gohr stünde auf der payrole meiner Galerie. Das wurde von der Presse sofort aufgegriffen und es gab ein großes Rumoren unter den Kölner Kollegen, allen voran Rudolf Zwirner. Es wurden Protestbriefe gegen mich und gegen die Ausstellung unterschrieben. Natürlich gab es von mir Leihgaben - wie von anderen Galerien auch. Warum Kunstwerke sonst



Per Kirkeby
Ohne Titel, 2009
Tempera auf Leinwand
300 x 450 cm
Courtesy of Galerie Michael Werner,
Märkisch Wilmsdorf / Köln / New York



Eugène Leroy
Été 96, 1996
Öl auf Leinwand
130 x 97 cm
Courtesy of Galerie Michael Werner,
Märkisch Wilmsdorf / Köln / New York



Marcel Broodthaers
Fig 1 - fig 2 - fig A
Leinwand, bedruckt
190 x 282 cm
Courtesy of Galerie Michael Werner,
Märkisch Wilmsdorf / Köln / New York



Don Van Vliet
Rolled Roots Gnarled Like Rakers, 1985
Öl auf Leinwand
214 x 153 cm
Courtesy of Galerie Michael Werner,
Märkisch Wilmsdorf / Köln / New York

woher beschaffen, wenn man sie vor Ort haben und Kosten sparen kann? Gohr war ein sensibler Typ, der sich gegen den Skandal nicht wehren konnte. Er arbeitete später als Professor an der Karlsruher und Düsseldorfer Kunstakademie. Einen Museumsjob hat er nicht mehr bekommen, aber wir haben später noch einige fabelhafte Ausstellungen zusammen gemacht.

*Sie haben sich in den letzten zwanzig Jahren sehr auf den Kunsthandel mit deutschen Klassikern der Moderne wie **Wilhelm Lehmbruck**, **Max Beckmann** und **Hans Arp** konzentriert. Hingegen haben Sie relativ wenige jüngere Künstler in Ihr Programm aufgenommen – warum?*

Ich habe Zeit meines Lebens geschaut und schaue immer noch, aber ich habe zuletzt nicht mehr viel gefunden. Es werden in Deutschland jedes Jahr x-Künstler produziert, denen nichts beigebracht wird. Markus Lüpertz hat 20 Jahre lang mit der Politik um die Autonomie der Düsseldorfer Akademie gekämpft. Er hat eine Klasse für Aktzeichnen eingeführt, seine Studenten mussten da teilnehmen. Ihm ging es um die Tradition, und zeichnen zu können ist ja nicht strafbar. Jetzt ist er draußen, aus der Akademie wurde eine Hochschule und Zeichnen ist out.

Mein letzter Zugang in der Galerie war dann **Per Kirkeby**. Ich hätte gerne mehr Künstler gehabt, das macht die Sache einfacher, aber ich konnte mich nie durchringen. Außerdem wollte ich die Künstler alleine vertreten und das wurde im Lauf der Zeit immer schwieriger. Ich bin ein Liebhaber der Malerei, aber es gibt heute eigentlich nur noch fotobasierte Malerei. **Peter Doig** ist einflussreich - ansonsten sehe ich keine Malerei, die traditionell fundiert ist. Das sind auch Auswirkungen dessen, was ich System nenne.

Wie ist das zu verstehen, was meinen Sie mit „System“?

Ich habe alle meine Entscheidungen an dem Ziel ausgerichtet, eine „deutsche Situation“ in der Kunst zu schaffen. Obwohl die deutschen Künstler sehr erfolgreich sind, gibt es immer noch keine deutsche Situation. Das liegt daran, dass sich alle Instanzen dem „System“ angeschlossen haben. Das ist schwierig zu erklären. Als ich anfing, waren der Künstlerbund und die Museen mit ihren mehr oder weniger gebildeten Direktoren noch mächtig. Man konnte miteinander reden, einen Austausch pflegen. Heute haben weder einzelne Institutionen, noch Künstler oder Händler einen Einfluss: Alles ist System geworden, alle passen sich daran an. Auch der Künstler agiert innerhalb dieser Machtstruktur, in diesem vernetzten System. Darin lässt sich nichts revolutionieren, darin sind keine künstlerischen Ausnahmen mehr erlaubt. Wenn der Künstler das System bedient, kommt er hinein. Wenn nicht, fliegt er raus. So simpel ist das. Die Kuratoren sind heute die eigentlichen Künstler, sie bedienen das System und sorgen dafür, dass es funktioniert. Ich habe kein einziges gutes Wort zu irgendjemandem zu sagen.

Kommen wir zum Thema Kunst und Wert. Vor fast 50 Jahren haben Sie die ersten Bilder von Baselitz für dreitausend Mark verkauft. Können Sie den Bogen erklären, der von hier aus zu den heutigen Hochpreisen führt?

Ein berühmter Künstler ist ein teurer Künstler und Geld ist das Synonym für Erfolg. Das ist mit allem so. Mehr gibt es dazu nicht zu sagen.

Aus der Perspektive Ihrer Galerie - einmal abgesehen von den langwierigen institutionellen Anerkennungsprozessen einer künstlerischen Position – gibt es dazu bestimmt noch etwas zu sagen.

Der Kunsthändler muss Zeit seines Lebens billig einkaufen und teuer verkaufen – das ist der Kern des Kunsthandels. In der Zeit dazwischen muss man arbeiten und auf Erkenntnisse setzen, die eine Wertsteigerung befördern. Voraussetzung ist, dass eine Galerie über einen Eigenbesitz an Kunstwerken verfügt. Kunsthandel kann nur erfolgreich sein, wenn er gesetzlich in die Lage versetzt wird, agieren zu können - aber die Gesetze sind in Deutschland so, dass ein Lager mit Kunstwerken steuerlich bestraft wird. Die meisten Galerien arbeiten deshalb heute auf Kommissionsbasis – was keinen Sinn hat. Ich habe immer direkt von den Künstlern viel gekauft und jede Menge Bilder verkauft. Weil man ständig Geld für die Galerie braucht, kann man nicht viel behalten. Mit den Bildern, mit denen ich damals nach Köln ging, wäre ich heute Millionär. Aber davon habe ich keins mehr, weil es opportun war, bestimmte Bilder an bestimmte Leute zu verkaufen. Ich habe zum Beispiel jahrelang versucht, Herrn Flick dazu zu bringen, Baselitz zu kaufen. Dann habe ich den Bann gebrochen mit einem Bild aus der Helden-Serie, das er bei mir erworben hat. Aber es hat nicht viel genutzt, er ist nicht auf meine Seite geschwenkt, ich konnte ihn nicht als Sammler gewinnen – ich habe das Bild sozusagen geopfert.

Als renommierter Kunsthändler arbeiten Sie mit großen internationalen Museen zusammen. Wie nehmen Sie aus dieser Binnenperspektive die Entwicklung der Museumslandschaft wahr?

Die Museen haben nur noch ein paar Tausend Euro Ankaufsetat – das ist Schwachsinn, da kann man sie auch gleich schließen und die Bestände verauktionieren. Mit ihren Museumsnächten und Ähnlichem beugen sie sich mehr und mehr dem Druck in Richtung Eventkultur. Der Anfang vom Ende aber ist die Kunst in der Fabrik. Auch mein Freund Nicolas Serota hat die **Tate-Gallery** mit einer Fabrik erweitert, ein absoluter Fehler. Und das unter der Vorspiegelung, dass die Kunst in dieser Fabrik etwas zu sagen hätte. Da geht

man jetzt durch den Hintereingang, wo früher die Kohle angeliefert wurde. In die Museen werden sinnlos Installationen und Objekte hereingekarrt, die alle irgendwann verschwinden werden. Der wahnwitzige populäre Erfolg der Kunst bedeutet nicht, dass die Leute eine Vorstellung haben, worum es eigentlich geht. Hier wird ein Leiterwagen mit Wassereimer bewundert, dort ein Wassereimer mit Bowlingkugeln auf einem Tisch. Erstaunlich, dass keine Fragen gestellt werden. Alle lassen alles über sich ergehen.

Museumsleute sind auch immer weniger kunsthistorisch gebildet – wobei Kunsthistoriker fast nie eine wirkliche Beziehung zur Kunst haben. Der Direktor der **Berliner Nationalgalerie** beispielsweise ist Autodidakt – nicht schlimm – aber mit einer sehr schmalen Biographie. Wie soll der Mann in der Lage sein, irgendetwas Sinnvolles in der Nationalgalerie zu bewegen? Jahrelang war er Kunstvereinsleiter in Köln – ich habe dort die Elite der deutschen Kunst vertreten und er kam nie in meine Galerie. Aber er darf ignorant sein, man fordert das geradezu. Im **Hamburger Bahnhof** hat er lebende Elche eingesperrt und Leute konnten da gegen Bezahlung übernachten – dazu kann man sich gar nicht mehr äußern.

Meine größte Beschwerde ist, dass es keine künstlerbezogene Theorie mehr gibt – eine kunsthistorische Katastrophe. Natürlich gibt es eine Menge Literatur, Lexika und Generalinterpretationen, aber es gibt nichts über die deutsche Malerei der letzten Jahrzehnte, nichts Substantielles mit einer intellektuellen Einordnung. Nicht mal über Gerhard Richter gibt es ein lustiges Buch oder eine Biographie. Ansonsten nur oziologisches, verstiegenes, furchtbar langweiliges Zeug.

Vor welchem kulturpolitischen Horizont wird sich die Kunstlandschaft aus Ihrer Sicht entwickeln?

Ich bin kein Prophet. Ich habe es aufgegeben, darüber nachzudenken. Da ist nichts mehr durchführbar, überall passiert nur Abbau. Ein Zurückdrehen der Situation wäre vonnöten, aber das können Sie niemandem verkaufen. Der Kunstbetrieb spaltet sich einerseits in das, was ich System, Eventstruktur nenne. Brot und Spiele - das begeistert die Politiker, da können sich auch die Kulturmanager betätigen. Studiengänge für Kulturmanager, das müsste eigentlich verboten werden, das macht überhaupt keinen Sinn. Die Leute wollen Vernebelung, Lichtgeflimmer auf Fassaden und künstliche Wasserfälle. Das wollen auch die Zeitungen, die nehmen das ernst, sie schreiben über die Wasserfälle - ich kann das alles nicht mehr lesen. Ich bin wahrscheinlich auch die falsche Person, um über solche Sachen zu reden.

Auf der anderen Seite wird die an der Tradition gebundene Kunst an einigen wenigen Orten irgendwie doch noch produziert. Bestimmte Formen werden immer bleiben und was selten ist, wird auch teuer gehandelt. Das ist auch eine Frage der Elite. Wenn es keine gesellschaftliche Elite mehr gibt, dann gibt es auch keine Kunst mehr.

Als Politiker würde ich gezielt intelligente Leute suchen, die Vorstellungen haben, was für die Kultur der bildenden Kunst unserer Tage notwendig ist. Wenn es weitergehen soll, dann müssen Lehren aus der Geschichte gezogen werden und man muss erkennen, dass das Prinzip der Abstimmung für viele Gebiete funktioniert, für einige wenige allerdings gar nicht.

Birgit Maria Sturm ist Geschäftsführerin des Bundesverbandes Deutscher Galerien (Berlin) und war von 2004 bis 2010 Sprecherin des Deutschen Kunstrats.

Der Artikel erschien erstmals in der Ausgabe Mai-Juni 2011 der Zeitung „Politik und Kultur“ des Deutschen Kulturrats, Berlin.

[Lesen Sie diesen Artikel in Englisch](#)

artnet Autoren

Weitere Artikel von [Birgit Maria Sturm](#)

