

**KUNSTMARKT**

Der Galerist, das unbekannte Wesen. Die Hintermänner des Kunstbetriebs lassen tief blicken – in ihre Arbeit, in ihre Persönlichkeit.

Seiten 1 bis 8

**KULTURELLE BILDUNG**

Pakete sind zumeist sperrig. Wie schultert die Bundesregierung das Bildungspaket? Welche Auswirkungen wird es auf die Teilhabe an Kultur für Kinder haben?

Seiten 10 bis 14

**BÜRGERSCHAFTLICHES ENGAGEMENT**

Phineo bringt zusammen, was zusammen gehört? Schon gehört, Sie hören bald vielleicht nichts mehr. Amateurtheater sind bedroht.

Seiten 15 und 16

**AUS DEN LÄNDERN**

Kultur ist Ländersache. Da liegt die Frage nahe: wie sind die Bundesländer in Sachen Kultur aufgestellt? Einsichten aus Niedersachsen, Hamburg und Sachsen-Anhalt.

Seiten 18 und 19

**ISLAM · KULTUR · POLITIK**

Welche Ansichten über die Veränderungen in arabischen Ländern vertritt die auswärtige Kultur- und Bildungspolitik? Wie ist Deutschland aufgestellt?

Beilage Seiten 1 bis 8

**Editorial****Entfremdung**

Fukushima ist nicht nur eine beispiellose Katastrophe in einem halben Dutzend Kernkraftwerken gleichzeitig, sondern das Menetekel der Entfremdung unserer Gesellschaften von der Realität. Gefahren, wie Erdbeben, gehören zum Leben, eine gefahrlose Welt wird es nicht geben. Und trotzdem tun wir als Gesellschaft so, als wären wir unverletzlich und stünden über der Macht der Natur.

In meiner Kindheit heulte regelmäßig die Sirene auf dem Dach des Rathauses zum Probealarm. Feueralarm, ABC-Alarm und dann eine Minute Dauerton zur Entwarnung. Der Alarm hat einem die Verletzlichkeit der Gesellschaft regelmäßig vor Augen geführt. Heute sind die Sirenen fast überall abgebaut.

Wir haben uns entfremdet vom Leben. Damit sind nicht nur die Gefahren gemeint, denen wir durch die Natur ausgesetzt sind, sondern wir sind auch entfremdet von der Faszination des Lebens um uns. Wenn ich in Berlin einen Spaziergang durch den Grunewald mache, besuche ich gerne zum Abschluss das Ökowerk am Teufelssee. In einem alten, stillgelegten Wasserwerk sind ein Bauerngarten, Teiche und Insektennistwände aufgestellt. In den Sommermonaten bevölkern junge Familien das Gelände. Die Kinder löchern ihre Eltern, was ist das für ein Krabbeltier, wie heißt die Blume, iiiii eine Schlange? Und die Eltern stehen oft genauso ratlos davor wie ihre Kinder. Vorsicht vor den Wespen, warnen sie ihre Kinder, wenn harmlose Grabwespen ihre Neströhren anlegen. Oftmals schaudert es mich, wenn ich die zwar oft fantasievollen, aber vollkommen unsinnigen bio-

logischen Erklärungsversuche der Eltern für ihre Kinder mitanhöre.

Wohl bemerkt, es handelt sich bei den Besuchern des Ökowerkes gerade nicht um die sonst gerne beschworenen bildungsfernen Schichten, sondern um das gut ausgebildete, oft akademische Bürgertum aus Berlin-Charlottenburg, Wilmersdorf oder Zehlendorf. Viele von diesen jungen Eltern haben im Schulunterricht gelernt, welche Rolle Adenosintriphosphat oder Polynucleotide beim Aufbau von Pflanzenzellen spielen, von den Pflanzen selbst als Teil unserer Umwelt haben sie ganz offensichtlich nur wenig erfahren.

Wir setzen uns als Deutscher Kulturrat richtigerweise vehement für mehr kulturelle Bildung in Schulen und Vorschulen ein. Aber kann man eigentlich Kultur erfahrbar machen, wenn selbst ein Mindestmaß an Naturbildung fehlt. Müsstest du uns nicht ebenso für einen wirklichen Naturkundeunterricht einsetzen, wie wir uns für Musik- und Kunstunterricht stark machen?

Fukushima wird ein Wendepunkt bei der Erzeugung von Energie sein. Die Natur kann nicht beherrscht werden, sie ist letztendlich stärker als Spundwände und Stahlbetonummantelungen. Vielleicht wird Fukushima aber auch zu einem weiteren Umdenken zwingen. Nur wer die Natur kennt, kann in ihr einigermaßen sicher leben, das gilt auch im 21. Jahrhundert. Naturkenntnis und kulturelle Entwicklung sind untrennbar verbunden. Auch das lehrt uns in erschreckender Deutlichkeit die Katastrophe in Fukushima.

Olaf Zimmermann, Herausgeber von politik und kultur ■

**Was sich alles ändern muss**

Ein Plädoyer aus Galeristensicht • Von Klaus Gerrit Friese



Jörg Immendorff, Café Deutschland I, 1977/78 Acryl auf Leinwand 282 x 320 cm, ML 1431 Schenkung Ludwig 1986

© Jörg Immendorff, Courtesy Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Köln & New York

**Als vor einigen Jahren das Konzept der Initiative zur Kreativwirtschaft durch das Bundeswirtschaftsministerium und den Kulturstaatsminister entwickelt wurde, glaubten wir an einen Aufbruch. Genau dieses mit relevanten finanziellen Mitteln**

**ausgestattete Instrument einer institutionalisierten Zusammenarbeit von Politik und Kulturwirtschaft erschien dem Bundesverband Deutscher Galerien (BVDG) als stilbildend und konzeptionell richtig.**

Jetzt müssen wir ein erstes Resümee ziehen, das mit folgender Frage beginnt: Warum sind Galerien nicht in die Fördermaßnahmen zur Kreativwirtschaft einbindbar?

In den regionalen und überregionalen Wettbewerben gab es einige Anträge von Galerien, die allesamt nicht zum Zuge kamen. Viel bedauerlicher aber ist: durch die im Bereich dieser Initiative gesetzten Ausschreibungsbedingungen sind Galerieanträge – die eine in der Regel eigene Struktur haben, die ich gleich an einem Beispiel erläutern will – von vorneherein unmöglich. Sie sind zum Scheitern verurteilt.

Ritualisierte Antragslyrik der intendierten Clusterbildung hingegen – allein schon dieses unsinnliche Wort verdeutlicht das Problem – erhielt unabhängig von der Qualität des Projekts, den geringen Realisierungschancen und der geringen Überlebensfähigkeit im Markt gerne einen Zuschlag, weil sie mit dem Zauber des

Kulturübergreifenden, Branchenübergreifenden die Jurys lockten.

Der BVDG stellte ein klares mehrstufig gegliedertes, ineinander verwobenes Projekt vor: ein Kunsthandelsstudium – die Ausbildung von zehn bis zwölf Studierenden in einem Masterstudiengang –, verbunden mit der Möglichkeit von Projekträumen für die Studierenden; die finanzielle Förderung des ZADIK, des weltweit einzigen Spezialarchivs für die Geschichte des Kunsthandels – sozusagen eine der Studiengrundlagen und eine Veranstaltungsreihe „Über Kunst“, die die inhaltliche Diskussion über Kunst mit allen relevanten Gesprächspartnern aus dem Bereich der Museen, der Sammler, der Kuratoren, der Künstler in die Galerien selbst zurückholt.

Der Leser erkennt schnell: dieses Konzept bietet viel, strukturiert die Voraussetzungen für den Markt der Galerien auf eine schlüssige Weise,

**Kultur-Mensch**

Michael Werner

Der Galerist und Kunsthändler Michael Werner wurde mit dem diesjährigen Art Cologne Preis ausgezeichnet. Er wird damit für sein Lebenswerk in der Vermittlung zeitgenössischer Kunst geehrt. Wie nur wenige andere Galeristen hat Werner deutsche Künstler weltweit platziert und sie sowohl im Kunstmarkt als auch in den zeitgenössischen Museen präsentiert. Werner setzt mit seiner Galeriearbeit, wie es in der Begründung zum Art Cologne Preis heißt, Maßstäbe in der Galeriearbeit auf höchstem Niveau.

Werner steht für einen Kunsthandel, der auf einer engen, geradezu symbiotischen Beziehung von Künstler und Handel basiert. Der Name Michael Werner ist eng verbunden mit heute weltweit bekannten Künstlern wie Markus Lüpertz, Jörg Immendorff, Georg Baselitz oder auch Sigmar Polke.



Foto: Galerie Michael Werner

Weiter auf Seite 2



Fortsetzung von Seite 1

Was sich alles ändern muss

ohne zuviel zu versprechen. Vor allem verspricht es nicht, dass Freie Gruppen, innovative Medien-Start-ups, Kunsthandwerker und Spitzenklöpplerinnen in eine nachhaltige Struktur softer Kultur eingebunden werden.

Das ist es natürlich nicht, antworte ich, es ist genuine Wirtschaftsförderung, mit Geduld und Sinn. Wir treten also sinnlos, frustrierend und unangenehm auf der Stelle, und nehmen auf diese Weise schlecht belehrt wieder einmal zur Kenntnis, dass es Galerien in der Geschichte der Bundesrepublik nicht gelungen ist, ihre besondere Funktion als Wirtschafts- und Kulturunternehmen in einem in unverrückbarer Innigkeit in das Bewusstsein aller zu bringen.

Ich wiederhole stanzentartig die wichtigsten Dinge: Der internationale Erfolg deutscher Kunst seit den 1960er-Jahren beruht im Wesentlichen auf der Arbeit der Galerien. Jeder Künstler von Rang und Gewicht zeigte und zeigt seine Dinge zunächst in Galerien. Die ersten Vermittlungen von Künstlern in die Institutionen hinein – und natürlich nicht nur die ersten – werden von Galeristen geleistet. Damit will ich es bewenden lassen,

denn die Implikationen der Sache liegen auf der Hand: die Entwicklung der Bildenden Kunst in Deutschland – und in der Welt – ist ohne die Dynamik von Galerien undenkbar.

Wo also liegt das Problem? Wir alle wissen durch die wenigen greifbaren Studien, dass es um die ökonomische Situation der Galerien in der Regel nicht gut bestellt ist. Den wenigen zurecht hocherfolgreichen Galerien steht die den Humus der Kultur bildende große Zahl der sogenannten kleinen Galerien gegenüber, die mit Mühe sich selbst reproduzieren können.

Aber unausrottbar ist das ja an sich wünschenswerte Bild des reichen Galeristen, das nur ein Zerrbild der Realität ist, die die Mühsal des Täglichen zur Genüge kennt. In diesem Irrglauben aber liegt ein Grund für die nicht adäquate Wahrnehmung von Galeriearbeit.

Ebenso unausrottbar scheint bedauerlicherweise die Dichotomie von Galeristen und Künstlern zu sein. Diese – mit ihren Verbänden die Nähe zur Politik seit langem kennend und gestaltend – nutzen dies zum Beispiel zur Bestärkung der unsäglichen, Galeristen ausschließenden Vergabepolitik der Gelder für Kunst am Bau mit den beklagenswert sichtbaren Konsequenzen. Ein anderes Beispiel mit großen Folgen: Die Künstler erreichten die in unnachahmlicher deutscher Konsequenz durchgeführte Einführung des Folgerechts mit seit 30 Jahren perpetuierten Wettbewerbsnachteilen für sie und den Kunsthandel im europäischen Kontext.

Weiter: Die Künstlersozialkasse wird von der Politik als in Europa einzigartige Sozialleistung für die

Kulturschaffenden stets als modellhaft dargestellt. In Wahrheit ist sie mit bald 170.000 Versicherten – unter ihnen Scheinkünstler, Webdesigner, Begräbnisredner und Visagisten – jenseits jedes Sinns und ihrer Durchführbarkeit angelangt. Und sie potenziert mit ihrer gerade im Bereich der Bildenden Kunst hohen, an der Künstlerprovision prozentual ausgerichteten Belastung die ohnehin evidenten strukturellen Probleme des Kunstmarkts.

Und noch vieles Schlechte wäre zu nennen: Statt einer klaren gemeinsamen Linie des Miteinander wurde ein künstliches schädliches Gegeneinander aufgebaut. Damit sollten wir im Interesse aller Marktteilnehmer schleunigst aufhören. Die Politik kann dies simpel werkstelligen durch die Beteiligung von Galerien und ihrem Verband an den Wirtschaftsförderprogrammen der Bundesregierung, durch die selbstverständliche Teilnahme von Galeristen an Kunst am Bau-Programmen, durch die Erweiterung von Künstlerstipendienprogrammen auf Galerien.

Dies alles ist kein Hexenwerk, erfordert mehr guten Willen als Geld und dient einem: der Förderung der Kunst.

Die Gesellschaft, die in ihrem Wiederaufbauwillen nach der Wirtschaftskrise 2008 die ökonomische Gesundung mit Riesenschritten feiert, vergisst in ihrer scheinbar konservativen Rückbesinnung auf Bekanntes die junge, nicht auf den ersten Blick eingängige, noch nicht durchgesetzte Kunst. Die Erfolge der sicheren Werte auf den Auktionen, in den Galerien dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass die zarte Pflanze der Avantgarde, die die uns Folgenden



Klaus Gerrit Friese bei der Art Cologne-Preisverleihung an Michael Werner am 14. April 2011 im Historischen Rathaus zu Köln Foto: Koelnmesse

in 50 Jahren als selbstverständliche Kultur erleben werden, der Pflege und des Hinschauens bedarf. Sie ist besonderen Belastungen ausgesetzt: der schnelle Hype bis 2008 hat Spuren im Bewusstsein der Sammler hinterlassen, die wir Galerien selbstkritisch hinterfragen müssen. War jeder Preis angesichts der heute Aufgerufenen gerechtfertigt? Müssen wir in der Auswahl und der Präsentation nicht auch sprachlich präziser werden? All das muss von uns Galerien analysiert und beachtet werden und wir müssen die richtigen Antworten im Rahmen unserer Gestaltungsmöglichkeiten in den Galerien, auf den Messen, im Umgang mit den Sammlern und

Kuratoren finden. Sie liegen, wie ich auszuführen versuchte, im kulturpolitischen Bereich auf einer bisher vernachlässigten Hand. Man muss nur zugreifen, um im Kunstmarkt substantiell das Bessere zu bewirken. Das wird, so denn das Positive umgesetzt wird, in unserem wunderbaren Markt dazu führen, dass manches klarer ist, vermittelbarer wird und der Kulturarbeit des Galeristen eine größere Anschauung und Wirksamkeit gibt.

Der Verfasser ist Galerist in Stuttgart und Vorsitzender des Bundesverbandes Deutscher Galerien e.V., Berlin ■

Inhaltsverzeichnis

EDITORIAL

Entfremdung Von Olaf Zimmermann 1

KULTUR-MENSCH

Michael Werner 1

KUNSTMARKT

Was sich alles ändern muss. Ein Plädoyer aus Galeristensicht Von Klaus Gerrit Friese 1

„Ich wollte meine eigenen Hierarchien“ Birgit Maria Sturm im Gespräch mit dem Kunsthändler Michael Werner 3

Mehr Gerechtigkeit für die Galerien! Ein Kommentar von Olaf Zimmermann 6

Fokus auf den Kunstmarkt Von Hans-Joachim Otto 7

Showssammler und Global Player Von Jürgen Raap 7

Zeitgenössische Kunst unter dem Hammer Von Henrik Hanstein 8

Galerie, Handel, Sammler und Museum. Das alte Glückskleblatt lebt weiter Von Ulrich Krempel 8

KULTURELLE BILDUNG

Über Werte, Technik und Kultur Von Max Fuchs 10

Umsetzung in der Kultur. Das „Bildungs- und Teilhabepaket für Kinder“ Von Klaus Hebborn 11

Chancen und Risiken für die kulturelle Bildung Von Jörg Freese 12

Wie viel kulturelle Bildung steckt im Bildungspaket? Von Gerd Taube und Stephan Schmitz 12

Keine Kinder zweiter Klasse durchs Bildungspaket Von Matthias Pannes 13

Interkulturelle Bildung – eigentlich eine Selbstverständlichkeit Von Olaf Zimmermann 14

BÜRGERSCHAFTLICHES ENGAGEMENT

Viel Lärm um Nichts? Von Andreas Rickert 15

Wozu ein Bundesfreiwilligendienst? Ein Kommentar von Rupert Graf Strachwitz 15

Bedrohung der kulturellen Breitenversorgung Von Katrin Kellermann 16

LUTHER 2017

Mein Luther – ihr Luther? Von Regine Möbius 17

MOMMERT MEINT

Von Wilfried Mommert 17

AUS DEN LÄNDERN

Suchen nach passgenauen Lösungen Von Johanna Wanka 18

Verlässlichkeit und Dialog mit der Kultur Gabriele Schulz im Gespräch mit Barbara Kisseler 19

Verzahnung der Säulen Bildung und Kultur Gabriele Schulz im Gespräch mit Stephan Dorgerloh 19

EINSPRUCH

Die Herausforderung des Islams Von Steffen Reiche 20

GOETHE WELT

Warum lernt Manuel Baroso deutsch? Von Daniela Weingärtner 21

URHEBERRECHT

Ein Sieg für das Urheberrecht Gabriele Schulz im Gespräch mit Robert Staats 21

IN EIGENER SACHE

Drei Fragen an den neu gewählten Vorstand 22

Aktionstag „Kultur gut stärken“ Von Stefanie Ernst 22

KULTURMENSCHEN

30 JAHRE DEUTSCHER KULTURRAT

Die Kreativen müssen sprechen, nicht die Funktionäre Gabriele Schulz im Gespräch mit Gerhard Pfennig 24

KULTURELLES LEBEN

Züchtlinge Von Georg Ruppelt 25

„Heute blau, morgen blau, und...“ Von Kai Ehlert 26

PORTRÄT

Augenblicksnotizen. Arno Fischer im puk-Portrait Von Andreas Kolb 27

RESOLUTION

Resolution des Deutschen Kulturrates zur Stellungnahme der Bundesregierung zur Aufgabenplanung der Deutschen Welle 27

KURZ-SCHLUSS

Wie ich einmal völlig zu Unrecht in die Fänge der Geheimdienste geriet Von Theo Geißler 28

BEILAGE

ISLAM · KULTUR · POLITIK

Der Aufklärung verpflichtet Von Patrick Bahners 1

Fortsetzung folgt Von Olaf Zimmermann und Olaf Hahn 2

Deutschland muss sich neu erfinden Kristin Bäßler im Gespräch mit Hilal Sezgin 3

Künstler als Schrittmacher moderner Gesellschaften Von Monika Grütters 4

Schlüsselrolle der Kultur Von Harald Leibrecht 5

Guten Morgen, Abendland! Von Ulla Schmidt 5

Wider den Geist des Ressentiments Von Claudia Roth 6

Islam und Aufklärung Von Nikolaus Schneider 6

Recht und Islam Gabriele Schulz im Gespräch mit Sabine Leutheusser-Schnarrenberger 7

Advertisement for the dossier 'Islam · Kultur · Politik'. It features a cover image of a street with Arabic calligraphy on the pavement. Text includes: 'Islam · Kultur · Politik DOSSIER ZUR POLITIK UND KULTUR', 'Zweifellos Editorial von Olaf Zimmermann', and 'Im Netz abrufbar unter www.kulturrat.de/dossiers/islam-dossier.pdf'.

# „Ich wollte meine eigenen Hierarchien“

Birgit Maria Sturm im Gespräch mit dem Galeristen und Kunsthändler Michael Werner

Michael Werner zählt zu den einflussreichsten Kunsthändlern weltweit. Mit seinen Ausstellungen und Publikationen setzt er seit fast 50 Jahren Maßstäbe für Galeriearbeit auf höchstem Niveau. Durch seine Aktivitäten hat er wesentlich zur internationalen Etablierung seiner deutschen Künstler – vor allem in den USA – beigetragen. Für seine herausragenden Leistungen als Kunstvermittler erhielt er den diesjährigen ART COLOGNE-Preis. Im Gespräch mit Birgit Maria Sturm gibt Michael Werner einen Einblick in seine Anfänge, seine Einsichten und Strategien als Kunsthändler und Galerist.

**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 Immendorff 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.

**Sturm:** Wie war Ihre erste Begegnung mit Georg Baselitz?

**Werner:** 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.

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

**Sturm:** Mein Zeichenlehrer Johannes Gecelli hat mich auf diese Idee gebracht. Ich komme aus dem Klein-



Preisträger des Art Cologne Preises 2011 Michael Werner, bei der Preisverleihung mit Jürgen Roters, Vorsitzender des Aufsichtsrates der Koelnmesse GmbH und Oberbürgermeister der Stadt Köln.  
Foto: Koelnmesse/Uwe Weiser

bürgertum, 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 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 20er Jahren ein Buch über die Prinzhorn-Sammlung verlegt hatte.

**Sturm:** Welche ersten Erfahrungen haben Sie in dieser Zeit über die Funktionsweisen des Kunstbetriebs gemacht?

**Werner:** 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.

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

**Werner:** Das habe ich schon oft erzählt.

**Sturm:** Aber nicht den Lesern dieser Zeitung.

**Werner:** 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, 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. 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.

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

**Werner:** 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“.

**Sturm:** Das war also reine Inszenierung?

**Werner:** 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.

**Sturm:** 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.

**Werner:** 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.

1968 habe ich Berlin verlassen, weil ich dort nichts verdienen konnte. Ich erfuhr durch Christoph 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 totschlagen 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.

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

**Werner:** Das war ein langer Prozess. In der rheinischen Szene wurde in den 1960er-, 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 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

Fortsetzung von Seite 3

## Ich wollte meine eigenen Hierarchien

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 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. **Sturm:** Ihre Methode der insistierenden Behauptung hatte spätestens mit Beginn der 80er Jahre Wirkung und Sie fingen an, Ihren Aktionsradius systematisch auf internationales Terrain auszudehnen.

**Werner:** 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 Scharron, 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.

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

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

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

**Werner:** Der Kunstmarkt in den 50er, 60er 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.

**Sturm:** 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?

**Werner:** 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 kamen 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.

**Sturm:** 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.

**Werner:** 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 Abweichler 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 Baselitz, 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.

**Sturm:** In den 1980er-Jahren gab es eine Reihe großer Übersichts-ausstellungen, 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.

**Werner:** 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: So lange ich Direktor bin, kommt hier keine DDR-Kunst rein. 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 Payrolle 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 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.

**Sturm:** 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?

**Werner:** 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 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 war Per Kirkeby. Ich hätte gerne mehr Künstler gehabt, das macht die Sache einfacher, aber ich konnte mich nicht 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.

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

**Werner:** 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 herein. 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.

**Sturm:** 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



Die große Nacht im Eimer, 1963, Öl auf Leinwand, 250 x 180 cm

© Georg Baselitz

Weiter auf Seite 5

Fortsetzung von Seite 4

von hier aus zu den heutigen Hochpreisen führt?

**Werner:** 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.

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

**Werner:** 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, Baseltitz 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.

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

**Werner:** 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 Nic 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



Michael Werner, Julius Werner und Laudator Sean Rainbird (vorn v.l.n.r.) während der Grußworte von Klaus Gerrit Friese bei der Art Cologne-Preisverleihung am 14. April 2011 im Historischen Rathaus zu Köln  
Foto: Koelnmesse

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 Richter gibt es ein lustiges Buch oder eine Biographie. Ansonsten nur soziologisches, verstiegenes, furchtbar langweiliges Zeug.

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

**Werner:** 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.

**Sturm:** Herr Werner, vielen Dank für das Gespräch.

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

*Michael Werner ist Galerist und hat bei der diesjährigen Art Cologne den Art-Cologne Preis erhalten. ■*

www.kulturpartner.net

WDR 3

Kulturpartner

Deutscher Kulturrat e.V.

Ihr Radio für  
beste Musik und  
aktuelle Kultur

WDR 3. Aus Lust am Hören.

## Mehr Gerechtigkeit für die Galerien!

Galeristen sind: gnadenlose Individualisten, schlechte Unternehmer und absolut unverzichtbar • Ein Kommentar von Olaf Zimmermann

**Was ist eine Galerie? „Eine Kunstgalerie ist keine Studierstube, in der über das höhere Streben der Menschheit nachgedacht wird. Eine Kunstgalerie ist ein Laden“, meinte Peter Watson 1993 in seinem Buch „Sotheby's Christie's Castelli & Co.“ Auf den ersten Blick scheint es wirklich eine überflüssige Frage zu sein. Galerien sind Geschäfte, in denen Kunst ausgestellt und verkauft wird. Galerien sind Unternehmen, die einen Gewinn erwirtschaften müssen, um zu überleben.**

Doch für den Gründer der legendären Galerie nächst St. Stephan in Wien, den Theologen Otto Mauer (1907 – 1973), sollte eine Galerie ein Unternehmen sein, das auf keinen finanziellen Gewinn ausgerichtet ist. Dem primären Aspekt der Qualität sollten keine finanziellen Gesichtspunkte übergeordnet sein. „Eine Galerie“, so Mauer, „interessiert sich nicht für das Gängige, leicht an den Mann zu bringende Material. Sie lässt sich durch die hohen Preise von Stars nicht in ihrem kritischen Urteil beirren. Sie verabscheut Cliquenwesen, das auf Grund von Partei- und Freundschaftsbindungen Konzessionen in Hinsicht künstlerischer Qualität macht“. „Naturgemäß“, so Mauer, „soll die Galerie dem Kontakt zwischen Kunst und Publikum dienen und eine Verbalisierung von Kunst betreiben.“ Paul Maenz, der Entdecker der deutschen „Neuen Wilden“ und einer der erfolgreichsten internationalen Galeristen der 1980er-

Jahre des letzten Jahrhunderts hat auf die Frage, was ein Galerist idealerweise für seiner Beruf mitbringen sollte, geantwortet: „Ein bisschen Geld, ein bisschen Glück und ein tiefes Hingezogenensein zur Kunst“. Für ihn lag die ideale Galerie in der Nähe des Kunstwerkes: „Der erste Schritt eines Werkes führt in die Galerie, was man sich ruhig wie eine Geburt vorstellen darf: Indem das Werk nämlich aus dem privaten Schutzbereich des Ateliers in den öffentlichen Rahmen kultureller und gesellschaftlicher Bedingungen hinüberwechselt, ähnelt es tatsächlich einem Neugeborenen: zwar an allen Gliedern fertig, aber ohne weiteres Wachstum und Einführung in die Welt hilflos.“

Das hört sich gut an, doch warum sind viele Künstler trotzdem nicht gut auf die Händler zu sprechen? Marcel Duchamp nannte die Kunsthändler sogar „Läuse auf dem Rücken der Künstler“. Das Problem liegt, so glaube ich, daran, dass Galeristen keine Kunsthändler sind und schon gar keine vernünftigen Geschäftsleute. Galerien sind natürlich auch Unternehmen, die auch Kunsthandel betreiben. Aber im Gegensatz zum Kunsthändler ist der Verkauf nicht der Maßstab für ihren Erfolg. Jeder Ökonom wird mir Recht geben, dass, wenn der Verkauf und damit der Umsatz und so auch der Gewinn nicht die erste Priorität besitzen, diese Galeristen auch keine guten Unternehmer sind. Umso mehr können sie, müssen aber nicht, gute Galeristen sein.

Was ist ein „guter“ Galerist? 1991 habe ich in meinem Buch „Im Bermudadreieck

des Kunstmarktes“ den Versuch gemacht, eine Charakterisierung des guten Galeristen vorzunehmen: Gute Galeristen sind Unternehmer, „die in einem engen Verhältnis mit Künstlern Kunsthandel betreiben und regelmäßig Ausstellungen organisieren. Bei der Zusammenarbeit mit Künstlern beschränken sie sich auf eine bestimmte Gruppe, die das Programm der Galerie bestimmt. Der Verkauf von Kunstwerken ist nur ein Tätigkeitsbereich einer Galerie. Mindestens genauso wichtig ist der Bereich der persönlichen Betreuung des Künstlers. Zu dieser Betreuung gehören die Karriereplanung und die Vertretung der Künstler gegenüber dem Kunsthandel, den Sammlern, den Museen und der Presse. Und nur wenn beide Bereiche gleichermaßen berücksichtigt werden, wird aus einem Kunsthändler ein Galerist“.

Diese „guten“ Galeristen sind oftmals „verhinderte“ Künstler und fast immer gnadenlose Individualisten. In keinem anderen kulturwirtschaftlichen Bereich habe ich einen solch ausgeprägten Willen zur Abgrenzung untereinander erlebt. Das Spannungsfeld zwischen der Liebe zur Kunst und dem wirtschaftlichen Überleben, bringt es mit sich, dass jeder einigermaßen erfolgreich arbeitende Galerist die Charakterzüge von Dr. Jekyll und Mr. Hyde in sich trägt. Und dieser Mr. Hyde ist es dann wohl auch, der Marcel Duchamp zu dem unfreudlichen Zitat veranlasst haben mag. Doch ebenso wahr wie die dunkle Seite des Galeristen ist eben auch seine helle Seite. Ohne Galeristen können Künstler

nur selten erfolgreich ihre Werke der Öffentlichkeit präsentieren und noch seltener vom Verkauf ihrer Werke dauerhaft leben. Ohne Galeristen würde dem Publikum ein Blick auf zeitgenössische Tendenzen der Kunst dauerhaft verwehrt werden. Galeristen zeigen nicht nur junge noch unbekannt Kunst, sie sind auch der Marktplatz, den die Museen und Kuratoren intensiv nutzen, um in ihren Einrichtungen und Ausstellung Neues zu präsentieren. Galeristen leisten für die kulturelle Grundversorgung unserer Gesellschaft beträchtliches. Mit über 400 professionellen Galerien gehört Berlin mit London und Paris zu Europas Spitze. Im letzten Jahr hat das Institut für Strategieentwicklung (IFSE), Berlin in Kooperation mit dem Neuen Berliner Kunstverein (n.b.k.) unter anderem die Leistungsfähigkeit und die wirtschaftliche Situation der Berliner Galerien untersucht. Das IFSE hat festgestellt, dass die Berliner Galerien mehr als 3.000 Ausstellungen im Jahr mit mehr als 5.000 Künstlern auf einer Ausstellungsfläche von über 45.000 qm präsentieren. Die Berliner Galerien haben zusammen pro Jahr über eine Million Besucher. Im Durchschnitt hat eine Galerie in Berlin zweieinhalb Mitarbeiter, alle Galerien zusammen schaffen damit etwas mehr als 1.000 Arbeitsplätze in der Hauptstadt. Die wirtschaftliche Situation wird von dem IFSE nicht so rosig gesehen. Die Hälfte aller Berliner Galerien erzielt nur einen Umsatz unter 50.000 Euro im Jahr, bei einem Drittel von allen liegt der Umsatz sogar unter 17.500 Euro im Jahr.

Galerien sind, das zeigt die Untersuchung deutlich, ein unverzichtbarer Teil der kulturellen Infrastruktur, die oftmals mit erheblichen wirtschaftlichen Problemen zu kämpfen haben. Es ist schon sehr erstaunlich, dass diese Bedeutung der Galerien bei den Kulturpolitikern nur so mangelhaft anerkannt wird und die Nöte der Branche nicht angemessen wahrgenommen werden.

Vollständig anders ist die Situation bei anderen kulturwirtschaftlichen Bereichen: Der Filmwirtschaft wird gerade von der Bundesregierung laufend der rote Teppich ausgerollt. Die Filmförderung des Kulturstaatsministers ist beispielhaft und notwendig. Der Musikwirtschaft wird zum Beispiel mit der „Initiative Musik“ mit Millionenbeträgen unter die Arme gegriffen. Die „Buchpreisbindung“ nützt den deutschen Verlagen und Buchhandlungen kolossal. Die Computerspielindustrie wird mit dem „Deutschen Computerspielpreis“ gefördert. Und die deutschen Galerien?

Ein bisschen mehr Gerechtigkeit für die Galerien bei der Verteilung von Kulturfördermitteln würde der Politik gut anstehen.

*Der Verfasser ist seit 1997 Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates und war von 1987 – 1997 selbständiger Galerist. In seiner Zeit als Galerist veröffentlichte er u.a. die Bücher „Im Bermudadreieck des Kunstmarktes“ 1991 und „Der Ausstellungsbetrieb“ 1993. ■*

## Fokus auf den Kunstmarkt

Politische Perspektiven und Instrumente • Von Hans-Joachim Otto

**Der Kunstmarkt gehört zu den traditionellen Teilmärkten der Kulturwirtschaft. Es gibt kaum einen anderen Markt, an dem sich der schöpferische Akt als das verbindende Kernelement der Kultur- und Kreativwirtschaft besser verdeutlichen lässt. Künstler sind die Originärproduzenten ihres Werkes und führen selbständig ihr Atelier. Sie vertreiben ihre Kunst eigenständig und über Galeristen und Kunsthändler. Der Kunstmarkt zählt mit knapp 17.000 Erwerbstätigen zu den kleinsten Teilmärkten der Kultur- und Kreativwirtschaft. Der Umsatz lag im Jahr 2009 bei 1,8 Mrd. Euro.**

Wie viele der Teilmärkte der Kultur- und Kreativwirtschaft ist auch der Kunstmarkt durch drei wesentliche Entwicklungstrends beeinflusst: der zunehmenden Digitalisierung, der Internationalisierung und der Globalisierung. Der Kunstmarkt und der Kunsthandel finden verstärkt online statt. Die weltweite Verbreitung von Informationen über Kunst, Künstler und Kunstwerke im Internet schafft auf dem Kunstmarkt eine bisher nie da gewesene Transparenz und eröffnet neue Vertriebswege. Insbesondere Newcomer haben es hierdurch heutzutage leichter, einen direkten Marktzugang zu finden. Immer mehr Kunstschaffende und Galerien entdecken das Internet für sich, bietet es doch neben dem lokalen Atelier oder Präsenzzgeschäft die Chance, Kunstwerke überregional – ja sogar weltweit – anzubieten. So nutzen schon heute über 100 Galerien die Möglichkeiten eines Online-Kunst-Marktplatzes.

Der Kunsthandel selbst ist mittlerweile ein stark überregionales und internationales Geschäft. Im Zeitraum von 2003 bis 2008 hat sich der globale Kunstmarkt allein im Auktionsbereich mehr als verdreifacht.

Insbesondere Kunden aus China, Indien und Russland sorgen für eine steigende Nachfrage. Erfreulich dabei ist, dass viele internationale ausgerichtete Spitzengalerien ihren Sitz in Deutschland haben. Nachdem die Wirtschafts- und Finanzkrise den Kunstmarkt mit einem Umsatzrückgang von 5 Prozent stark getroffen hat, zeichnet sich mittlerweile wieder eine deutlich bessere Perspektive ab. Hierauf deutet zum Beispiel auch der gute Erfolg der jüngsten „art KARLSRUHE“ hin, die allein am Eröffnungstag knapp 12.000 Besucher angezogen hat. Die wirtschaftlichen Kennzahlen zum Kunstmarkt für das Jahr 2010 werden wir aufgrund statistischer Umstellungen allerdings erst nach der Sommerpause veröffentlichen können. Im Herbst wird außerdem das Gutachten „Das Handwerk in der Kultur- und Kreativwirtschaft“ vorliegen. Dann werden wir auch wissen, in welchem Umfang das Kunsthandwerk zu Wachstum und Beschäftigung in Deutschland beiträgt.

Mit ihrer Initiative Kultur- und Kreativwirtschaft zielt die Bundesregierung darauf ab, die Wettbewerbsfähigkeit der Branche zu stärken und noch bestehende Wachstumspotenziale zu erschließen. Ende 2009 haben wir deshalb das Kompetenzzentrum Kultur- und Kreativwirtschaft des Bundes eingerichtet. Es hat sich mittlerweile fest etabliert – als Plattform für Information, Beratung und Vernetzung. Ergänzend zum Kompetenzzentrum haben wir acht Regionalbüros auf den Weg gebracht. Sie bieten vor Ort konkrete Hilfestellungen für Kulturschaffende und Kreative, für Unternehmer, Selbstständige und Freiberufler der Branche (<http://www.kultur-kreativwirtschaft.de>). Inzwischen können wir schon an fast 70 Orten in Deutschland unsere Beratung anbieten. Das neue Angebot wird sehr stark in Anspruch

genommen: Die regionalen Ansprechpartner haben bis Ende Februar 2011 bereits knapp 2.400 Einzelberatungen durchgeführt.

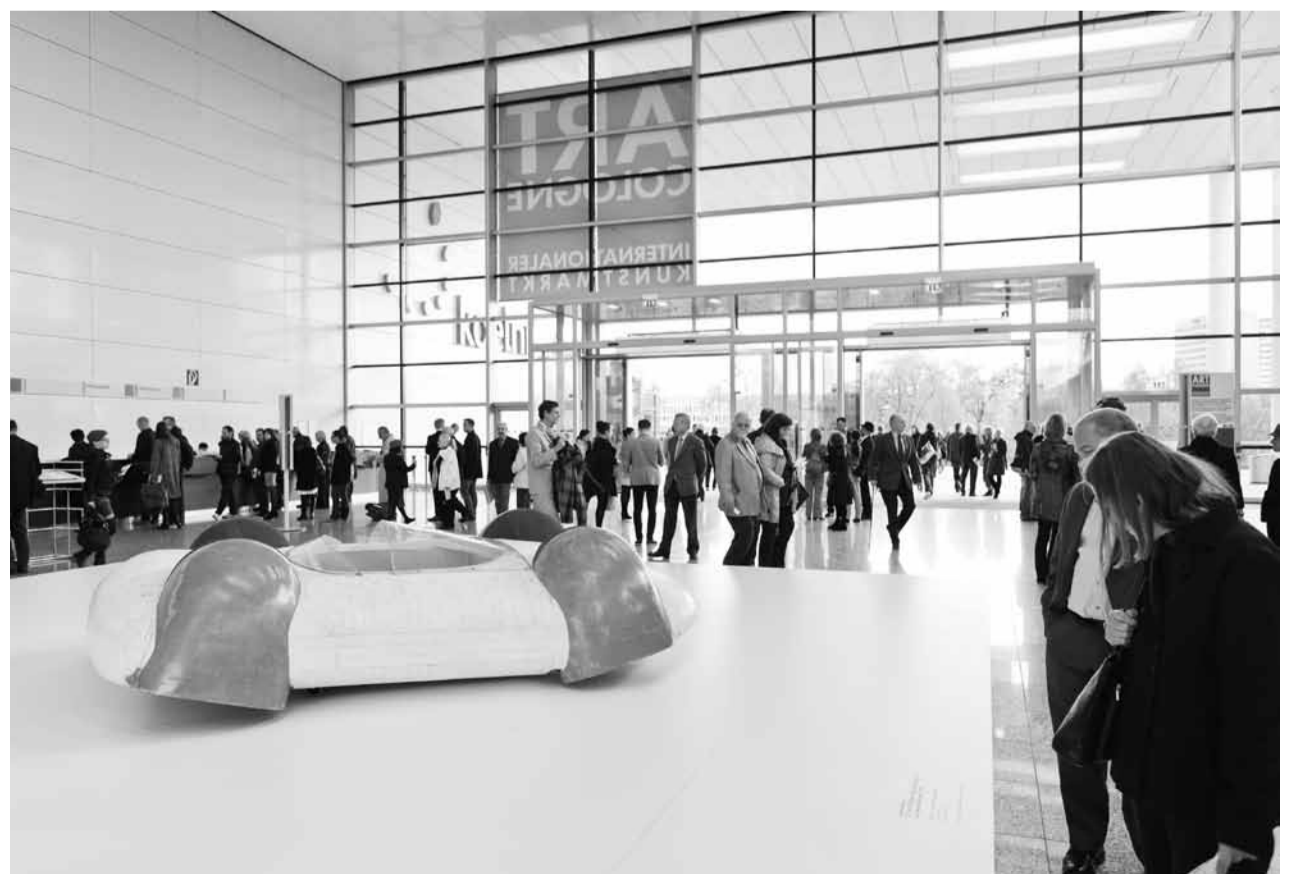
Akteure des Kunstmarktes fragen das neue Beratungsangebot besonders stark nach. Nach einer ersten Auswertung sind rund 20 Prozent der von den Regionalbüros Beratenen bereits auf dem Kunstmarkt tätig bzw. beabsichtigen eine Gründung in diesem Bereich. In der Sache besteht hier vor allem der Bedarf nach der Vermittlung von praxisbezogenen ökonomischen Kompetenzen. Damit bestätigt sich anhand der praktischen Arbeit der bereits von den Teilnehmern des Branchenhearings „Kunstmarkt“ im

Jahr 2009 an die Kunsthochschulen gerichtete Appell, in den Studiengängen noch stärker als bisher auch betriebswirtschaftliche und unternehmerische Kompetenzen zu vermitteln. Viele Hochschulen haben auf diesen Bedarf bereits reagiert. Ein gutes Beispiel ist das „Career & Transfer Service Center“ in Berlin. Es unterstützt die Studierenden und Absolventen der vier künstlerischen Hochschulen bei Fragen zur Studien- und Karriereplanung sowie strategisch wichtigen Entscheidungen zum Berufseinstieg und zur Existenzgründung. Zum Angebotsspektrum des Centers gehören Workshops, Service-Leistungen sowie die individuelle Beratung und

Coaching. Es wäre wünschenswert, wenn noch weitere Hochschulen vergleichbare Angebote auf den Weg bringen würden.

Erstmalig haben wir im vergangenen Jahr ein neues Format der Gründer- und Beratungsförderung für junge Kreative durchgeführt, den Wettbewerb „Kultur- und Kreativpiloten Deutschland“. Unser Ziel war es, die erheblichen Wachstumspotenziale der Kultur- und Kreativwirtschaft noch besser zu aktivieren. Dass sich schon im ersten Wettbewerb mehr als 750 Selbständige, Freiberufler

Weiter auf Seite 7



Eingang Süd mit Objekten des belgischen Künstlers Panamarenko, Art Cologne 2011

Foto: Koelnmesse