

# Mein Glück, dass Peter Ludwig auf mich hörte

Rudolf Zwirner hat von Köln aus die deutsche Nachkriegskunstgeschichte mitgeschrieben. Am Freitag wird er neunzig Jahre alt. Ein Gespräch über Kunsthandel heute, die frühe Documenta und den Ort, an dem er sich selbst wiederfindet.

**Herr Zwirner, Sie waren 1959 Generalsekretär der Documenta, dann Galerist, 1967 Mitbegründer des Kölner Kunstmarkts und später des Zentralarchivs des internationalen Kunsthandels, zudem auch Ausstellungskurator und Honorarprofessor an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Welche Rolle lag Ihnen am meisten?**

Eindeutig die als Kunsthändler – aber nicht als Galerist. Der Handel war die solide wirtschaftliche Basis schon für Daniel-Henry Kahnweiler und Ambroise Vollard. Damit konnte ich die jungen Künstler fördern, was ich aber auch nur eingeschränkt getan habe, weil ich nie in die Kalamität geraten wollte, Werke zweiter Wahl vertreten zu müssen. Deshalb habe ich nie Künstler exklusiv vertreten.

**Mit Gerhard Richter haben Sie zu Beginn allerdings eng zusammengearbeitet.**

Aber nicht exklusiv. Ich habe früh Richter ausgestellt. Dem habe ich damals gesagt: Du bist sehr gut, aber Warhol ist besser! Das können Sie nie einem Künstler sagen, wenn Sie ihn vertreten. Ich hatte allerdings nicht erkannt, mit welchem historischen Bewusstsein Richter mit Fotos arbeitete. Das wurde mir mit dem Bild „Ema“ klar. Da ging es ja auch um Duchamp, und ich dachte: Der Bursche ist ja hochinteressant! Das hab ich sofort gekauft und kurze Zeit später an Peter Ludwig verkauft.

**Wie teuer?**

Ich wollte 4000 Mark, Ludwig bot 3600, darauf bin ich eingegangen. Daneben habe ich gehandelt, Arbeiten von Dalí, Tanguy, sehr viel Dada und Surrealisten. Ich habe mit Max Ernst Geld verdient, um mit Konrad Klapheck arbeiten zu können. Die Sammler konnten bei mir deshalb die Werke zwischen den Generationen vergleichen. Ich konnte also einen Picasso für 500.000 Mark anbieten, aber auch sagen: Wie wäre es denn mit einem Palermo? Ist auch sehr gut, kostet aber nicht so viel.

**Mein Eindruck ist, Sie haben sich lieber mit Kunstwerken beschäftigt als mit Künstlern.**

Sie sagen es. Ich wollte mich nie mit den Künstlern identifizieren. Das verlangen große Künstler aber, weil sie immer unter Strom stehen. Sie haben anfangs auch bei mir gewohnt, wie zum Beispiel Dan Graham oder Dan Flavin. Das habe ich eine Woche ausgehalten, aber nicht generell. Ich war Anfang der Sechzigerjahre Alleinerzieher von meinen Kindern David und Esther, da konnte ich nicht nachts mit den Künstlern rumhängen und um die Häuser ziehen. Oder morgens um neun mit Graham über Kierkegaard und Wittgenstein diskutieren – eine Zumutung. Konrad Fischer saß ununterbrochen mit seinen Künstlern zusammen, der war ja auch selbst Künstler gewesen. Ich hatte nicht die Zeit dafür.

**Wer war Ihr interessantester Kunde?**

Wolfgang Hahn, der Restaurator im Kölner Wallraf-Richartz-Museum. Er war ein enger Freund von mir und mein mit Abstand wichtigster Gesprächspartner in ästhetischen Fragen. Er hatte nicht so viel Geld wie Ludwig, hat mir aber unendlich viel geholfen, indem er die Sammler auf mich und bestimmte Werke aufmerksam machte – und hat nie an einen Pfennig Provision gedacht.

**Etwas verfüngliche Frage: Wie sehen Sie die Galerie Ihres Sohnes David Zwirner?**

Ich bewundere ihn für seine organisatorische, aber auch seine soziale Haltung, wenn andere in Schwierigkeiten geraten. Dann ist er ein Mann, der für die anderen da ist. Er ist ein richtiger Galerist, denkt auch für Kollegen. Aber die Auswahl der Künstler ist für mich ein Problem, sicher auch eine Generationenfrage. Bestimmt sind da bestimmt zehn gute Künstler dabei, aber er vertritt ja dreißig, vierzig. Wenn Sie heute das „Artforum“ durchblättern, ist bei den ersten dreißig Annoncen nicht ein Werk dabei, das ich kunsthistorisch für relevant halte. Nicht ein einziges. Darüber fange ich mit ihm aber auch gar kein Gespräch mehr an.

**Wohl auch nicht mehr über Preise, oder?**

Die Preise sind ja vollkommen aberwitzig, weil sie nicht mehr auf Expertise von Museen, Kennern und Kritikern beruhen. Sie werden auf Auktionen fixiert, wo sie wiederum von Investoren kontrolliert werden. Die Auktionsergebnisse spiegeln den Geschmack und die Interessen von Investoren wider. Als ich anfang, konnte man sicher sein, wenn ein Bild 100.000 Mark kostet oder eine Million, war es ein beispielhaftes Werk für Museen. Heute muss man fast den Umkehrschluss machen: Alles, was sehr teuer wird, muss man hinterfragen.

**Sie hatten kaum mehr als zehn Sammler. Heute erreicht eine große Galerie eine Klientel auf der ganzen Welt. Beeinflusst das auch die allgemeine Wertschätzung von Kunst, vielleicht sogar deren Produktion?**

Natürlich. Mein Sohn erreicht mit einem Mausclick 120.000 Sammler. Die Museen haben kein Geld mehr für Ankäufe, lassen sich Werke schenken oder leihen sie aus. Und wer etwas schenkt, äußert auch Wünsche.

**Die Documenta wird seit einiger Zeit in Frage gestellt, Stichwort Kontinuität zum „Dritten Reich“. Ihr erster künstlerischer Leiter Werner Haftmann gehörte der SA an und war an Kriegsverbrechen beteiligt. Wie haben Sie die Documenta von 1959 als Teilnehmer erlebt?**

Die Angriffe zielen ja in erster Linie auf Werner Haftmann, zu Recht. Haftmann hatte bestimmt schlimme Seiten, die schlimmste war, dass er nicht darüber gesprochen hat. Ich war nicht damit einverstanden, dass Dada und Surrealismus

so minimal gezeigt wurden, habe das auch gesagt und kritisiert, dass auch die Neue Sachlichkeit nicht gezeigt wurde. Max Ernst und Paul Delvaux hingen neben der Toilette. Klar, die figurative Malerei war durch das „Dritte Reich“ total ideologisch missbraucht worden. Wer wirklich naziaffin war, und ich wusste es, war Hein Stünke.

**Inhaber der Galerie „Der Spiegel“, bei der Sie volontierten.**

Ihn hatte ich kennengelernt 1943, als Vertreter des Reichsjugendführers Baldur von Schirach und Leiter der Reichsjugendakademie in Braunschweig. In dem dazugehörigen Schwimmbad bin ich als Zehnjähriger geschwommen. Warum habe ich bei Stünke und seiner Galerie „Der Spiegel“ angefangen zu volontieren und nicht anderswo? Da gab es nur die École de Paris, nur Gegenwart: Wols, Hartung, Soulaiges. Und ich wollte die Gegenwart. Mit etwas mehr Mut wäre ich vielleicht zu Ernst Beyeler nach Basel gegangen und hätte ihn gefragt, ob ich bei ihm anfangen kann. Für mich war „Der Spiegel“ die mit Abstand interessanteste Galerie in den Fünfziger- und Sechzigerjahren. Da wurde nichts verkauft, aber da wurde diskutiert.

**Stünkes Hintergrund hat Sie nicht weiter gestört?**

Die Frage wird mir ja ständig gestellt. Ich habe ihm hundertmal unter vier Augen gesagt: Hein Stünke, ich weiß, wer du bist, wer du warst – bei Haftmann wusste ich es nicht –, können wir darüber nicht ein offenes Gespräch bei mir in der Galerie oder wo sonst führen, um diese Frage zu klären, warum und wieso? Das wollte ich ja selber wissen. Warum warst du

denn dabei? Er kam aus kleinen Verhältnissen, war sehr intelligent und ist als junger Mann von den Nazis gefördert worden. Ich hatte als Zehnjähriger in der besagten Akademie Leute kennengelernt, die Hitler umbringen wollten. Da spürte man den Widerstand. Aber er hat sich immer geweigert, die Zeit sei noch nicht reif, und das verstünde keiner. Auch mir gegenüber hat er sich nicht erklärt, das hat mich schon auch verletzt. Ich hatte aber schon als Kind erlebt, dass es Schwarz-Weiß nicht gibt.

**Was meinen Sie konkret?**

Ich habe mich selbst immer gefragt: Warum sympathisiere ich eigentlich nicht mit den Achtundsechzigern? Weil ich zur Tätergeneration gehöre, auch wenn ich natürlich als Kind und als Hitlerjunge wusste, hier läuft ein Ding ab, das läuft hier ganz gegen mich. Ich musste als Zehnjähriger am Waldrand mit Blick nach Osten die Sonne mit Hitlergruß in Habachtstellung begrüßen. Diese Indoktrinierung – das muss man erlebt haben. Für mich als Kind ein Signal, dass ich hier ganz falsch war.

**Wie haben Sie Haftmann als Person wahrgenommen?**

Haftmann hatte im Denken wahnsinnig viel Ideologisches, das fand ich schon nazihafte. Allein schon dass die Abstraktion die Vollendung der Malerei sein kann, und danach gibts keine mehr. Absurdes Zeug! Ich bin sicher, dass Haftmann in Italien extremes Fehlverhalten hatte, aber, das muss man sich auch mal klarmachen: Ich war in einer Gruppe, wo alle irgendwige Parteileute waren – außer Arnold Bode –, alle, alle! Auch in der Industrie. Überall. Und das ist für die nächste Generation schwer zu verstehen. Deshalb bin ich dem Beruf Historiker gegenüber skeptisch. Jeder Gedanke ist ein persönlicher Gedanke, anders geht es nicht.

**Es wird ja behauptet, die Amerikaner hätten die Documenta 2 mit dem abstrakten Expressionismus gekapert. Was ist da aus Ihrer Sicht dran?**

Das war anders. Schon bei der Weltausstellung in Brüssel 1958 waren die Amerikaner sehr sichtbar, und alle wussten, wir müssen einen amerikanischen Beitrag bringen. Pollock und andere waren ja schon mal da, aber keiner hatte Ahnung davon, auch Haftmann nicht. Kann man sich heute nur noch schwer vorstellen. Das lief dann über das Museum of Modern Art. Die haben eine Kollektion zusammengestellt und gesagt, alles, was wir schicken, muss gezeigt werden, und dann kam ich ins Spiel – als Problem. Ich hatte Zentimeter und Inch in den Formaten nicht auseinandergehalten. Dass die Bilder in Inch gemessen zweieinhalbmal so groß waren, das hatte ich nicht bemerkt, auch im Katalog hat es noch niemand bemerkt. Jetzt kommen die Kisten an, und ich denke, was ist denn da los? Für diese großen Formate war nur das Parterre möglich. Unten blieben noch Nay, Soulaiges, Hartung, die Bilder aus Paris mussten auf den Dachboden mit den Flatterwänden, da war es glühend heiß. Das gab ein Geschrei! Eine Katastrophe.

**Ihre persönliche Lebensbilanz zeigt sich wohl am besten in der Sammlung des Kölner Museums Ludwig, oder?**

Jawohl, ich habe es immer als meine Aufgabe betrachtet, nicht Ausstellungen, sondern Bilder in die Museen reinzubringen. Ich habe gekauft, als wäre ich selbst der Sammler, aber ein Sammler ohne Vermögen, ich musste die Objekte wieder abgeben, komischerweise konnte ich das ohne Schmerz. Im Museum Ludwig war mal jedes zweite Bild durch mich in die Sammlung gekommen. Das war das Glück in meinem Leben, dass Peter Ludwig auf mich hörte. Wenn ich was Großartiges gefunden hatte, habe ich ihn immer zuerst angerufen, weil mir das Kölner Museum wichtiger war als andere. Und ich habe schon damals gewusst: Wenn ich eines Tages mal aufhöre, habe ich einen Platz, wo ich mich wiederfinde.

Das Gespräch führte **Georg Imdahl**.

Im Palais Populaire der Deutschen Bank Berlin zu sehen ist die Schau **Leben in Bildern**.

**Ein Porträt des Sehens – für Rudolf Zwirner**, bis 14. August.

## Modernismus abseits aller Moden

Seine Farben sind wie flüssiges Licht: Gemälde von Joseph Marionis in der Wuppertaler Galerie Hengesbach

Kaum ein Kapitel der Kunstgeschichte des vorigen Jahrhunderts ist so leidenschaftlich zerpfückt worden wie der Abstrakte Expressionismus und seine Fürsprache durch den Kritiker Clement Greenberg. Nur wenige Künstler sehen sich jenem Modernismus heute noch verpflichtet und begründen dies auch theoretisch – wie der soeben achtzig Jahre alt gewordene, in Manhattan lebende Joseph Marioni. Seit den Siebzigerjahren malt Marioni weitgehend monochrome Bilder in Grün, Rot, Gelb, Blau, Weiß, wobei die lakonische Aufzählung die chromatischen Nuancen dieser Malerei nicht im Geringsten errahnen lässt. Mit der von ihm inaugurierten Praxis, die Farbe mittels Roller auf der Leinwand hinabfließen zu lassen, steht Marioni in einer Tradition unorthodoxer Maltechniken etwa von Helen Frankenthaler oder Morris Louis.

Die Maler der Gegenwart, konstatiert der in Cincinnati, Ohio, geborene Marioni in einem Statement namens

„Liquid Light“ (Flüssiges Licht), bewegen sich weg vom „Storytelling“ hin zur „strukturellen Identität“ des Gemäldes; sie hätten im 21. Jahrhundert begonnen, die Autonomie der Materialien und Bestandteile zu erkennen. Marioni beschreibt damit seine eigene Entwicklung; ein nüchterner Blick auf die Gegenwart zeigt indessen: Figurative, erzählerische Malerei steht gegenwärtig hoch im Kurs, dies durchaus nicht zum Nachteil des Genres.

Wie alte Meister hängen Marionis Bilder (Preise 27.000 bis 150.000 Euro) dagegen an den Wänden der Wuppertaler Galerie Rolf Hengesbach, fundiert in der Geschichte der Gattung, in der malerischen Konzeption erkennbar mit langem Atem entwickelt – ebenfalls zu ihrem Vorteil. Ihre glitzernden, taktilen Oberflächen könnten Rembrandt ins Gedächtnis rufen, die Farbausdehnungen Hintergründe in Porträts von Tizian und Co. Sie sind ungemein anziehend, ohne mit Retro-



Joseph Marioni, „Violet“, 2018, Acryl auf Leinwand, 183 mal 153 Zentimeter

charme zu kokettieren. Marionis Gemälde arbeiten subtil mit der Leiblichkeit des Bildobjekts, sind aber weniger physisch ausgeprägt als Gotthard

Graubners Farbraumkörper. Anders als Barnett Newman oder Mark Rothko zielt sein verflüssigtes Farblicht nicht auf Erhabenheit, zum Vorschein kommen vielmehr sinnliche Opulenz, Schönheit, Glück.

All die Farbrinnsale, die am unteren Bildrand zum Erliegen kommen, bekunden die von Marioni intendierte „gemalte Qualität“ des Materials, in den Tropfen sammelt sich ein gewisses Pathos malerischer Voluptas. Mal verschließen sich die eher sonoren farblichen Tonlagen, dann wiederum sind sie in ihrer Klarheit spontan zugänglich. Mit der gesteuerten, strömenden Farbe hält Marioni unbeirrt an Könnerschaft und malerischer Exzellenz fest. Diese Malerei braucht eigentlich keine Theorie, es ist das differenzierte Farblicht, das sie jenseits der Sprache zum Erlebnis macht. G.I.

**Joseph Marioni: Licht, Farbe, Körper**, in der Galerie Rolf Hengesbach, Wuppertal, bis 18. August



Rudolf Zwirner in seinem Haus in Berlin

Foto Imago