

Thomas Huber
Ohne Titel

Erfahrungen mit
der Kunst 1955–2018



Thomas Huber
Ohne Titel

Erfahrungen mit
der Kunst 1955–2018

Thomas Huber

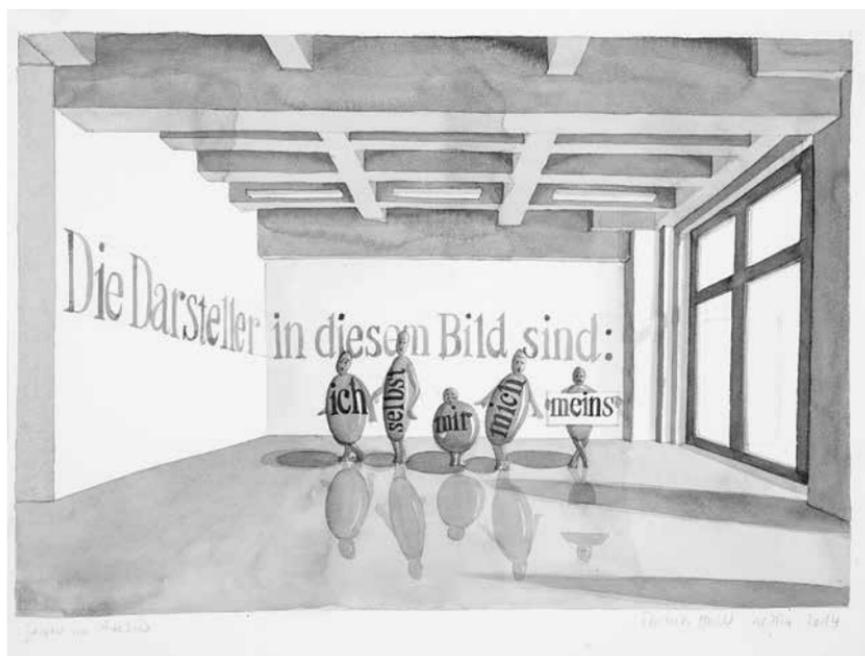
Ohne Titel

Erfahrungen mit
der Kunst 1955–2018

Inhalt

Einführung	9	Studium in Düsseldorf	71
Jugend in der Schweiz	13	Die Klasse	
Kindheit in Zürich	14	Fritz Schwegler	71
Martha Villiger, meine Mutter, in Paris und Tokio	17	Katharina Fritsch	73
Benedikt Huber, mein Vater	29	Ehrgeiz und Enttäuschung	75
Zürich in den Sechzigerjahren	34	Gabriele Henkel	77
Moderne Architektur	39	Die reichen Leute	83
Moderne Kunst	47	Dokoupil	89
Studienzeit in Basel	53	Thomas Schütte	90
Späte Begegnung mit dem Bauhaus	57	Reinhard Mucha	92
Die andere Moderne	64	Carl Emanuel Wolff	93
Das Schweizer Militär	66	Philomene Magers	97
		Gerhard Merz	100
		Bogomir Ecker	102
		A.R.Penck	107
		Andreas Gursky	109
		Helge Achenbach	112
		Rede über die Sintflut	113

Der Kunstbetrieb	121	Das Ende der Westkunst	187
Professur	121	Australien	192
Marina Abramović	127	Noppenfolie	201
John Armleder	129	Arbeit	207
Lothar Baumgarten	130	Das Prosecco-Gefälle	211
Michael Schmidt	130		
Pipilotti Rist	131	Personenregister	220
Kunst am Bau	132	Impressum	222
Dresden	139		
Kasper König	144		
Jean-Christophe Ammann	146		
Jean-Hubert Martin	150		
Jan Hoet	156		
Esther Grether	157		
Hans-Jürgen Müller	164		
Udo Kittelmann	167		
Das kleinbürgerliche Düsseldorf und das moderne Zürich	169		
Das Bankprojekt	172		
Sjarel Ex	175		
Kuratoren	178		



Einführung

Die Kunst hat mich bereits in jungen Jahren beschäftigt. In meiner Jugend zeichnete und malte ich viel. Nach der Schule besuchte ich mehrere Akademien. Es brauchte eine lange Zeit, bis ich überzeugt war, meine eigenen Bilder zu malen. Die Bilder zeigte ich dann in zahlreichen Ausstellungen. Ich hatte Erfolg. In den Galerien und Museen bin ich vielen Menschen, die sich für Kunst engagieren, begegnet. Seit meinen ersten Erfahrungen im Kunstbetrieb damals in den Siebzigerjahren hat sich der Umgang mit Kunst verändert. Es fällt mir schwer, die Umbrüche kunsthistorisch zu beleuchten und zu bewerten. Ich bin als Künstler zu nah am Geschehen. Lieber erzähle ich im Folgenden die verschiedenen Episoden und Begegnungen aus meinem Künstlerleben. Die hier versammelten Geschichten werfen ein Licht auf die Eigenarten und Widersprüche des Kunstbetriebs. Sie stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit meinem künstlerischen Werk und seiner Entstehung. Für manch geschilderte Entgleisung bin ich selbst verantwortlich. Andere Episoden kann man der Komik des Alltags zurechnen. Die Geschichten habe ich aus der Erinnerung aufgeschrieben. Ein Künstler muss ja nicht nur Bilder hinterlassen.

Schon immer hatte ich Hemmungen, eine Kunstgalerie zu betreten. Denn ich komme mir wie ein Betrüger vor, wenn ich es tue. Ich interessiere mich für die Kunst, die dort ausgestellt wird. Ich habe aber nicht die Absicht, die Kunst zu kaufen, auch weil ich sie mir gar nicht leisten kann. Die Dame hinter dem Tresen hebt den Kopf, wenn ich die Tür zur Galerie aufstoße. Sieht sie in mir einen potenziellen Kunden? Ich grüße sie und wende mich den ausgestellten Werken zu. Ich spüre ihren erwartungsvollen Blick im Rücken. Das ist mir unangenehm. Die Ausstellung habe ich schnell überblickt. Für gewöhnlich hängt an jeder Wand nur ein Bild. Anspruchsvolle Galerien zeichnen sich durch eine sehr sparsame Hängung aus. Meistens kann ich mit den gezeigten Werken wenig anfangen. Dann habe ich nur noch einen Gedanken: wie ich die Räumlichkeiten so schnell

und unauffällig wie möglich wieder verlassen kann. Dazu aber muss ich an der Dame am Tresen vorbei wieder zur Tür hinauskommen. „Schwellenangst“ ist ein Begriff aus den Siebzigerjahren. Damals baute man ein Kunstmuseum so, dass der Besucher seine Hemmung verliert, das Haus zu betreten. Man verlegte zum Beispiel das Kopfsteinpflaster der Straße übergangslos auch in die Eingangshalle des Museums. Man glaubte, damit die „Schwellenangst“ des Besuchers abbauen zu können. Auch private Kunstgalerien folgten damals dem Slogan „Kunst für alle“. Die Kunst sollte einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden. Heute jedoch sind Galerien exklusive Orte. Oft ist die schiere Größe der Räume überwältigend. Der Empfangsbereich beeindruckt durch seine ausgesuchte Eleganz. Das Personal sitzt ernst und konzentriert hinter Computerbildschirmen. Die Anzahl der Angestellten übertrifft oft die Zahl der ausgestellten Werke.

Vor den Kunstwerken werden bewusst Schranken aufgebaut. Die exklusive Umgebung macht unmissverständlich deutlich, dass die ausgestellten Werke sehr teuer sind. Die schlichte und aufgeräumte Einrichtung setzt voraus, dass man als potenzieller Käufer über ähnlich großzügige Räume zu Hause verfügen sollte, um die exklusiven Werke angemessen präsentieren zu können. Kunst ist eine Sache für privilegierte Menschen.

Seit fast vierzig Jahren bin ich Künstler. Ich habe unzählige Ausstellungen eingerichtet. Auch in Galerien habe ich viele Male ausgestellt. Pro Wand habe ich ein Bild aufgehängt und darauf geachtet, dass die Räumlichkeit vor der Eröffnung akkurat gestrichen wurde. Die Bilder habe ich nicht selbst aufgehängt. Ich habe auch die Wände nicht selbst gestrichen. Ich habe lediglich die Anweisungen dafür gegeben. Die Galerie hatte einen Trupp junger Leute bestellt, die diese Arbeiten ausführten. Es waren oft Kollegen dabei, die ich noch aus der Zeit meines Kunststudiums kannte. Sie waren nicht so erfolgreich wie ich. Sie verdienten ihr Geld mit solchen Jobs. Sie hängten Bilder ihrer erfolgreichen Kollegen auf. Gegenseitig versuchten wir, das ungleiche Verhältnis mit einem übertrieben spaßigen Umgang untereinander zu überbrücken.

Ich habe mich schon in der Schulzeit dafür entschieden, Künstler zu werden. Etwas Besseres kann ich mir auch heute nicht vorstellen. Mit meinen Bildern hatte ich Erfolg. Das ist nicht selbstverständlich. Der lang anhaltende Erfolg im Kunstbetrieb ist eine Ausnahme.

Der Kunstbetrieb ist mir trotzdem immer fremd geblieben. Das wird mir jedes Mal bewusst, wenn ich eine Galerie betrete. Liegt es an der besonderen Zurschaustellung der Werke dort? Sie erscheinen mir an den hellen Wänden schrecklich isoliert. Sie sind von der Welt abgeschnitten. Nach meiner Erfahrung sind Kunstwerke auch nur Dinge. Sie werden in Kunstgalerien mit einer Bedeutung und einem Anspruch aufgeladen, die ich in diesen nicht wiederfinden kann. Aus meiner Sicht schadet die exklusive und teure Inszenierung der ausgestellten Kunst.

Die im Text kursiv gesetzten Namen gehören Wegbegleitern, die in einem Personenregister am Ende des Buches näher erläutert werden.



12 Skulptur des Künstlers Peter Meister im Hauseingang der Eltern von Thomas Huber

Jugend in der Schweiz

Als ich noch ein Kind war, besuchte mein Vater mit mir die Kunstgalerien in Zürich. Das war in den Sechzigerjahren. Befreundete Künstler von ihm stellten dort aus. Er war Architekt. Mit den Künstlern arbeitete er gelegentlich zusammen. Sie entwarfen Kunstwerke für seine Bauten. Die Künstler stammten meist aus der Region. Wir lebten in Zürich. Die Galerien befanden sich in der Innenstadt. Ihre Räume waren im Erdgeschoss und von der Straße aus zugänglich. Die Häuser stammten aus dem Mittelalter. Im Innern hatte man das alte Fachwerk freigelegt und die Flächen zwischen den dunklen Balken dick mit einem rauen Putz ausgefüllt. Die Bilder hingen auf den herausstehenden Putzflächen zwischen dem Balkenwerk. Sie wurden von Spots, die an der niedrigen Decke angebracht waren, kreisförmig beleuchtet. Der Boden war mit einem groben, hellbraunen Sisalläufer belegt. Die alten Häuser hatten wenige und nur kleine Fenster. Darum war es in der Galerie auch tagsüber meist sehr dunkel. Der Galerist trug Cordhosen. Mein Vater und er kannten sich. Gelegentlich kaufte mein Vater ein Bild in einer der Galerien in der Altstadt. Ich durfte ihn dann beraten. Er legte Wert auf mein Urteil. Und manchmal richtete er sich danach. Der Kaufpreis erschien mir im Vergleich mit meinem wöchentlichen Taschengeld exorbitant hoch. Mein Vater erklärte mir, dass der Galerist dreißig Prozent der Kaufsumme für sich behalte und siebenzig Prozent dem Künstler gebe. Ich zeigte mich über den hohen Anteil für den Galeristen erstaunt. Er hatte das Bild doch nicht gemalt. Er hatte es doch lediglich in seiner Galerie aufgehängt. Warum beanspruchte er eine so hohe Beteiligung am Gewinn? Mein Vater erklärte mir, dass der Galerist Auslagen habe und schließlich auch für seine Arbeit bezahlt werden müsse. Entscheidend aber sei, erklärte mir mein Vater, dass der Galerist seine Künstler in schwierigen Zeiten unterstütze. „Wenn also der Künstler eine künstlerische Krise hat oder der Verkauf seiner Arbeiten stockt, dann kann der Galerist dem Künstler Geld geben“, erklärte mein Vater. „So kann der Künstler dank des Galeristen auch schwierige Zeiten überstehen.“ Mein Vater war

ein überzeugter Sozialist und glaubte an die Solidarität unter den Menschen. Den Kunstbetrieb nahm er davon nicht aus. War er ein Idealist? Oder waren die Zeiten damals anders? Heute beansprucht eine Galerie meist mehr als fünfzig Prozent am Erlös eines Kunstwerkes. Ich habe nie gehört oder selbst erfahren, dass ein Galerist aus seinem Anteil die Verpflichtung abgeleitet hätte, den Künstler zusätzlich finanziell zu unterstützen.

Kindheit in Zürich

Es gab in meinem Elternhaus viele Bilder und Skulpturen. Es waren mehrheitlich abstrakte Werke. Der Einfluss der Konkreten Kunst im Zürich der Sechzigerjahre war in meinem Elternhaus spürbar. Die Kunstwerke beschäftigten mich sehr und ich verbrachte viel Zeit davor, um sie anzuschauen. Es war für mich ein Rätsel, wie es den Künstlern gelang, mit Farben und Flächen, mit Linien und Hell-Dunkel-Werten eine Welt aufzubauen. Besonders war ich von den Leerstellen in den Bildern fasziniert. Sie gehörten mit zum Bild, obwohl dort nichts zu sehen war. Bei all der Sichtbarkeit spielte das Unsichtbare offensichtlich eine entscheidende Rolle. Es schien Regeln zu geben, wie die Bilder aufgebaut wurden. Aber auch die Regeln waren nicht sichtbar. Zu sehen waren nur die aufgetragenen Farben. Ich hatte mir zum Ziel gesetzt, diese versteckten Regeln, das Unsichtbare an der Kunst, zu entschlüsseln.

Mein Vater erhielt regelmäßig farbig gedruckte Einladungskarten zu den Ausstellungen seiner Künstlerfreunde. Ich sammelte die Karten und studierte sie eingehend. Dann begann ich, sie zu kopieren. Die Gesetzmäßigkeiten, die ich in den Kunstwerken zu erkennen glaubte, wendete ich dann auch für meine eigenen Bilder an. Oft misslang es mir. Wenn mir ein Bild glückte, ärgerte ich mich aber, dass es der Karte so ähnlich sah. Darum liebte und hasste ich meine Kartensammlung. Sie war mir Inspiration und Qual zugleich. Für meine Versuche benutzte ich die Rückseiten der Pläne aus dem Architekturbüro meines Vaters. Meine Mutter schnitt die unhandlichen und riesigen Lichtpausen in kleinere, passende Stücke. Oft schlug die ursprüngliche Architekturzeich-

nung auf der von mir verwendeten Rückseite durch. Das störte mich. Aber meine Mutter meinte, dass meine Zeichenkunst noch nicht so weit gediehen wäre, um besseres Papier zu verwenden. „Du musst noch üben“, sagte sie. Es dauerte noch eine lange Zeit, bis sie bereit war, für mich einen Zeichenblock zu kaufen.

Ich durfte an ihrem Zeichentisch arbeiten. Sie hatte eine Ecke dafür freigeräumt. Meine Mutter war Innenarchitektin und arbeitete im Büro mit meinem Vater zusammen. Ich saß früh immer schon neben meiner Mutter an ihrem Zeichentisch. Zuerst verbot sie mir den Radiergummi. „Zeichne erst dann, wenn du weißt, was du zeichnen willst“, beschied sie. „Dann brauchst du auch nicht zu radieren. Du musst im Kopf vorab sehen, was du zeichnest. Dann geht es auch ohne Radiergummi.“ Als Nächstes verbot sie mir das Lineal. „Lerne, eine Linie aus der Hand zu ziehen. Schau, ich mache es dir vor.“ Sie zog eine akkurate gerade Linie aufs Blatt. Dann setzte sie eine zweite daneben. Diese verlief genau parallel zur ersten. „Siehst du, es geht“, sagte sie. „Du musst den Bleistift drehen, während du den Strich ziehst, dann bleibt die Linie immer gleich dick.“ Sie legte Radiergummi und Lineal in ihre Schublade und schloss diese ab. „Kein Radiergummi, kein Lineal! Hast du verstanden?“ Eines Tages brachte sie mir einen Filzstift nach Hause. Es war eine neue Erfindung und frisch auf dem Markt. Zuerst gab es Filzstifte nur in Schwarz. Sie rochen stark nach Lösemittel. Mir wurde beim Zeichnen mit dem Stift angenehm schwindelig im Kopf. Meine Mutter war vom Filzstift begeistert. „Eine tolle Erfindung“, sagte sie. „Den kannst du nicht radieren. Der Strich ist deutlich und unabänderlich. Das zwingt dich zu Entschiedenheit und Genauigkeit. Ab jetzt zeichnest du nur noch mit dem Filzstift.“ Meine Mutter begann früh, mich im Zeichnen zu unterweisen. Sie war sich darin mit der Lehrerin an der Grundschule einig. In den ersten drei Schuljahren durften wir auf Anweisung des Schulamtes Zürich nur Feder und Tinte zum Schreiben und Zeichnen verwenden. Das Schreibwerkzeug war ein Albtraum.

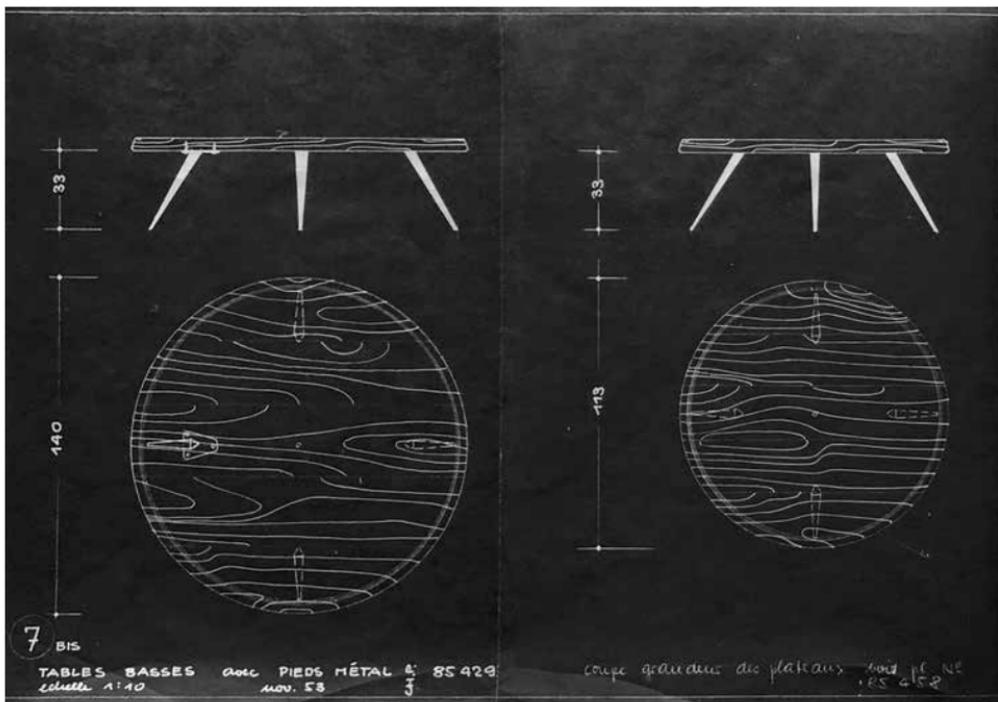
„Du hast getropft. Kannst du denn nicht aufpassen! Jetzt zeichnest du das nochmals.“ Meine Mutter wies vorwurfsvoll auf den Tuschetropfen auf der Zeichnung. Ich hatte den Züricher

Hauptbahnhof gezeichnet. Davor das Denkmal für Escher. Dieser hatte früher die erste Bahnverbindung mit einer Dampflokomotive in Zürich eingerichtet. Beim Kopf von Escher war die Tinte aus der Feder gerutscht. Plopp, fiel der Fleck in sein Gesicht. Dabei hatte ich so achtgegeben. „Das können wir nicht nochmals kratzen. Das Papier ist an der Stelle schon zu dünn“, sagte meine Mutter. Es gab nämlich vorher schon einen solchen Tropfen. An derselben Stelle, dem Kopf von Escher. Meine Mutter hatte in der Schublade Rasierklingen. Mit einer solchen Klinge hatte sie den Tropfen vorsichtig abgeschabt und anschließend mit dem Daumennagel die aufgeraute Stelle glatt gerieben. Man sah es trotzdem. An dieser Stelle war der von mir nachträglich darübergesetzte Tuschestrich etwas ausgelaufen. Escher hatte deswegen eine Knollennase. Und jetzt schon wieder ein Tropfen. Ich merkte, dass mir Tränen in die Augen stiegen. Der Bahnhof und Escher waren meine Schulaufgabe in der dritten Klasse. Ich war neun Jahre alt. „Jetzt reiß dich zusammen. Du machst das noch mal.“ Ich starrte auf die Feder. In ihrem dünnen Spalt zitterte bedrohlich die nasse Tusche. Ich saß am Zeichentisch meiner Mutter. Ganz an der Ecke. Der größte Teil des Tisches war von ihrem Plan bedeckt. Transparentes Architektenpapier von der Rolle. Sie zeichnete einen Stuhl. Ansicht, Aufsicht und drei Schnitte. 1:25, dazu die entscheidenden Verbindungen als Detail im Maßstab 1:1. Ich hasste Escher, ich hasste den Bahnhof Zürich. Lieber hätte ich wie meine Mutter Holzmaserung gezeichnet. Ich beobachtete, wie sie von Hand die feinen Linien der Maserung zeichnete. Eine Linie neben die andere. „Der Stuhl wird aus Esche sein“, sagte meine Mutter. „Die Maserung sieht anders aus als bei Buche oder bei Fichte. Siehst du? Und das Stirnholz muss man auch enger darstellen.“ Ich starrte unglücklich auf meinen Bahnhof. Meine Mutter achtete nicht mehr auf mich. Sie spitzte den Mund und schrieb nun unter ihre Zeichnungen die Erläuterungen und Maßangaben. Sie hatte eine klare und gut lesbare Schrift.

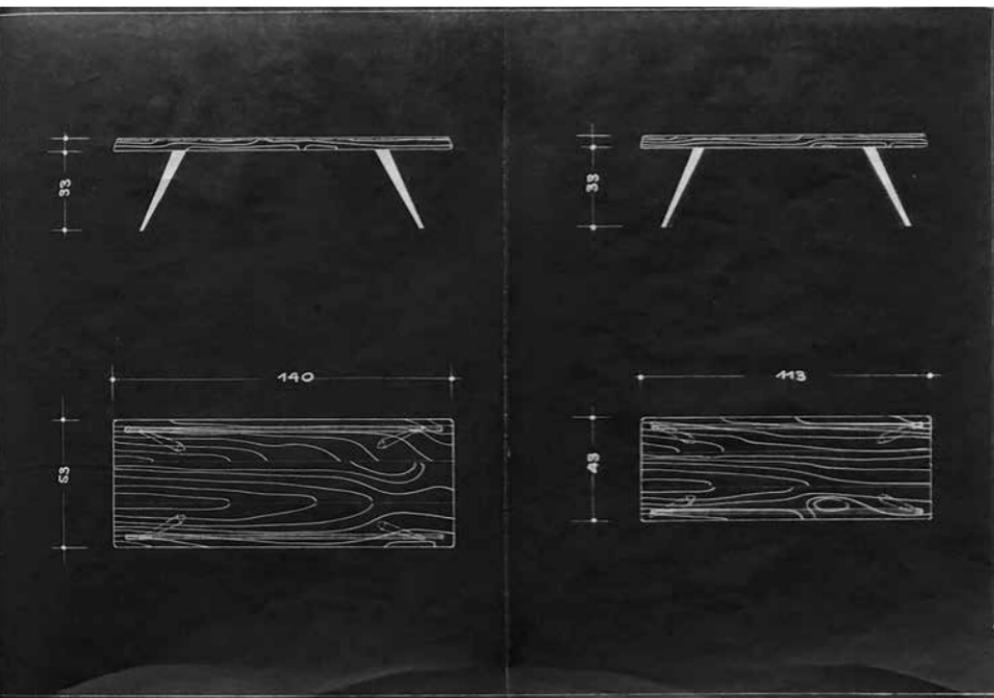
Martha Villiger, meine Mutter, in Paris und Tokio

Mehr als dreißig Jahre später besuchte ich die erste große Ausstellung über *Charlotte Perriand* im Centre Georges Pompidou in Paris. Meine Mutter, *Martha Villiger*, hatte als junge Frau Anfang der Fünfzigerjahre für Perriand gearbeitet. In einer langen Saalfolge wurden die Möbel und Ensembles von Inneneinrichtungen Perriands gezeigt. Die Liege, bezogen mit Kuhfell, die sie mit Le Corbusier entworfen hatte. Die Regale aus Blech und Holz, die in Zusammenarbeit mit *Jean Prouvé* entstanden waren. Meine Jugend war im Museum versammelt. In den Möbeln war ich aufgewachsen. An den Wänden der Ausstellung hingen Pläne. Es waren die Ausführungspläne für die Möbel, die man in der Ausstellung im Original sehen konnte. Aufsicht, Ansichten und Schnitte im Maßstab 1:25, die entscheidenden Details der Holz- oder Stahlverbindungen im Maßstab 1:1. Den Strich meiner Mutter erkannte ich sofort. Die gezeichnete Holzmaserung. Einen aus der Hand gezeichneten Strich, sorgfältig einen neben den anderen gesetzt. Die fein säuberlichen Beschriftungen waren von Hand unter den Zeichnungen platziert worden. Ihre Handschrift war mir vertraut. Die Überschriften waren mit großen Lettern ausgeführt worden. Für die einzelnen Buchstaben waren Blechschablonen verwendet worden. Meine Mutter hatte einen Satz dieser Bleche in ihrer Schublade. Dünnes Blech, an der unteren Seite abgekantet und schräg nach oben geknickt, sodass man die Schablone während des Zeichnens festhalten konnte. Die blechernen, zierlichen Stücke waren vom vielen Gebrauch verfleckt. Meine Mutter ordnete sie nach dem Alphabet und wickelte dann ein Gummi um das Bündel. Manchmal durfte ich die Schablonen auch verwenden. Danach prüfte meine Mutter, ob ich die Schildchen in der richtigen Reihenfolge wieder zusammengestellt hatte.

Als junges Mädchen ging meine Mutter aus der Schweiz 1951 nach Paris. Sie hatte von Le Corbusier gehört und wollte bei ihm arbeiten. Sie wollte immer Innenarchitektin werden. Ihr Vater fand, dass dies kein seriöser Beruf wäre. Er entschied, dass sie zuerst eine Lehre bei einem Polsterer machen müsse. Meine



Mutter lernte, Stühle zu beziehen und Vorhänge zu nähen. Erst danach durfte sie die Kunstgewerbeschule in Zürich besuchen. Le Corbusier empfing sie in seinem kleinen Studio. „Es war sehr eng und schwarz ausgestrichen. Eine weiße Lilie stand in einer Vase auf dem Tisch. Sonst nichts“, erzählte mir meine Mutter. Le Corbusier erklärte ihr, dass er in diesem Studio denke. Als meine Mutter bei ihm anklopfte, hatte er keine Arbeit für sie und schickte sie zu seinem Kollegen Prouvé. Sie konnte dort sofort anfangen. Wohnen sollte sie bei Charlotte Perriand. Diese hatte ein kleines Kind. Es hieß Pernette. Meine Mutter musste abends auf das Kind aufpassen. Tagsüber arbeitete sie in den Büros von Perriand und Prouvé. „Charlotte Perriand konnte nicht zeichnen“, sagte meine Mutter zu mir. „Das soll dir nicht passieren. Du lernst von Anfang an richtig zeichnen. Charlotte machte nur Käferzeichnungen.“ Sie ahmte die Bewegungen von Perriand nach und machte dabei extra ein dummes Gesicht. „Sie zeichnete so, wie Käfer über ein Blatt wuseln. Unmöglich! Solche Zeichnungen konnte man keinem Schreiner oder Schlosser vorlegen. Ich habe



mich jedes Mal geschämt!“ Die Aufgabe meiner Mutter war, die Käferzeichnungen von Perriand im Plan umzusetzen, damit man den Handwerkern eine lesbare Vorlage für die Ausführung vorlegen konnte. Im Büro arbeitete auch Pierre Jeanneret, ein Cousin von Le Corbusier. Mit ihm war Charlotte Perriand liiert. Meine Mutter mochte ihn. Dann war er eines Tages spurlos verschwunden. Aus Liebeskummer. Perriand hatte eine Affäre mit dem Chef von Air France angefangen. Die Fluggesellschaft plante in den Fünfzigerjahren die erste direkte Verbindung von Paris nach Tokio. Perriand sollte die Büros für Air France dort bauen und gestalten. Sie schickte meine Mutter nach Japan. Sie musste die Arbeiten überwachen und koordinieren. Daneben betreute sie eine Ausstellung, die in Tokio französisches Design und Kunst aus Paris vorstellte.

„Ich hatte ein Zimmer mit einer Matte auf dem Boden, die tagsüber zusammengerollt wurde. Wenn ich morgens die Augen aufschlug, saß eine Dienerin in einem Kimono neben meinem Bett und hielt ein Glas Orangensaft in der Hand, das sie mir





Von links: Steph Simon, Martha Villiger,
Jean Prouvé, Charlotte Perriand, unbekannt, 1953



direkt reichte. Ich versuchte, früher aufzuwachen, um herauszufinden, wie sie ins Zimmer kam. Aber ich habe es nie geschafft. Sie saß immer schon da, wenn ich die Augen öffnete.“ Die Kultur des fernen Ostens kam in Wellen nach Europa und beeinflusste die westliche Auffassung von Gestaltung. Schon um die Jahrhundertwende hatte die japanische Kunst des Holzschnittes den französischen Symbolismus und besonders den Künstler van Gogh beeinflusst. Meine Mutter wurde in den Fünfzigerjahren Zeugin und Vermittlerin einer erneuten Entdeckung der japanischen Hochkultur. In jener Zeit, nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor und den Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki, entdeckte man insbesondere die traditionelle japanische Architektur. Für Künstler wie Charlotte Perriand war die Modernität der schlichten japanischen Gestaltung eine Offenbarung. Die japanische Architektur und Möbelgestaltung hatten einen großen Einfluss auf das französische Design nach dem Krieg. Meine Mutter verbrachte über zwei Jahre in Tokio. Sie bereiste auch die ländlichen Gegenden und traf dort auf eine über die Jahrhunderte erhaltene, intakte Kultur von Bauern und Fischern. Sie machte mit einer kleinen Kamera Fotografien.



1954, zum Ende ihrer Zeit in Japan, kam Walter Gropius zu Besuch. Meine Mutter zeigte mir Aufnahmen. Walter Gropius und meine Mutter zusammen im Bademantel in einer japanischen Sauna. Walter Gropius am Meer. „Er mochte mich sehr gern“, sie lächelte maliziös und blickte mich vielsagend an. „Du bist ja 55 auf die Welt gekommen.“ Ich schaute mir die Aufnahme genauer an. Eine Ähnlichkeit mit Gropius konnte ich nicht entdecken. Was sollte die vieldeutige Bemerkung meiner Mutter?

Zurück in Paris bezog sie ein Zimmer in Quartier Saint-Germain-des-Prés, direkt über dem Café de Flore. Dort frühstückte sie und stritt sich jeden Morgen mit Max Ernst um die Neue Zürcher Zeitung. „Wir haben dann ein Arrangement gefunden. Er bekam zuerst das Feuilleton und ich den politischen Teil, dann haben wir gewechselt.“ Mit Alberto Giacometti traf sie sich manchmal zum Abendessen. In ihrem Urteil über Zeichnungen war sie sehr streng, schon damals. „Er wollte mich beeindrucken und hat auf die Papiertischdecke gezeichnet, während er sich mit mir unterhielt. Wahrscheinlich dachte er, ich würde die Papiertischdecke anschließend mitnehmen wollen. Hab ich nicht gemacht. Der konnte ja nicht zeichnen.“ Gelegentlich fuhr sie nach Zürich. Von dort brachte sie Constantin Brâncuși eine Tube Kondensmilch mit. Er hatte sie damit beauftragt. „Er mochte die Kondensmilch aus der Schweiz und drückte sie sich direkt aus der Tube in den Mund.“ Meine Mutter machte es mir vor. Später reiste sie einmal mit mir und meinem Bruder nach Paris. Dort besuchten wir das verwaiste Atelier von Brâncuși. Es war noch an seinem ursprünglichen Ort. „Hier, auf dieser Bank, musste ich sitzen, während er an der Tube nuckelte. Er hatte die Bank selbst aus einem Holzpflock gehauen.“

1954 kehrte meine Mutter zurück in die Schweiz. *Max Bill* drängte sie, nach Ulm zu kommen. Er baute dort die Hochschule für Gestaltung. Sie sollte die Nachfolge des Bauhauses antreten, meine Mutter die Abteilung Innenarchitektur übernehmen. Sie entschied sich dagegen, heiratete meinen Vater, einen Architekten, und bezog mit ihm eine Wohnung in der Innenstadt von Zürich. Dann wurde ich geboren. Sie entwarf die Möbel für das Wohn- und die Schlafzimmer. Auch die Küche gestaltete sie mit einem massiven Holztisch in Nierenform. Man saß an dem Tisch auf sehr hohen Hockern, wie an einer Bar. Einmal in der Woche wurde dieser Tisch mit heißem Wasser, einer Bürste und Eau de Javel geschrubbt. Das Eau de Javel befand sich in einer schweren Flasche. Sie war aus grünem Glas und hatte eine eckige, klobige Form. Bei schrägem Lichteinfall konnte man auf der Vorderseite die Silhouette eines eingelassenen Totenkopfes mit zwei gekreuzten Knochen darunter erkennen. Durch das viele Schrubben





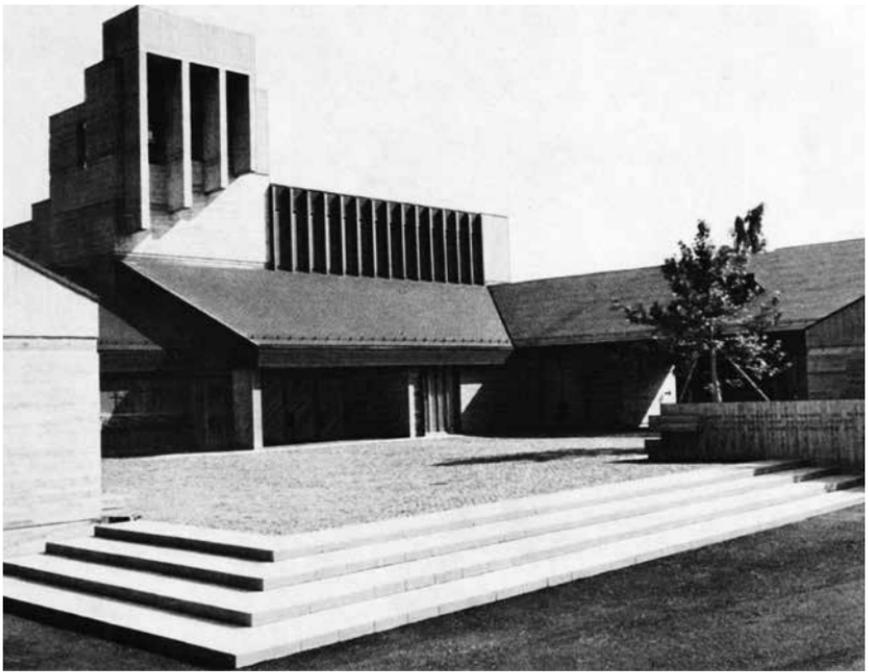
wurde die Naturholzplatte blendend weiß. Wenn ich mit der Hand über das Holz strich, spürte ich die erhabenen Gräten der Maserung. Die weicheren Anteile im Holz wurden durch das Javelwasser ausgelaut.

Das französische Design legte Wert auf die Haptik der naturbelassenen Materialien. Die Eigenschaften eines Materials sollten sicht- und spürbar sein. Perriand fand überraschende Kombinationen, in denen sie Stahl und Fell, Bambus und dicke Stoffe miteinander in Beziehung brachte. Prouvés Entwürfe hingegen verrieten immer den Schlosser. Seine raffinierten Stahlverbindungen für Möbel wie für die Architektur zeigten die Eigenschaft des Materials, man konnte im Detail die Schleifspuren und Schweißnähte sehen. Die Entwürfe waren nie klobig, sondern immer elegant; sie überraschten durch die Virtuosität, mit der Schwünge und Rundungen die Gestaltung bestimmten. Dagegen erschien das deutsche Design aus dem Bauhaus sehr nüchtern, sehr preußisch uninspiriert.

Aufnahmen unserer Wohnung wurden in einer Schweizer Zeitschrift unter dem Titel „Die junge Schweiz“ veröffentlicht. Meine Eltern waren jung und modern. Modern war ein wichtiges Wort. Bei uns sollte alles modern sein. Auch die Beziehung meiner Eltern war modern. Das bedeutete, dass meine Mutter genauso wie mein Vater jeden Tag in das gemeinsame Architekturbüro zur Arbeit fuhr. Das Wort Design kannte man damals noch nicht. Meine Mutter sagte „Innenarchitektur“. Mein Bett musste ich jeden Morgen abziehen. Die Bettdecke und das Kissen wurden in einem Kasten unter dem Bett verstaut. Schwierig war es, die „Husse“, wie meine Mutter den Überzug nannte, straff über die Matratze zu ziehen. Sie hatte ihn aus rotem Stoff mit steifen Ecken genäht, die ich passgenau über die Bettkanten zu ziehen hatte. Es durften keine Falten zurückbleiben. Das Bett war dann kein Bett mehr, sondern eine Sitzgelegenheit. Das Bett als Ort des dunklen Schlafes mit den abgründigen und – im schlimmsten Falle – feuchten Träumen musste jeden Morgen in etwas Helles und Ordentliches, eben Modernes verwandelt werden. Ich scheuerte mir regelmäßig die Knöchel auf, wenn ich die steife Husse zur Wandseite hin über die Matratze zog. Dieser

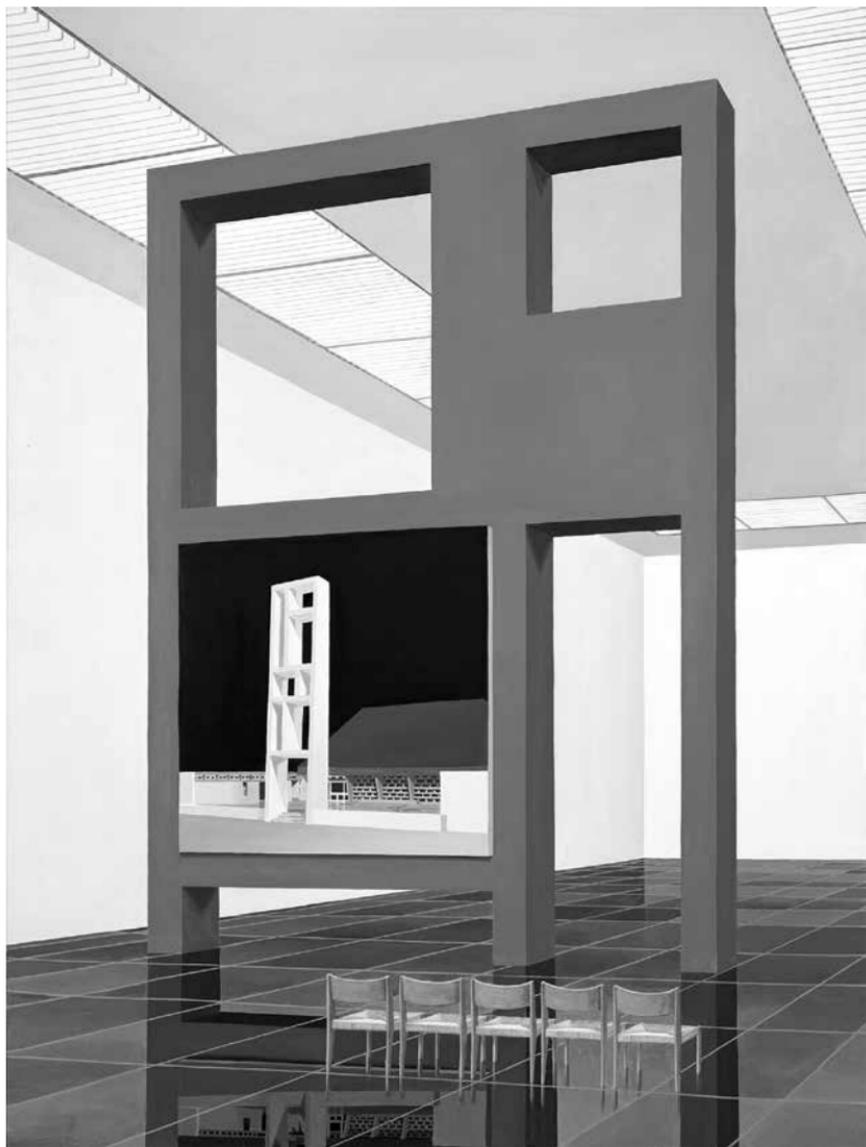
zwanghaften Ordnungswut, der Verdrängung des dunklen Schlafes zugunsten der Tageshelle, begegnete ich später im Haus von Gerrit Rietveld, einem holländischen Architekten, in Utrecht wieder. Dort wurden auch die Schlafzimmer tagsüber weggeräumt, die Betten weggeklappt, wurde das Dunkle hell gemacht. Seelischen Konflikten in unserer Familie und Ehekrisen der Eltern wurde ebenso modern begegnet: Man stellte zur Lösung der Probleme die Möbel in der Wohnung um. In schlimmeren Fällen wurde eine Wand farbig umgestrichen. „Jetzt sieht doch alles schon wieder besser aus“, sagte meine Mutter dann und betrachtete befriedigt die neue Ordnung und die neue Farbe. „Jetzt bin ich wieder froh.“ Bei meinen frühen Lektüren philosophischer Werke lernte ich die Begriffe Ethik und Ästhetik kennen. „Ihr erzieht uns ausschließlich ästhetisch“, warf ich meinen Eltern danach vor. „Ethik ist für euch keine Kategorie. Es gibt bei euch nicht böse oder gut, sondern nur schön und hässlich.“

Einmal in der Woche gab es den Japantag. In Erinnerung an Mutters Zeit in Tokio. Dann trug sie einen Kimono. Ich musste ihr beim Binden der Schärpe helfen. Das war kompliziert. Auf japanischen Holzschuhen lief sie klappernd durch die Wohnung. Die Schuhe sahen aus wie verkleinerte Tische. Die japanischen Strümpfe hatten einen Schlitz neben dem großen Zeh, damit meine Mutter ihren Fuß in die Schlaufe der Holzpantinen stecken konnte. An den Japantagen wurde mit Stäbchen aus rot und schwarz lackierten Holzschalen gegessen. Sie sei mit den Fischern morgens weit aufs Meer hinausgefahren, erzählte meine Mutter dann. Erst weit draußen hätten die Fischer die vorbereiteten Holzschalen mit der mitgenommenen Farbe lackiert. Auf dem Boot. In der Stadt sei zu viel Staub in der Luft gewesen. Der hätte sich sonst auf der nassen Lackierung festgesetzt. Auf dem freien Meer aber sei die Luft frei von Staub gewesen. Eine so feine und perfekte Lackierung gebe es nur in Japan, erzählte meine Mutter.

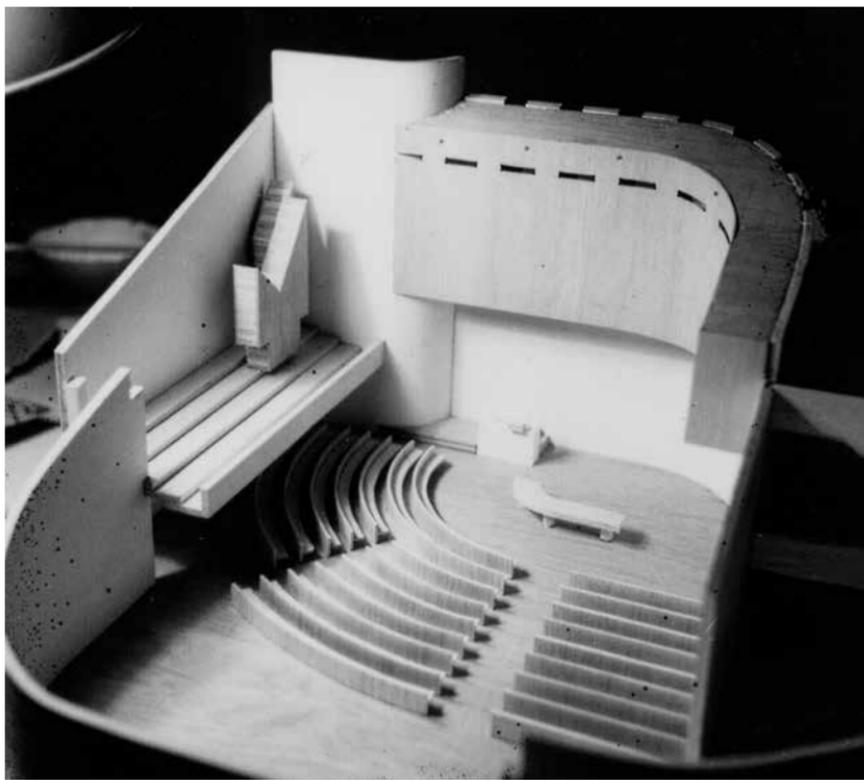


Benedikt Huber, mein Vater

Die Welt meines Vaters war schwarz-weiß. Oder die Mischung daraus, grau. Das lag an den Bleistiften, die er zum Zeichnen seiner Pläne verwendete. Mein Vater war Architekt. An den Ärmeln seines Jacketts hingen die weiß-grauen Brösel vom Abrieb des Radiergummis. Die Ränder seiner Fingernägel waren vom Grafitstaub schwarz. Es hieß deshalb, er trage die Bodenproben seiner Baustellen unter den Fingernägeln mit sich herum. Seine Skizzen machte er auf einem dünnen durchsichtigen Papier. Er riss das Papier mit einer schnellen Bewegung von einer dicken Rolle ab. Dazu legte er eine Equerre, ein hölzernes Dreieck, mit der langen Kante an die Stelle, an der das Papier gerissen werden sollte, und zog das Ende darüber weg. Das gelang ihm jedes Mal mit vollendeter Eleganz. Ich versuchte, es ihm nachzumachen, doch hatte ich immer nur ein verwursteltes und zerknicktes Stück Papier in der Hand. Die Skizzen zeichnete er mit einem silbernen Bleistift. Die Ausfertigungspläne wurden mit Tusche von seinen Angestellten gezeichnet. Sie waren ebenso schwarz-

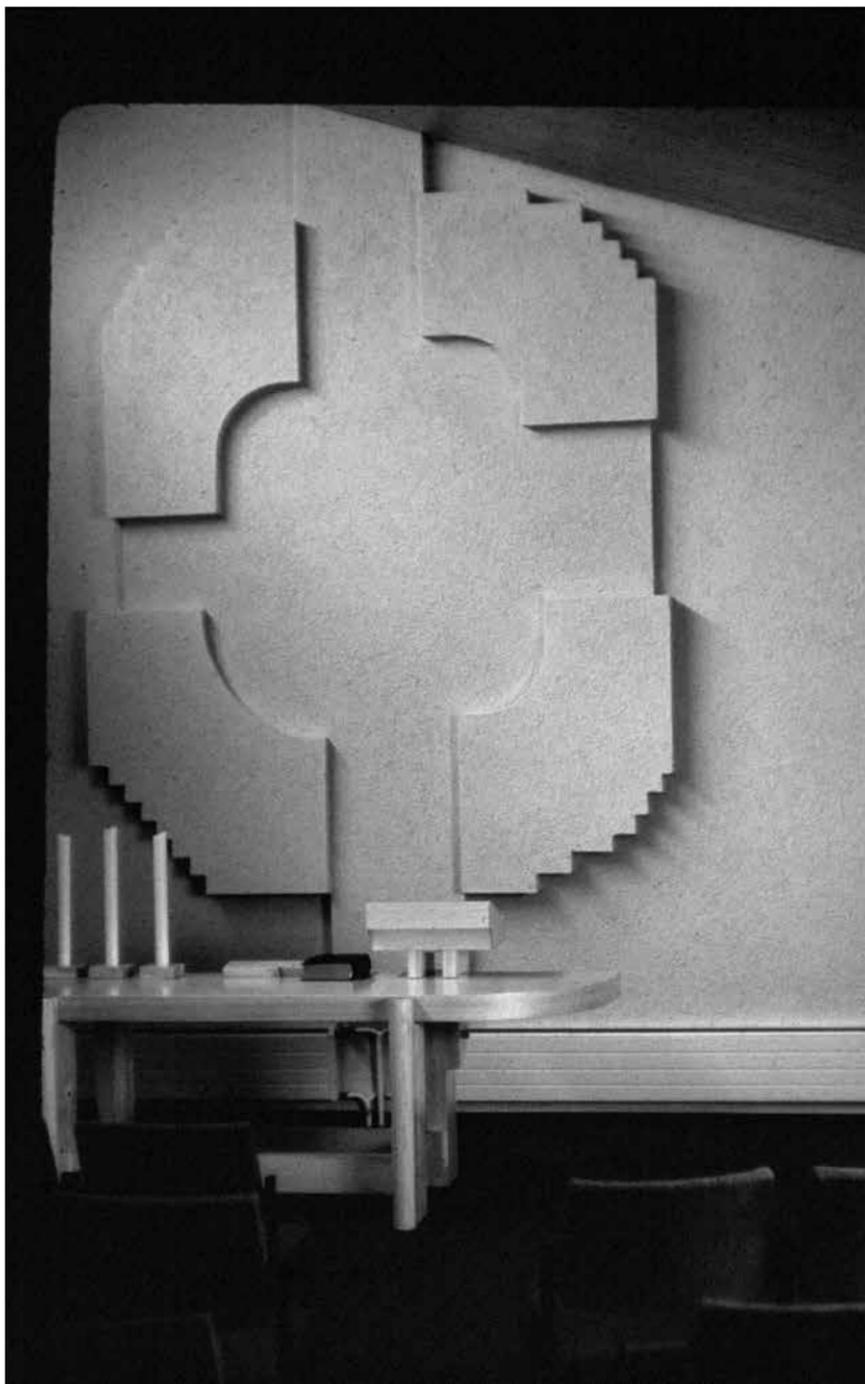


Thomas Huber, *Nr. 31*, 2002, 200 x 150 cm, Öl auf Leinwand,
mit einer Abbildung eines Gipsmodells der Thomaskirche in Basel von Benedikt Huber,
30 davor Stühle nach einem Entwurf von Martha Villiger



weiß. In seinem Büro hingen auf große Platten aufgezo-
gene Fotografien, die er auf seinen Architekturreisen aufgenom-
men hatte. Es waren Fotografien in Schwarz-Weiß.

Für seine Projekte verwendete er weiße Gipsmodelle. Sie
zeigten den räumlichen Ausschnitt jenes Geländes, für das er eine
Bebauung plante. Die natürliche Geländeform war in Treppen-
stufen angeordnet, die den Höhenlinien des Geländes folgten. Für
seine Entwürfe des geplanten Gebäudes verwendete er weißes
Plastilin. Eine Art Knetgummi. Durch die häufige Verwendung
war das Knetgummi von grauen Adern durchzogen. Er schnitt
den Baukörper aus der Knetmasse und platzierte ihn im Modell.
Mein Vater baute Kirchen. Schon sein erster Bauauftrag war eine
Kirche gewesen. Er hat danach noch viele Kirchen gebaut. Ich
fragte mich oft, ob mein Vater ein besonders gläubiger Mensch
war. Auf jeden Fall lag ihm der Protestantismus im Blut. Sein
Vater war Pfarrer in Basel gewesen. Sein Großvater war im



32 Thomas Huber, Relief für eine Kirchenwand in Zons, ca. 1972

Auftrag der Baseler Mission als Missionar in Indien tätig gewesen. Die Kirche hatte in der väterlichen Familie Tradition.

Mein Vater stand mit *Karl Barth* in Kontakt. Dieser war ein streitbarer protestantischer Theologe aus Basel und wird mit dem Begriff der negativen Theologie in Verbindung gebracht. In seinem Buch „Der Römerbrief“ wandte er sich in scharfen Worten gegen jede Art der Darstellung Gottes – und zwar in Wort und Bild. Er verurteilte das Bild als Dingfestmachung des unfassbaren Gottes und als Versuchung gegen ihn: Gott lebe unter uns in seiner vollkommenen Abwesenheit. Die einzige Huldigung Gottes sei der Dienst an den Schwachen und Unterdrückten dieser Gesellschaft. Die Theologie von Barth unterschied sich in großen Teilen nicht vom Marxismus. Mit Barth entwickelte mein Vater den hierarchiefreien Kirchenraum. Die Gemeinde sollte im Rund um den Pfarrer sitzen. Die Kanzel, bisher erhöht, sollte in der Mitte der Kirche stehen, auf Augenhöhe mit den Kirchgängern. Die zentrale Kanzel und das Taufbecken sollten als Einheit gestaltet sein. Die Architektur bildete den sozialen Gedanken des Protestantismus nicht allein ab, sondern erschuf ihn in jedem Gottesdienst neu, wenn sich die Gemeinde um den Grundstein ihrer Gemeinschaft versammelte, das Taufbecken. Diese Verschränkung von Wort, Form und Gemeinde hatte unzweifelhaft großen Einfluss auf meine spätere Definition des Bildraumes als Ort sozialer Übereinkunft.

In einem Punkt wich mein Vater von der strengen Ideologie Barths ab. Er hielt sich nicht an dessen rigorose Bildverachtung. Für seine Kirchenbauten suchte er die Zusammenarbeit mit Künstlern. Sie entwarfen in enger Abstimmung mit ihm Bilder und Skulpturen für die Kirche wie auch für den Außenraum. Die Kunstwerke waren sehr zurückhaltend in der Gestaltung und ordneten sich der Architektur unter. Einmal vertraute er mir diese Aufgabe an. Ich durfte für gleich drei Kirchen Reliefs für die Altarwand gestalten. Ich war damals knapp 17 Jahre alt. Das Relief in eine weiße Wand integriert, spielte mit Licht und Schatten, mit Hell und Dunkel. Es war ein Tribut an die schwarz-weiße Welt meines Vaters.

Zürich in den Sechzigerjahren

Das moderne Zürich traf sich in unserer Wohnung zu ausgelassenen Partys. Wir Kinder durften bei der Vorbereitung helfen, die kalten Platten anrichten, die Getränke bereitstellen. Bevor die Gäste kamen, mussten wir ins Bett.

Es gab viele Künstler unter den Partygästen. Sie waren die lautesten – und wir konnten deswegen nicht schlafen. Regelmäßig kam es zu Eklats, zu Raufereien. Das lag am Alkohol und an Max Bill. Er machte sich ein Vergnügen daraus, heimliche Liebesbeziehungen unter den Eingeladenen aufzudecken oder diese einfach auch nur zu unterstellen. Er war gemein und gleichzeitig sehr geltungssüchtig. Das waren eigentlich alle Künstler, die bei uns ein- und ausgingen. Am besten gelang das dem Schriftsteller *Paul Nizon*. Er saß grimmig in einer Ecke, sah aus wie ein russischer Emigrant und machte jede Frau an. Er hielt sich für unwiderstehlich. Mein Vater unterstützte ihn, weil er an seine Literatur glaubte. Er gab ihm Geld. Damit kaufte sich Nizon einen Sportwagen. Mein Vater war entsetzt. Das hielt ihn aber nicht davon ab, ihn weiter zu unterstützen. Einmal brachte Nizon ihm als Dank einen Strauß mit hundert roten Rosen vorbei, das Taxi ließ er vor dem Haus warten. „Im Winter“, sagte mein Vater, „hundert Rosen im Winter und dann auch noch das wartende Taxi.“ Nizon veröffentlichte in jener Zeit einen polemischen Essay. „Diskurs in der Enge“. Darin polemisierte er gegen die kulturelle Kleinteiligkeit der Schweizer Kultur. Die Schweiz ersticke ihre Künstler. In der Schweiz werde das künstlerische Talent mit Absicht und Vorsatz vernichtet. Mein Vater nahm ihm das Buch sehr übel.

Die Künstlerfreunde meiner Eltern hatten die schönsten Frauen. Vielleicht waren sie auch nur besonders gekleidet und bewegten sich ungezwungener als die Gattinnen der Züricher Bourgeoisie. Für mich als jugendlich Pubertierenden waren sie exotische Erscheinungen einer anderen Welt. Ich vermutete, dass Künstler – über die gesellschaftliche Freiheit hinaus – einen exklusiven Zugang zum weiblichen Geschlecht haben mussten. Diese Erkenntnis war ein überzeugender Grund für meinen

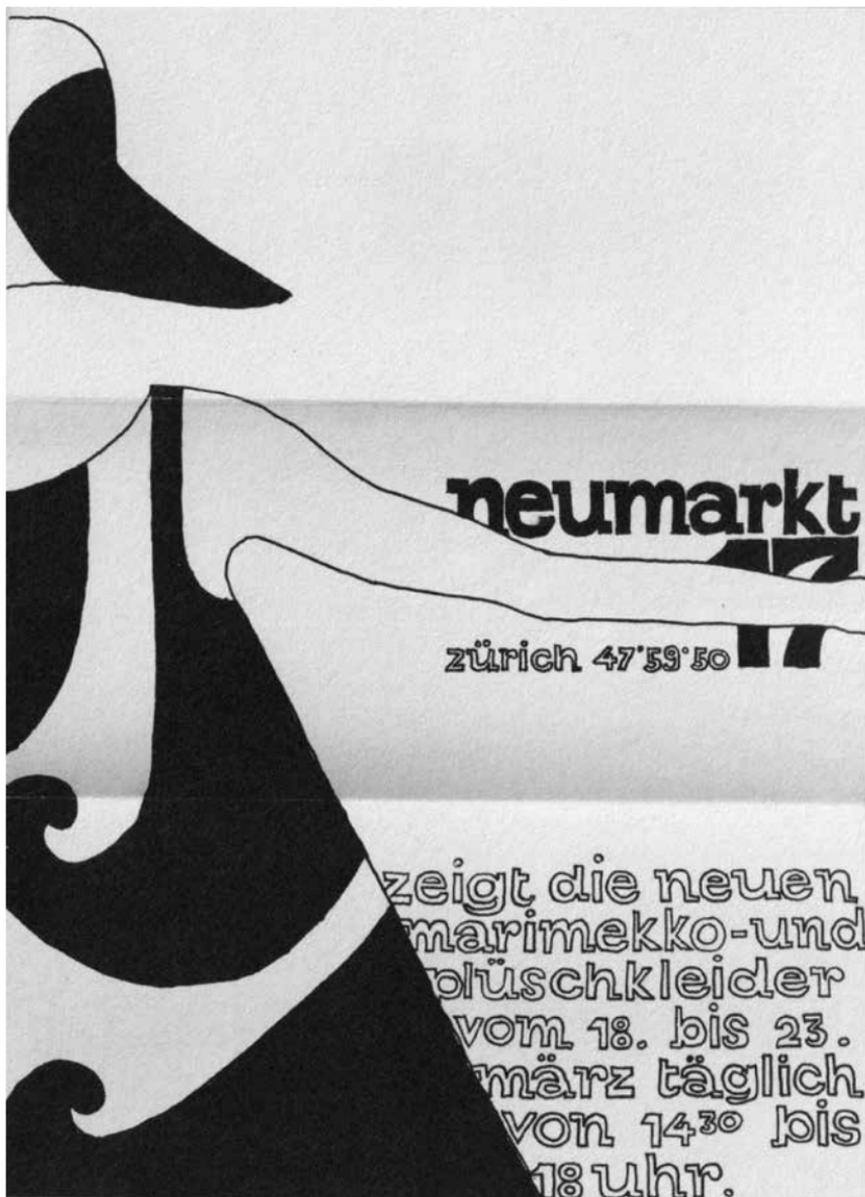
Wunsch, später auch Künstler zu werden. Während der Urlaubsreisen, die meine Eltern mit den Künstlern gemeinsam verbrachten, wurden die schönen Frauen fotografiert. Je südlicher die Urlaubsorte, desto nackter präsentierten sich die Frauen vor der Kamera. Einmal sollten auf einer Party bei uns zu Hause im Sommer in Zürich die Urlaubsbilder den Gästen präsentiert werden. Mein Vater hatte einen altertümlichen Diaprojektor, der aussah wie eine Kanone. Die Dias konnte man nur einzeln in einen Schieber stecken und eines nach dem anderen vor die Linse schieben. Mein Vater hatte die Idee, die Bilder mit dem Diaprojektor auf die der Wohnung gegenüberliegende Hauswand zu projizieren. „Damit sie schön groß sind“, erklärte mein Vater. Er postierte den Projektor im Fenster unseres Wohnzimmers und richtete ihn auf das Haus gegenüber. Leider gab es in der Straße mehrere Laternen, die zu viel Licht auf diese Hauswand warfen. Eine Gruppe um Max Bill ging nach unten, sammelte in einem Vorgarten Steine zusammen, und gemeinsam zerschlugen sie mit gezielten Würfeln die Glühbirnen in den Straßenlaternen. Bill zielte am genauesten. Danach war es dunkel genug. Mein Vater richtete den Diaprojektor durchs Fenster auf die Hauswand gegenüber. Riesig und nackt standen die Brüste auf der Hauswand des Nachbarn. Dann ein hübscher Hintern und schließlich Schamhaare. In diesem Moment ging das Fenster in der Hauswand gegenüber auf und eine verschlafene Frau blinzelte durch das Gestrüpp der Schamhaare in das Licht des Diaprojektors. Dann kam die Polizei. Zwei Beamte standen zwischen den Gästen und fragten, wer die Laternen zerschlagen habe.

Mit dem finnischen Architekten Alvar Aalto kamen die von Hand gestrickten Unterhosen aus naturbelassener Wolle in unseren Zürcher Haushalt. Sie waren aus einer graubräunlichen, sehr weichen Wolle gestrickt. Am Bündchen wechselten Loch und Steg, in regelmäßiger Reihenfolge. Dort wurde ein elastisches Gummiband eingezogen, das schon nach wenigen Waschgängen erschlaffte und deshalb ersetzt werden musste. Dazu befestigte meine Mutter eine Sicherheitsnadel am Ende des Bandes und ich fädelt das Gummi Loch für Loch am Bündchen entlang wieder ein. Am Schluss wurden die beiden Enden miteinander vernäht.

Frau Aalto brachte die Hosen bei ihrem ersten Besuch mit. Sie achtete stets darauf, dass ihr Gatte die Hosen trug, wenn er das Haus verließ. Er sträubte sich dagegen. Doch sie war unerbittlich und kontrollierte ihn. „Du neigst zur Blasenentzündung“, sagte sie. Er musste dann zurück ins Haus und sich das juckende Teil überziehen. Beim nächsten Besuch brachte Frau Aalto auch für mich solche Hosen mit. Meine Mutter hatte sie darum gebeten. Ich hatte schon mehrere Blasenentzündungen gehabt. Jetzt sollte ich die Strickhosen im Winter jeden Tag tragen. Die naturbelassene Wolle juckte. Wenn Alvar Aalto alleine nach Zürich kam, übernahm meine Mutter die Kontrolle der Wollhosen bei Aalto und bei mir. Viele Jahre später habe ich in New York im Atelier von Don Judd eine ganze Reihe von Möbeln Aaltos wiedergesehen. Es waren Stühle und Sessel aus Bugholz. Die Betonung des natürlichen Materials bei deren Fertigung erinnerte mich an die naturbelassene Wolle der handgestrickten Unterhosen. Nur sind die Sessel natürlich viel bequemer und eleganter.

Alvar Aalto brachte auch Armi Ratia mit. Sie trat sehr bestimmt auf und redete zu laut. Ratia leitete die Firma Marimekko in Finnland und brachte uns Kindern Kleider ihrer Kollektion mit. Hemden für mich und meinen Bruder, ein Kleid für meine kleine Schwester. Die Sachen waren für die Zeit sehr bunt und grell. Die Stoffdesignerin von Marimekko, Maija Isola, entwarf farbige Muster mit starken Kontrasten. Blumen, rhythmisierte abstrakte Formen, die großflächig über die Stoffe verteilt waren. Wir sahen in den Hemden aus wie vergrößerte Tapetenausschnitte und schämten uns, damit zur Schule zu gehen. Eigentlich hatte Marimekko den Pop schon in den Fünfzigerjahren erfunden. Gleichzeitig war Marimekko aber auch schon öko. Die Stoffe waren so hart, dass man die Hemden hinstellen konnte. Sie hatten Knöpfe aus Blech. Die Kragen scheuerten uns die Nacken wund.

Mein Vater machte einmal einen Gegenbesuch bei den Ratias in Finnland. Er erzählte begeistert von rauschenden Partys auf einer Insel, von einem weißen Rolls-Royce, in dem er abgeholt worden war. Er brachte drei finnische Mannequins mit, so nannte man damals die Models. Sie waren blond, blonder als ich je Blondinen gesehen hatte, mit Sommersprossen und gerten-



schlank. Sie sprachen nur Finnisch. Es hörte sich an, als würden sie dauernd singen. Ich war von ihrer melodiosen Sprechweise wie verzaubert. Die finnischen Mannequins sollten Marimekko in Europa auf Modenschauen präsentieren. Da bis zur nächsten Schau noch zwei Wochen Zeit waren, fuhren sie gemeinsam nach Italien. Sie hatten noch nie den Süden gesehen. Offensichtlich kannten sie auch nicht die italienische Pasta, genauer deren Folgen. Als sie nach einer Woche aus Italien zurückkamen, hatten sie alle mehrere Kilo zugenommen und passten nicht mehr in die vorbereiteten Kleider. Es gab ein riesiges Geschrei und noch viel mehr Tränen. Dann mussten die Mannequins und die Kollektionen von Marimekko unverrichteter Dinge zurück nach Finnland reisen.

Später wurden die neuesten Kleider und Stoffe von Marimekko regelmäßig in einem Möbelladen in der Altstadt von Zürich gezeigt. Das Geschäft gehörte einer Freundin meiner Eltern. Liz Schwarz war eine groß gewachsene, attraktive Blondine. Sie lächelte immerzu und sprach mit einem breiten, singenden berndeutschen Akzent. Beim Gehen wiegte Liz aufreizend ihren hübschen Hintern. Ihretwegen wussten mein Bruder und ich, was sexy ist. Wir zwei waren von ihrem Anblick verstört und verzaubert. Wir leiteten unsere kleine Schwester an, genauso wie Liz zu gehen und dabei den Hintern so zu wiegen wie sie. Die Schwester musste dafür das sperrige Kleid von Marimekko tragen und im Kinderzimmer auf und ab gehen.

Oft besuchten wir Liz und ihren Mann, einen Architekten, in ihrem Haus außerhalb von Zürich. Es war ein altes Herrenhaus, das zu einem mächtigen Bauernhof gehörte. Viele Feste wurden dort gefeiert. Das Ehepaar räumte zu diesen Anlässen das gesamte Haus aus und bestückte es mit den neuesten Kreationen aus dem Möbelladen. Einmal waren alle Räume nur mit Sitzsäcken ausgestattet. Keine Tische, keine Stühle, überall nur weiße Sitzsäcke aus weichem Leder. Sie waren damals in den Sechzigerjahren der letzte Schrei. Wir Kinder schmissen uns nacheinander in die Säcke. Bei der nächsten Party waren die Säcke verschwunden, stattdessen standen banale Gartenstühle herum. Bei genauem Hinsehen zeigte sich, dass die Riemchen auf den Sitzflächen



und Lehnen nicht, wie üblich, aus Holz, sondern in weißem Leder gefertigt waren. Die Partys wurden für die Erwachsenen ausgerichtet. Darum langweilten wir Kinder uns schnell. An einer Wand hing ein grünes Bild. Die Leinwand war in der Mitte senkrecht aufgeschnitten. Wir stellten fest, dass man den Finger in den Schlitz stecken und der aufgeschnittenen Kante entlang mit dem Finger hoch- und runterfahren konnte. Noch heute überfällt mich das kalte Grausen, dass wir in kindlichem Leichtsinne die Kunst von Lucio Fontana so malträtiert haben.

Moderne Architektur

In den Schulferien brachten mich die Eltern abwechselnd zur Großmutter nach Basel oder zur anderen Großmutter nach Bremgarten im Aargauischen. Die Basler Großmutter bewohnte ein Haus, das in den Zwanzigerjahren von den Architekten *Hans Schmidt* und *Paul Artaria* als Ständerbau mit einem Flachdach in Riehen errichtet worden war. Das Haus sah aus wie eine moderne Stereoanlage. Es war eines der ersten Beispiele des neuen Bauens in der Schweiz. An der Südseite hatte es ein durchgehendes Band

Thomas Huber, *Riehen*, 2002, 180 x 250 cm, Öl auf Leinwand,
im Bild links die Außenansicht des Hauses von Hans Schmidt und Paul Artaria,
rechts das Esszimmer mit den Bauernmöbeln der Großmutter



von Fenstern. Das war ungewohnt und machte die Zimmer dahinter sehr hell. Das Haus war bewusst schlicht gehalten. Es gab eine platzsparende und darum sehr steile Treppe aus Stahl, die die drei Geschosse miteinander verband. Ging man die Treppe hinauf oder hinunter, dröhnte es im ganzen Haus. Der Bau schloss mit einer Dachterrasse ab, die als breiter Gang rund um das oberste Geschoss führte. Das Haus stand schräg im Hang. Der hangabwärts frei schwebende Baukörper wurde durch zwei Stahlstützen aufgefangen. In den Innenräumen waren die Leitungen über Putz verlegt und wie die Heizkörper mit Silberbronze angestrichen. Die Türen waren raumhoch, die Türrahmen schwarz und die Türblätter rot gestrichen. Meine Großmutter stammte aus dem Appenzell. Ihre Bedingung, in dieses moderne Haus einzuziehen, war, dass sie ihre Bauernmöbel mitbringen durfte. Also saß man im offenen Wohnzimmer an einem ausladenden Holztisch auf Stabellen. Das sind die traditionellen Holzstühle der Schweizer Bauern. Trotz der Verbundenheit mit ihrem bäurischen Erbe fühlte sich die Großmutter in dem der Moderne verpflichteten Haus sehr wohl. Es kamen immer wieder interessierte Besucher, denen sie mit Begeisterung die Vorzüge des modernen Bauens erklärte.

Die Großmutter mütterlicherseits besaß ein Haus, das Max Bill entworfen hatte. Es war sein erstes Bauwerk als Architekt. Nüchtern betrachtet war es kein Haus, sondern eine Holzhütte oder – vornehmer gesprochen – ein Pavillon aus Holz. Eingeschossig, ein reiner Holzbau auf einer aufgebockten Grundplatte. Die Isolation war dürftig, es zog an allen Ecken. Schön war die große überdachte Veranda, wo ich mit meiner Großmutter die Kartoffeln aus dem weitläufigen Garten vor dem Haus schrubbte und die gemeinsame Beerenlese sortierte.

Ich erlebte die moderne Architektur nicht aus einer ästhetischen oder architekturhistorischen Perspektive, sondern als kleiner Junge, der darin wohnte und spielte. Bei meinen Schulfreunden lagen Perserteppiche auf dem Boden und auf den Fenstersimsen im Wohnzimmer standen Kakteen. „Warum haben wir keine Perserteppiche?“, fragte ich meine Mutter. „Und können wir nicht auch einen Kaktus ins Fenster stellen?“ Meine Mutter schaute mich an, als hätte ich die Absicht geäußert, ein Verbrechen zu begehen. „Du bist nicht mein Sohn“, sagte sie.

Um an Aufträge für das Architekturbüro zu kommen, beteiligte sich mein Vater an Wettbewerben. Die Zeiten, in denen er mit seinen Angestellten daran arbeitete, waren immer voller Aufregung und auch für die Familie anstrengend. Mein Vater war abwechselnd verzweifelt und euphorisch. Besonders wegen der Jury. Er kannte die Architekten, die in der Jury saßen. Und diese Architekten kannten ihn. Sie kannten die Art und Weise, wie er seine Pläne zeichnete. Unter den Architekten erkannte man sich gegenseitig am Strich. Es gab Neid und Missgunst untereinander. Mein Vater befürchtete zu Recht, dass sie ihn aussortieren würden. Was nützte es, dass die Wettbewerbsarbeiten anonym abgegeben wurden. Man erkannte ihn ja am Strich. „Du zeichnest die Pläne“, sagte mein Vater zu mir, „das ist die Lösung. Deinen Strich kennen sie nicht.“ Ich war etwa zwölf Jahre alt und von meiner Mutter bereits durch eine harte Schule geführt worden. Vor der Abgabe einer Wettbewerbsarbeit saß ich von da an als kleiner Junge abends über den ausgebreiteten Plänen und zeichnete. Fassaden, Grundrisse, Schnitte und vor allem Bäume. „Die Art, wie einer Bäume zeichnet, ist entscheidend“, sagte mein



Vater. „Ich kenne die Art genau, wie meine Kollegen die Bäume zeichnen. Also kennen sie auch meine Bäume. Aber deine Bäume kennen sie nicht.“ Also musste ich auch die Bäume zeichnen. Auch Hecken. Zum Schluss ging es um das „Tüpfeln“. Die Schattenpartien in den Fassaden mussten getüpfelt werden. Schwierig und heikel waren die Rundungen. Man musste die Punkte so setzen, dass sie zu einer Seite regelmäßig weniger wurden, um die Rundung plastisch anzudeuten. Ich saß über den Rundungen und tüpfelte, was das Zeug hielt. „Beil dich“, sagte mein Vater, „wir müssen die Pläne rechtzeitig vor vierundzwanzig Uhr bei der Hauptpost abgeben. Es zählt der Poststempel.“ Die Kartonröhre hielt er schon in der Hand. Darin wurden die gerollten Pläne verpackt und anschließend verschickt. Meine Mutter beobachtete uns und lachte: „Ich erinnere mich an eine fast gleiche Szene damals im Büro von Sert. Das war der Architekt, der auch die Museen und das Atelier von Miro in Spanien gebaut hat. Ich musste für einen Wettbewerb aushelfen, so wie du jetzt. Sert hatte ein Äffchen. Du glaubst es nicht. So ein kleines, niedliches Äffchen. Es sprang frei im Büro umher. Weil es immer über die Pläne hüpfte und uns so bei der Arbeit störte, hatten wir es mit der Leine an einem Fensterkreuz angebunden. Es war der Abend der Abgabe und wir waren alle mit Zeichnen vollauf beschäftigt. Wie du jetzt, musste ich mit Tusche tüpfeln. Kurz vor Schließung der Postfiliale waren wir endlich fertig. Wir waren erleichtert und banden das nervös herumhüpfende und an seiner Leine zerrende Äffchen los. Wir hatten ihm nur kurz den Rücken zugekehrt. Da muss es das Tuschefass gepackt haben. Denn jetzt sahen wir voller Entsetzen, wie das Äffchen systematisch über alle Pläne die Tusche verschüttete. Das war seine Rache fürs Anbinden. Den Wettbewerb konnten wir vergessen. Es war zum Verzweifeln. Sert weinte und verfluchte das Äffchen.“

„Ich bin der Enkel der Moderne“, sagte der Künstler Gerhard Merz einmal zu mir. Die Moderne war für ihn die Apotheose der reinen Kunst. Er war überzeugt, die Moderne mit seiner Kunst zu vollenden. Wir saßen in Turin draußen in der lauen Luft unter einem klaren italienischen Himmel. Er goss mir Wein nach. „Trink“, sagte er, „und schmecke den Nachklang am Gaumen.“



Schmeckst du etwas? Nein, du schmeckst nichts. Das ist das reine Nichts. Das ist Gavi di Gavi. Hier aus der Gegend. Da schmeckst du die Leere der Moderne.“ Gerhard schnaufte voller Befriedigung. Moderne und Leere, das war seine Kunst. Ich fragte mich schon leicht betrunken, ob nicht ich eher der Enkel der Moderne war. Für Gerhard war die Moderne, glaube ich, eine Idee. Für mich war die Moderne meine Kindheit. Die modernen Eltern, die modernen Freunde der Eltern, die modernen Möbel, die moderne Architektur. Ja, und auch die Leere. Ich dachte an die penible Zurichtung und Umrüstung meines Bettes zur Sitzcouch jeden Morgen. An die Japantage meiner Mutter und ihre ästhetische Erziehung anstelle einer mütterlich gestimmten, ethisch fundierten Zuneigung. Strenge statt Wärme. Gerade Linien aus der Hand frei gezogen und keine Perserteppiche.

Neulich erkundigte ich mich im Elternhaus nach den Möbeln, die damals in meinem Kinderzimmer gestanden hatten. Ein Stuhl von Perriand und das Regal von Prouvé. Wie oft hatte ich die von ihm sogenannte „Bibliothèque“ entsprechend meiner wechselnden Bedürfnisse umgebaut, die variablen Elemente aus buntem Blech neu zusammengesteckt und die Schiebetüren aus gestanz-

Thomas Huber, 1954 *Tokio*, 2002, 180 × 250 cm, Öl auf Leinwand, mit der *Bibliothèque* von Prouvé/Perriand und dem Esstisch aus dem Elternhaus, das Foto zeigt von links nach rechts: Walter Gropius, dessen Ehefrau,



tem Aluminium wieder in die gefrästen Nuten eingesetzt. Die Stahlteile des Stuhles von Perriand hatte ich mit jugendlicher Unbekümmertheit umgestrichen. Die Möbel waren alle verschwunden. „Der Vater hat sie weggeworfen, auf den Sperrmüll“, sagte mein Bruder. Ich schaute ihn entsetzt an. „Eifersucht“, grinste mein Bruder. War mein Vater eifersüchtig auf jene Zeit meiner Mutter vor ihrer Hochzeit?

Ich erinnerte mich an die Besuche der Eheleute Prouvé bei uns in Zürich und unsere Gegenbesuche in Nancy. Die Prouvés hatten dort ein Haus, das er selbst erbaut hatte. In meiner Erinnerung war es um einen Kamin herumgebaut, der mit farbiger Keramik verkleidet war. Jean Prouvé war ein Mann mit kräftigem grauem Haar, das ihm wie eine Bürste vom Kopf abstand, genauso wie sein kleiner Schnurrbart. Er war von bäurisch-gedrungener Statur und bewegte sich erstaunlich flink. So zeichnete er auch, schnell und mit ausladenden, schwungvollen Bewegungen seines ganzen Körpers. Die Zeichnungen waren elegant, ganz im Gegensatz zu seinen vom groben Handwerk deutlich gezeichneten Händen. Mein Vater erklärte mir anhand von Prouvés Entwürfen die soziale Aufgabe der Architektur. Prouvés neue Sprache mit

vorgefertigten Elementen aus Stahl und Aluminium sei kein Selbstzweck, sondern diene einem rationellen und damit kostensparenden Bauen. „Prouvé hat die Industrialisierung der Architektur begründet. Mit der automatisierten Fertigung der Bauteile kann der Architekt kostengünstiger bauen. Das kommt der arbeitenden Klasse zugute. Prouvé engagiert sich für den sozialen Wohnungsbau in Frankreich und baut in Afrika Schulen für die Kinder der Ärmsten. Er hat die soziale Verantwortung des Architekten im zwanzigsten Jahrhundert neu formuliert.“

Die neue französische Architektur stand für meine Eltern im Vordergrund. Daneben gab es aber auch, durch die Freundschaft mit Max Bill, Verbindung zum deutschen Bauhaus. Beide Bewegungen standen aus Sicht meines Vaters unter dem Primat des Sozialen. Für ihn waren diese Formensprachen politische und keine ästhetischen Bekenntnisse. Einmal sprach ich ihm gegenüber vom „Bauhausstil“. Zornig fuhr er mir über den Mund: „Das Bauhaus ist kein Stil! Das Bauhaus folgte einer sozialen Idee. Was dabei visuell herauskam, ist absolut zweitrangig, unbedeutend! Stil!“, ahmte er mich nach. „Du hast nichts verstanden. Du folgst der Dekadenz der oberen Klassen, die sich die Möbel heute als Statussymbole, als Designobjekte in die teuren Wohnungen stellen. Nein, es gibt keinen Bauhausstil.“

Mit seiner strikten Ablehnung einer formalen Würdigung des Neuen Bauens stand mein Vater in offensichtlichem Widerspruch zur ästhetisch ausgerichteten Überzeugung meiner Mutter. Ihre unterschiedlichen Haltungen spiegelten auch die Differenz der französischen und der schweizerischen Auffassung über die Grundlagen und Aufgaben der modernen Gestaltung. Mein Vater lehnte den Begriff „Bau-Künstler“ ab. So bezeichnete sich Le Corbusier selbst. Mein Vater verurteilte dessen Anspruch: „Eitles Getue, Architekten sind keine Künstler!“ Näher stand meinem Vater Hans Schmidt, der Architekt, der sein Elternhaus gebaut hatte. Hans Schmidt fuhr nach dem Krieg aus politischer Überzeugung nach Ostdeutschland. Er wollte sich am Aufbau der sozialistischen Gesellschaft beteiligen. In Basel hatte er einige der schönsten und strengsten Bauten der Moderne entworfen. Im Osten suchte er die Nähe zu einem biederen Heimatstil sowjeti-

scher Prägung. Das wiederum verwunderte selbst meinen Vater. „Er hat es mit dem Sozialismus vielleicht doch etwas zu weit getrieben“, stellte er nüchtern fest.

Mit Abbé Pierre entwickelte Prouvé einen Pavillon für die Obdachlosen von Paris. Er nannte es „maison des jours meilleurs“. Es war eine einfache Konstruktion aus Stahl und Holz mit einer integrierten Nasszelle, in der sich die Clochards waschen konnten. Nur einen Prototypen baute er. Die Pavillons wurden nie in Serie produziert, wie es sich Prouvé vorgestellt hatte. Ein halbes Jahrhundert später sah ich den Pavillon in einer teuren Galerie in New York wieder. Er war unter Anleitung von Jean Nouvel restauriert worden und diente als Ausstellungsraum für Skulpturen des amerikanischen Bildhauers Chamberlain. Dass diese Behausungen einst für die Ärmsten von Paris entworfen worden waren, konnte man nicht mehr erkennen. In den riesigen Räumen der Galerie ausgestellt, waren die Gebäude Prouvés kühne Konstruktionen mit einem hohen ästhetischen Reiz. Ich erinnerte mich an die Jahre, als Prouvé so verzweifelt gewesen war. Er hatte mit seinem Bruder eine Firma gegründet, die seine Stahlkonstruktionen und Fassadenbleche kostengünstig vorfabrizieren sollte. Sie ging kurz danach pleite und belastete Prouvé schwer. Schließlich musste er auch seinen Sportwagen abgeben. Der moderne Wagen war für ihn Vorbild und Anregung bei seinen Entwürfen gewesen. „Architektur muss so gefertigt werden wie Autos“, betonte er. „Wir bauen unsere Häuser noch wie im Mittelalter. Stein auf Stein. Wir müssen Häuser wie Autos bauen. Wir brauchen Fabriken, in denen wir die Häuser am Fließband produzieren“, erklärte Prouvé.

Moderne Kunst

In der Ferienzeit durfte ich einige der Künstler aus dem Bekanntheitskreis meiner Eltern in ihren Ateliers besuchen. Voller Ehrfurcht stand ich in den Räumen herum und bemühte mich, jedes Detail zu erfassen. Ich beachtete die Art und Weise, wie das Licht in den Raum fiel, wie es sich über der Staffelei und den Tischen ausbreitete. Ich studierte die in Tuben und Döschen verschlosse-

nen Farben und die Stapel von bemalten Papieren und Leinwänden. Ich registrierte die unterschiedliche Sauberkeit in den Ateliers. Ich bemerkte die penible Ordnung oder das wüste Durcheinander. Ich fragte mich, welche Ordnung in meinem Atelier einmal herrschen würde. Manchmal holten die Künstler ihre Werke hervor und zeigten sie mir. Ich war so aufgeregt, dass ich sie kaum in Ruhe betrachten konnte. Was ich sah, war ein Mysterium, eine Welt jenseits von allem, was ich bisher kennengelernt hatte. Wie schon bei den Postkarten stellte ich fest, dass ihre Bilder einer Ordnung entsprachen, die ich jedoch nicht sehen konnte, sondern offensichtlich zu verstehen hatte. Nur kam ich nicht darauf, welches Prinzip ihnen zugrunde lag. Nach welchen Regeln hatten sie das einzelne Bild genau so und nicht anders gemalt? Nach Hause zurückgekehrt, war ich aufgewühlt und verwirrt. Was ich gesehen und erlebt hatte, schien mir so weit von meinen jugendlichen Möglichkeiten entfernt, dass ich körperliche Schmerzen empfand. Und mein sehnlichster Wunsch war, auch einmal ein Atelier zu besitzen. Bange fragte ich mich, was ich darin machen sollte. Denn ich wusste ja nicht, wie ich jene Ordnung finden könnte, die die Bilder organisierte.

In den Sommerferien sollte ich bei einem Maler in den Bergen lernen. Er hatte sein Atelier im Engadin, in den Bündner Alpen. Zuerst zeigte er mir, wie man eine Leinwand aufspannt. Wir fügten die Keilrahmen zusammen und fixierten sie mit einem Kreuz. Dann schnitt er ein passendes Stück Leinwand von der Rolle. Dieses legte er auf den Tisch, darauf den vorbereiteten Rahmen. Aus einer Dose nahm er kleine, bläulich schimmernde Nägel mit einem besonders großen und flachen Kopf in die Hand. Mit der anderen packte er den Hammer. Zu meinem Entsetzen schob er sich die Handvoll Nägel in den Mund. Er zog die Leinwand Stück für Stück über die Kante des Rahmens. Mit der Zunge beförderte er einen Nagel aus der Mundhöhle. Der bläuliche Nagel glitzerte in der schaumigen Spucke auf seinen Lippen. Er drückte den Nagel in die Leinwand und schlug ihn mit dem Hammer ein. Es ging rasch. Einen von seiner Spucke nassen Nagel nach dem anderen schob er sich auf die Lippen, Nagel neben Nagel hämmerte er in den Rahmen. Als er eine Seite fertig

hatte, unterbrach er seine Arbeit. Die restlichen Nägel spuckte er in seine Handfläche. Sie schwammen in einem Meer von schaumigem Speichel. Er kippte sie mir in meine Hand, gab mir den Hammer und sagte: „So, jetzt nimmst du die Nägel in den Mund und machst weiter, wie ich es dir gezeigt habe. Wie man die Ecken macht, zeige ich dir zum Schluss.“ Mit Todesverachtung schob ich mir den Nagelbrei in den Mund. Ich riss mich zusammen. Wenn ich jetzt würgte, würde ich die spitzen Nägel verschlucken.

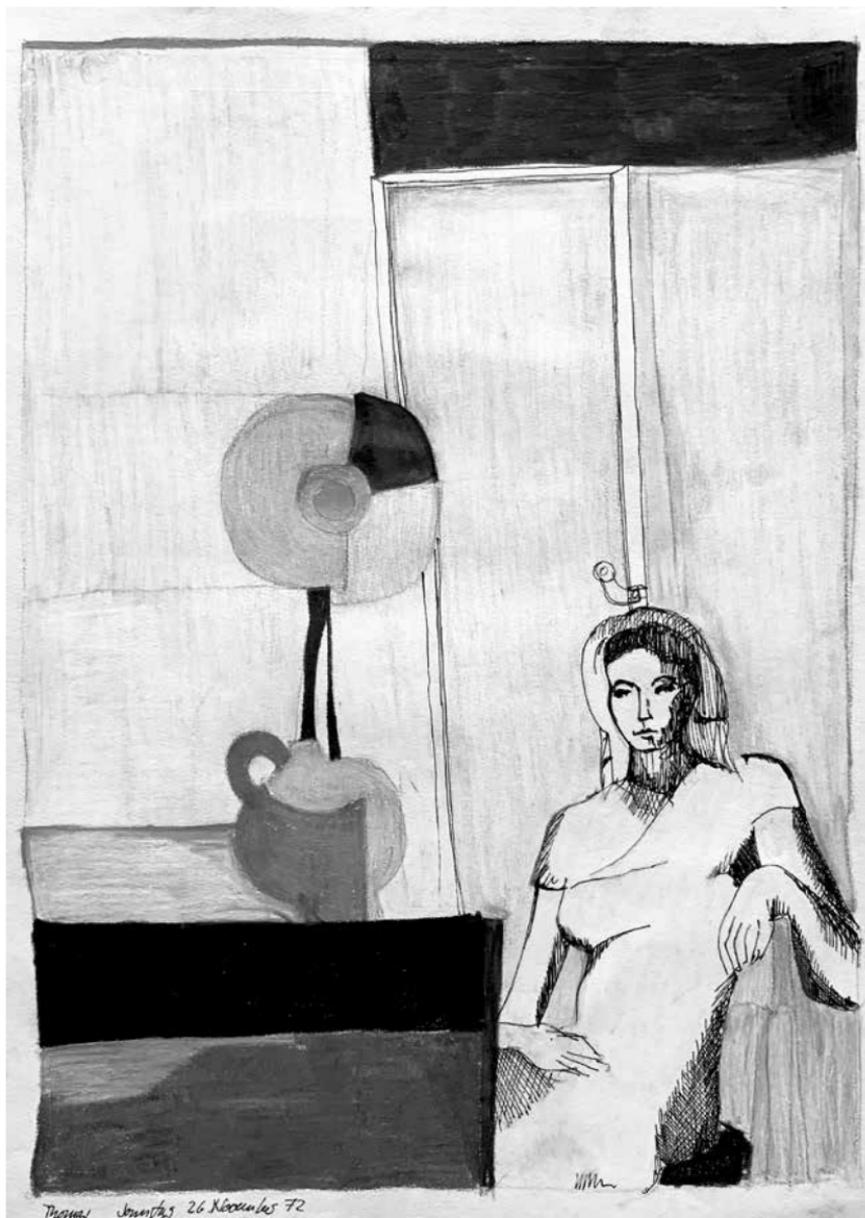
In jenem Sommer lernte ich auch, Ölfarben anzureiben. Der Maler zeigte mir die unterschiedlichen Weisen, die Farbe dünn oder pastos aufzustreichen. „Denk immer dran“, ermahnte er mich, „die Farbe ist nur ein oberflächlicher Reiz für das Auge. Farbe ist banal. Du musst das Geistige in die Farbe bringen, damit sie zu leuchten beginnt.“

Je mehr Ateliers ich besucht hatte, desto unklarer wurde mir, was mich faszinierte. Waren es die Werke, die ich dort sah, oder die Atmosphäre der Räume, das geheimnisvolle Leben und Arbeiten darin? Manchmal erschienen die Ehefrauen oder Freundinnen der Künstler im Atelier. Wieder fiel mir auf, dass es besonders attraktive Frauen waren. Ich war hingerissen. Ein Künstler hatte also auch eine schöne Frau an seiner Seite. Das verwirrte mich noch mehr. Worum ging es? Um die Bilder, um das Atelier oder um die schöne Frau? Oder gehörte das alles zusammen? Ich war überfordert. Die Chance, alle drei – das Atelier, die Bilder und die Frau – zusammenzubringen, erschien mir weit entfernt. Andererseits kannte ich keine andere Sehnsucht, als diese Trias aus Werk, Atelier und Frau zu erreichen. Befördert wurden meine Träume durch Künstlerbiografien, die ich zu lesen begann. Akribisch studierte ich in den Büchern die oft verschwommenen Aufnahmen der Ateliers und fühlte mich bestätigt. Die Bilder zeigten hohe Räume mit einer besonderen, fast zauberhaften Lichtführung, der Künstler lümmelte auf einem Sessel voller Farbflecken und betrachtete eine Unzahl von Werken, die er um sich herum aufgebaut hatte. Seine Schaffenskraft schien unerschöpflich. Und im Vordergrund stand natürlich seine Muse, seine Frau oder Freundin, und sie war zauberhaft schön.

Wie sollte ich das in meinem Jugendzimmer zustande bringen? Dort stand ein Bett, daneben ein Tisch für meine Schulaufgaben und ein Regal, in dem ich meine Postkartensammlung aufgestellt hatte. Ich konnte mir nicht vorstellen, den Boden mit Farbe zu verkleckern, außerdem hatte ich keine Staffelei. Und vor allem hatte ich keine schöne Frau, die locker im Vordergrund hätte herumstehen können. Dieser Mangel erschien mir das größte und unüberwindbarste Hindernis, je Künstler werden zu können.

Um meinen Sehnsüchten ein Gesicht zu geben, begann ich, meinen ersehnten Atelierraum zu malen und zu zeichnen. Er sollte groß sein mit hohen Fenstern, die halb fertigen Bilder an die Wände gelehnt. Eine Staffelei stand in der Mitte und besonders wichtig war die Muse, die Frau, die im Vordergrund das Bild bestimmte. Das Bild der Frau war das Problem. Die Darstellung ihres Körpers und seiner Proportionen stellte mich vor unüberwindbare Hindernisse. „So ist eine Frau nicht gebaut“, stellte meine Mutter fest. „Die sieht ja aus wie ein Krüppel.“ Ich musste ihr kleinlaut zustimmen. „Du musst ins Aktzeichnen“, entschied meine Mutter. Ich war damals fünfzehn Jahre alt und saß nun einmal wöchentlich abends unter lauter erwachsenen Menschen vor einer splinternackten Frau. Manchmal waren es sogar drei, vier Frauen, die sich auf einem Sofa rekelten oder wie Statuen auf einem Podest standen. „Du musst den Rhythmus im Körper erkennen“, sagte der Aktzeichnenlehrer. „Achte auf die gegenläufigen Diagonalen der Schultern und des Beckens.“ Er verlängerte die Richtungen der Linien an diesen Stellen auf meiner Zeichnung. „Unterscheide genau zwischen Stand- und Spielbein.“ Er hatte kleine, dicke Hände und seine Fingernägel waren lang und spitz zugeschnitten. Den Bleistift hielt er ganz hinten, als wäre er ein Taktstock. Der Besuch der Kurse half: Die Frauen im Vordergrund meiner Atelierbilder ähnelten immer mehr menschlichen Wesen.

Wir wohnten damals in einem Mehrfamilienhaus im Zentrum von Zürich. Im Erdgeschoss des Hauses befand sich eine Kunstgalerie. Gerne linste ich durch die Schaufenster ins Innere der Räume. Kunden waren selten in der Galerie zu sehen. Hinter einem Tisch saß das Galeristenehepaar und telefonierte. Eine lange Zeit hing nur ein einziges übergroßes und besonders langes



Thomas Huber, *Atelier*, 1972, 29,7 × 21 cm, Buntstift auf Papier

Bild an der dem Schaufenster gegenüberliegenden Wand. Es war mit horizontalen Streifen bemalt. Die Streifen waren unterschiedlich breit und wichen in ihren blassen Tönen kaum voneinander ab. Das Muster erinnerte mich an meinen Pyjama, nur hatte dieser weniger Farben. „Warum hängt nur ein Bild in der Galerie?“, fragte ich meinen Vater. „Das Bild ist so teuer“, erklärte er, „dass die Galerie es sich leisten kann, nur ein einziges Bild zu zeigen.“ Der Künstler hieß Kenneth Noland. Einmal überwand ich all meine Scheu und betrat die Galerie. Aufmerksam beäugte mich das Galeristenpaar. Eingeschüchtert betrachtete ich das Bild aus der Nähe. Wie viel das Bild koste, wagte ich zu fragen. Mein Vater hatte mich neugierig gemacht. „Vierzig“, antwortete mir der bärtige Galerist. „Danke“, sagte ich verstört und verließ schnell wieder die Galerie. Vierzig was? Tausend? Vierzig Franken konnte das Bild mit den Streifen nicht kosten, wenn sein Verkauf die Miete der Galerie decken sollte. Vierzigtausend war damals in den Sechzigerjahren eine enorme Summe für das Werk eines lebenden Künstlers. Und warum hatte der Galerist die korrekte Summe nicht genannt, sondern eine Abkürzung verwendet, als wäre es ein Code? Ich rätselte, ob es im Kunstbetrieb eine Art Geheimsprache für Eingeweihte gab. Hatte mir der Galerist deutlich machen wollen, dass ich nicht dazugehörte? Er musste es an meinem verständnislosen Blick erkannt haben.

Im Treppenhaus, das ich täglich mehrmals auf- und abstieg, stellte die Galerie in wechselnder Folge Kunstwerke auf. Kunden kamen dort nicht vorbei. Der Ort diente als Abstellplatz. Ich begegnete den abgestellten Kunstwerken jeden Tag und erklärte sie zu meinen Freunden. Lange Zeit stand eine Skulptur von Meret Oppenheim auf dem Treppenabsatz, „fleure masquée“. Eine etwa ein Meter hohe Stele auf einem Fuß, der wie ein Erdhaufen aussah. Der kleine Kopf am oberen Ende der langen Säule glich dem einer Schlange. Beim Vorbeigehen begrüßte ich jedes Mal das seltsame Wesen. Manchmal forderte mich die Skulptur zum Stehenbleiben auf. Ich streichelte ihren Kopf. Dann verschwand sie. Einige Zeit danach roch es im Treppenhaus schon am Treppenabsatz nach etwas Süßem. Der Geruch kam von einem lebensgroßen Kopf aus Schokolade. Er stand auf einem

Sockel und Teile der Schokolade lagen als Brösel um ihn herum verstreut. Später fand ich heraus, dass es ein Werk von Dieter Roth war. Jedes Mal, wenn ich vorbeikam, pickte ich einen der Brösel auf und aß ihn. Die Schokolade schmeckte nicht, aber ich fand, es sah aufgeräumter aus, wenn keine Brösel um den Kopf auf dem Sockel lagen. Rätselhafterweise wurden die Brösel nicht weniger. Nur der Kopf verlor zusehends an Kontur. Eines Morgens lag ein ganzes Ohr neben dem Kopf. Ich aß es auf. Dann war der Kopf verschwunden.

Studienzeit in Basel

Am Morgen waren *Bruno Jakob* und ich stets die Ersten in der Kunstgewerbeschule in Basel. Beide besuchten wir dort die Malklasse. Die Kunstgewerbeschule konzentrierte sich auf die Berufsausbildung von Grafikern. Die kleine Malklasse passte nicht in das Konzept der berufsorientierten Ausbildung. In der Schweiz gab es Mitte der Siebzigerjahre nur Schulen für angewandte Kunst. Bildende Kunst galt als brotlos, warum sollte man einen solchen Beruf fördern. Die Schweizer waren pragmatisch. Berühmt war die Kunstgewerbeschule vor allem für die Lehre der Typografie: Klassisch nüchtern und schweizerisch präzise. In der Malklasse wurde Kunst unterrichtet, eigentlich also das Gegenteil. Sie gehörte damit nicht zum offiziellen Ausbildungskanon. Sie wurde geduldet.

Bruno kam jeden Morgen aus Aarburg, aus dem Aargauischen mit dem Zug nach Basel. Als Sohn von Bauern hatte er damit kein Problem. Bauern müssen früh aufstehen. Auch ich war ein notorischer Frühaufsteher. Das hat sich bis heute nicht geändert. Künstler verschlafen den Morgen. Das ist das gängige Klischee vom Künstler, der keiner geregelten Arbeit nachgehen muss. Bruno und ich widersprachen dieser Vorstellung bereits in unseren jungen Studienjahren. *Franz Fedier* leitete die Malklasse. Er war ein kleiner, quirliger Mann. Er sprach mit viel Speichel im Mund. Darum war es schwierig, ihn zu verstehen. Er ging nicht durch die Klasse, er sauste immer durch sie hindurch. Nach einigen gehetzten Runden verließ er unvermittelt den Raum, in



dem wir malten, und knallte die Tür hinter sich zu. Dann stand er draussen auf dem Flur, regungslos, und schaute aus dem Fenster hinaus. Manchmal stand er eine ganze Stunde lang dort und machte nichts. Er schaute nur aus dem Fenster.

Im Hof der Schule stand eine hohe Säule, die Hans Arp geschaffen hatte. Den Eingang zum Schulhof flankierten ausserdem zwei Reliefs aus Beton von ihm. Für mich waren diese Kunstwerke ein hinreichender Grund, an dieser Schule zu studieren. Vielleicht schaute auch Fedier deswegen aus dem Fenster, wegen Arp. Einmal in der Woche unterwies uns Franz Fedier in Kunstgeschichte. Er hatte dafür eine Mappe mit Zeitungsausschnitten und zerfledderten farbigen Abbildungen, die er aus Katalogen herausgeschnitten hatte. Es war der beste, der präziseste und kompetenteste Unterricht in Kunstgeschichte, den ich je hatte. Franz Fedier hatte in den Fünfzigerjahren in Paris sein Atelier mit Sam Francis geteilt. Sämi, wie er ihn nannte, war einer der ersten amerikanischen Maler, die nach dem Krieg nach Paris kamen. Franz und Sämi waren dicke Freunde. Sämi wurde berühmt. Franz nicht. Später arbeitete Fedier mit K.R.H. Sonderborg zusammen. Sie entwickelten gemeinsam eine besonders rasante, ungestüme Variante des französischen Tachismus. Ihre Bilder sahen sich zum Verwechseln ähnlich. Sonderborg wurde berühmt. Fedier nicht. „Es lag daran, dass Sonderborg nur einen Arm hatte“, sagte Fedier. Dadurch sei die gestische Malerei vom einarmigen Sonderborg authentischer und existenzieller wahrgenommen worden. „Obwohl er dafür auch nur einen Arm einsetzte“, stellte Fedier bekümmert fest. Franz Fedier bestand in seiner Lehre auf dem Vorrang der amerikanischen Malerei, insbesondere der amerikanischen Kunst in der Folge des amerikanischen Expressionismus der Fünfzigerjahre. Motherwell, Kline, de Kooning und Pollock. Er zeigte uns das Bild der Kreidefelsen auf Rügen von Caspar David Friedrich. Dann sprach er über die deutsche Romantik. Er rühmte den neuartigen Bildraum, den Friedrich in seinen Bildern erschlossen habe, sprach vom existenzialistischen „Geworfensein“ der Bildfiguren in dessen Bildern. Daraufhin stellte er, zu meiner Überraschung, das Bild der Kreidefelsen auf den Kopf. Er zog aus seiner Mappe eine Repro-

duktion eines Bildes von Clyfford Still und stellte diese neben den umgedrehten Friedrich. „Seht ihr“, sagte er, „es ist derselbe Gestus. Die Struktur der Felsen und die Farbfetzen von Still. Beide Male geht es um Malerei. Aber der Amerikaner Still hat die Idee weitergetrieben. Er hat sie radikalisiert. Hier erkennt ihr den Fortschritt der amerikanischen Malerei gegenüber Europa.“

Einmal brachte er zu seinem Kunstunterricht einen älteren Mann mit fleischig-großem Mund mit. Clement Greenberg war Amerikaner. Er erklärte uns, dass die europäische Malerei erstens literarisch und zweitens weinerlich sei. Die amerikanische Malerei jedoch komme ohne den sentimental europäischen Existenzialismus aus. Das sei sowieso nur Literatur – und Literatur verderbe die bildende Kunst.

Franz Fedier überzeugte den Direktor des Kunstmuseums Basel, *Franz Meyer*, ein Bild von Sam Francis anzukaufen. „Das war der erste Kauf einer europäischen Kunstinstitution von amerikanischer Nachkriegskunst“, behauptete Fedier. Das Bild von Francis ließ sich mit zwei Scharnieren in der Mitte des Keilrahmens zusammenklappen. „Die Tür unseres Ateliers in Paris war zu klein“, erklärte Fedier. „Man hätte es sonst nicht aus dem Atelier herausbekommen.“ Franz Meyer, der Direktor des Museums, stammte aus wohlhabendem Hause. Als Direktor war er mit den langwierigen Entscheidungsprozessen der Ankaufskommission konfrontiert. Darum zahlte er die Werke, die er für das Museum ankaufen wollte, zuerst selbst. Er überließ sie später dem Museum zum selben Preis, wenn die Ankaufskommission sich endlich zum Ankauf entschlossen hatte. Obwohl der Preis sich dann oft schon verdoppelt hatte. Der Kunstmarkt nahm damals Fahrt auf. Es ging darum, schnell die besten Werke zu sichern. So kamen nachweislich die ersten Werke zum Beispiel von Barnett Newman, Frank Stella oder Don Judd in die Sammlung des Kunstmuseums Basel. Fedier war eine treibende Kraft hinter diesen Ankäufen. Wenn die Kunstwerke, die für einen Ankauf erwogen wurden, in den Hinterräumen des Museums aufgebaut waren, nahm er uns mit. Unruhig sauste er dann vor den Werken hin und her, sprach rasend schnell. Franz Meyer und wir hörten ihm zu und lernten alles über die amerikanische Kunst

der letzten zwanzig, dreißig Jahre. Expressionismus, Hard Edge, Minimal Art, Pop Art und Konzeptkunst. Die Künstler Amerikas wurden zu Lichtgestalten. Basel schien mir dagegen am Ende der Welt zu liegen. Bruno malte Totengerippe und Landschaften. Ich malte Bilder, die Kirchengrundrisse darstellten. Das war, als wir in die Klasse eintraten. Jetzt malte Bruno grüne Streifen, ich malte blaue Streifen.

Späte Begegnung mit dem Bauhaus

Raman Schlemmer kam als neuer Student in die Klasse. Er hieß mit Nachnamen eigentlich Tschangeram Bumerang oder so ähnlich. Er hatte einen indischen Vater. Das konnte man ihm ansehen. Er übernahm aber den Nachnamen des Großvaters. Das war Oskar Schlemmer. Ich dachte zuerst, er hätte den Namen gewählt, weil sich in Europa kein Mensch Tschangeram Bumerang merken kann. Später musste ich feststellen, dass die Wahl des Namens seines Großvaters seine lukrative Karriere im Kunstbetrieb beförderte.

Raman brachte Eleganz in die Klasse. Er trug auch im Sommer breitflächige Schals aus feinsten Wolle oder Seide. Die flatterten, wenn er ging, so wie auch seine schmalen Hände flatterten, wenn er sprach. Er hatte eine näselnde Stimme, vielleicht, weil er eine wirklich große Nase hatte, die der seines Großvaters ähnelte. Zusätzlich dehnte er die Vokale. „Thoomas“, sagte er zu mir. „Thoomas, wie kannst du nur.“ Er war vor seiner Familie geflüchtet. Vor seiner Mutter und seiner Großmutter, Tut Schlemmer, der Witwe von Oskar Schlemmer. Die beiden Frauen hatten bestimmt, dass Raman das Erbe von Oskar Schlemmer mit wissenschaftlich fundierter Kenntnis betreuen sollte. Darum hatten sie ihn auf die Universität Basel in das kunstgeschichtliche Seminar geschickt. Raman aber hatte sich heimlich in die Malklasse eingeschrieben. Er malte sich vorzugsweise selbst, als Akt in kubistischer Manier. Ich nahm ihn mit nach Zürich zu meinen Eltern. Meine Mutter war von Raman begeistert. Die beiden saßen stundenlang zusammen, tranken Tee und schwätzten. Fortan besuchte Raman meine Eltern in Zürich auch ohne mich.

„Ach, Frau Huuuber“, sagte er, wenn er unangemeldet auftauchte, „Frau Huuuber, ich bin so erschöpft, ich brauche einen Tee.“ Er warf seine zahlreichen Schals von sich. Dann legte er sich ermat­tet auf das Sofa, verdrehte die Augen und wartete auf den Tee, den meine Mutter ihm nach seinen präzisen Angaben auf die eng­liche Art zubereitete. Sie machte es gerne für ihn. „Raman hat es nicht leicht“, sagte sie zu mir. „Er ist homosexuell und vor allem ein Gemisch von Kulturen. Indisch und Europäisch, wie soll er damit zurechtkommen?“ Raman wohnte immer öfter bei meinen Eltern, wenn er in Zürich zu tun hatte. Nach dem Tee schloss er sich regelmäßig im Bad ein, um sich frisch zu machen. Das konnte Stunden dauern. Sein wichtigstes Reiseutensil war sein Kulturbeutel, eine gut zwei Meter lange Matte mit vielen einge­nähten Taschen, die er eingerollt transportierte, im Badezimmer ausrollte und mit einem Haken dort aufhängte. In den Taschen steckten Fläschchen und Döschen, die er für seine Körperpflege einsetzte. „Ich muss auf die Toilette“, sagte mein Vater, „und ich muss mich rasieren. Das geht zu weit. Herr Schlemmer kann unser Badezimmer nicht einfach besetzen.“ „Beruhige dich“, sagte meine Mutter, „Raman ist gleich fertig.“

Raman war sich nicht sicher, ob er wirklich Künstler wie sein berühmter Großvater und sein indischer Vater werden sollte. Am Glamour, an der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit für die Kunst konnte er, auch ohne Künstler zu sein, jederzeit teilhaben. Das interessierte und verführte ihn. Manchmal war er wochenlang verschwunden. Wenn er zurückkam, erzählte er von New York und London, von einer Affäre mit David Hockney und Partynächten mit Andy Warhol. „Thoomas, der war so süß.“ Und er habe einen Mark Rothko „gedeut“. „Ich kenne doch all diese Museumsleute, wegen meines Großvaters“, sagte er. „Die sind so freundlich zu mir. Das bringt Geld in die Kasse.“ An den Wochenenden fuhr ich mit Raman in das ehemalige Atelierhaus von Schlemmer in Sehringen, im Freiburgischen. Es war innen mit viel Holz ausgestattet, überall lagen handgewirkte Teppiche und Decken herum. Wir stöberten in den Schubladen und schauten uns die Zeichnungen vom alten Schlemmer und seinen Malerkollegen an, die wir neben vielem anderen in Schränken und Regalen fanden.



Ich fühlte mich wohl dort und konnte mich von meinem Zimmer in der Altstadt von Basel erholen. Ich wohnte dort bei einer „Schlummermutter“. So wurden ältere, verwitwete Damen in der Schweiz genannt, die die leeren Zimmer ihrer Wohnung an Studenten vermieteten. „Kein Damenbesuch“, sagte mir Frau Waltensberger, als ich das Zimmer bezog. „Und das Flämmchen am Boiler im Bad müssen Sie jeden Abend ausmachen. Das ist ein altes Haus. Es kann schnell brennen.“ Jeden Abend kontrollierte sie, ob ich das Flämmchen ausgemacht hatte. Und morgens kam sie unangemeldet in mein Zimmer. „Sie müssen aufstehen, Herr Huber. Sie müssen in die Schule.“ Ihr Gesicht hing ganz nah über meinem, wenn ich verschlafen die Augen öffnete. Frau Waltensberger putzte den ganzen Tag die alten, hölzernen Dielen im Treppenhaus. Dabei rutschte sie auf Knien über den Boden und schob den Blecheimer mit dem heißen Wasser vor sich her. Dabei sang sie: „Gott ist die Liebe, er liebt auch mich.“ Den Gesangstext erkannte ich jedoch nur an der Melodie, weil sie ihr Gebiss herausgenommen hatte. Es drücke, sagte sie zu mir. Zum Putzen brauche sie das Gebiss nicht. „Alle Zähne sind mir vor Kummer ausgefallen, weil mein Verlobter vor der Hochzeit gestorben ist. Seitdem trage ich das Gebiss. Jetzt liebe ich den Herrgott“, sagte sie und schaute mich mit ihren hervorquellenden Augen an. „Ich bin noch Jungfrau, eine alte Jungfer. Kein Mann hat mich je berührt. Mein seliger Verlobter ist ja vorher schon gestorben. Ich bin ein anständiges Mädchen. Und mein Haus ist ein anständiges Haus.“ Dann fuhr sie fort, den Boden zu scheuern und zu singen. „Gott ist die Liebe, er liebt auch mich.“ Im Zimmer nebenan wohnte eine Studentin. Sie war hübsch und ich küsste sie im gemeinsam genutzten Waschraum. „Kein Herrenbesuch“, zitierte das hübsche Mädchen Frau Waltensberger. „Sie hat mir gesagt, kein Herrenbesuch. Aber ob Damenbesuch oder Herrenbesuch, egal, wir wohnen ja hier, wir besuchen uns nicht.“ Von da an schlief ich bei ihr im Bett. Ihr Zimmer war größer und schöner.

An der Kunstgewerbeschule gab es viele hübsche Mädchen. Die küsstest auch gerne. Und gerne teilte ich die Freuden mit ihnen. Ich wachte in fremden Zimmern auf und wechselte tagsüber ins nächste. Es war auch eine Flucht vor der Schlummermutter und

ihrem Gesang: „Gott ist die Liebe und er liebt auch mich.“ – „Die irdische Liebe ist mir näher und die Schlummermutter eine Zumutung“, versuchte ich mich zu rechtfertigen. „Du und deine Weibergeschichten“, meinte Raman. „Du hast gar keine Zeit mehr für mich. Muss das sein?“ Er begleitete gerne ältere, reiche Damen bei ihren Einkäufen in Basel oder Stuttgart und beriet sie in Modefragen. Dabei fiel auch etwas für ihn ab. Er war deshalb stets perfekt gekleidet. „Du hast deine alten Damen, ich die jungen. Also sind wir quitt“, entgegnete ich. Gelegentlich lieh sich Raman von einem Industriellenpaar aus Stuttgart einen Sportwagen mit goldener Metalllackierung. Das Auto hatte sogar ein Autotelefon. Mit dem Wagen fuhren wir zusammen ins Süddeutsche. Die Künstler dort lebten in großzügig umgebauten ehemaligen Bauernhöfen. Raman kannte offensichtlich jeden.

Wir saßen zusammen mit Dietmar Schönherr und Vivi Bach beim Abendessen. Ich brachte keinen Bissen herunter, weil ich damit beschäftigt war, die leibhaftige Präsenz von Vivi Bach mit meinen Fernseheindrücken ihrer Erscheinung aus „Wünsch Dir was“ in Einklang zu bringen. „Wünsch Dir was“ war damals die meistgesehene Familienschau am Samstagabend im deutschen Fernsehen. Die Sendung hatte ein Millionenpublikum. „Begleiten Sie mich zur ‚Snecke‘“, sagte Vivi Bach im Fernsehen. Dann geleitete sie die Gäste der Show zu einer weißen, spiralförmigen Sofalandschaft. Sie sagte „Snecke“ anstatt „Schnecke“, denn als Dänin konnte sie das „Sch“ nicht aussprechen. Diese charmante Aussprache klang verführerisch. Vivi Bach hatte schöne und lange Beine. Das konnte man am Fernsehbildschirm erkennen, wenn sie es sich mit den Gästen in der futuristischen Sofalandschaft bequem machte.

Später am Abend besuchten wir eine Party in einem benachbarten Hof. „Michael ist ein alter Freund von mir“, sagte Raman. Michael Buthe kam uns in wallender, orientalischer Kleidung entgegen. „Ach, Raman, wie schön, dass du da bist.“ Mir reichte er seine weiche Hand. An jedem Finger blitzten mehrere Ringe. Die Zimmer im Herrschaftshaus waren weniger eingerichtet, aber umso mehr inszeniert. Ein Ensemble antiker Möbel, ein wuchtiger Tisch mit alten Sesseln, farbige Tücher waren darauf drapiert.

Eine Schaufensterpuppe in schwarzer Wäsche. Bei näherem Hinsehen stellte ich jedoch fest, dass die Frau echt war. Sie saß lediglich bewegungslos da – wie eine Puppe. Im nächsten Raum nur ein Bild. Goldstaub rieselte herab und flirtete in der indirekten schummrigen Beleuchtung. „Wollt ihr was trinken? Folgt mir.“ Buthe zog uns zum nächsten Raum. Ich gab acht, dass ich nicht über seinen wallenden Umhang stolperte. Im nächsten Zimmer stand eine Badewanne. Grünlich bauschte sich der Badeschaum über den Rand der Wanne. Drin saß eine nackte Schöne. Sie griff hinter sich zu einem kleinen Tischchen und reichte uns zwei Gläser mit einem perlenden Getränk, ebenfalls grün. „Ich lass euch jetzt allein“, sagte Buthe. „Schaut euch um.“ Im zweiten Stock war der Schaum in der Badewanne rosa, das Getränk ebenfalls – und die Nackte hatte schwarze Haare. Es gab auch einen dritten Stock mit blauem Gesöff. Die Badenixe war brünett. Und ich war schließlich sturzbetrunken.

Seriöser waren meine Ausflüge mit Bruno. Wir besuchten gerne Ausstellungen. Dafür war uns kein Weg zu weit. Bruno hatte einen alten Renault, der noch ordentlich fuhr. Nur die Motorkühlung war kaputt. Um den Defekt auszugleichen, mussten wir die Heizung beim Fahren immer voll aufdrehen. So konnte die Hitze aus dem Motor abgeleitet werden. Leider war es dann im Wageninnern brüllend heiß. Wir zogen uns bis auf die Unterhosen aus und fuhren mit offenen Fenstern zu den Ausstellungen.

Raman kannte viele Galeristen und ebenso wichtige Sammler. Besonders in der Zeit, wenn die „Art Basel“ stattfand, war er darum viel beschäftigt. Tagelang hing er an den Messeständen herum. „Ich habe einen Job für euch“, sagte Raman. „Etwas delikat. Ein Kunsttransport. Du hast doch noch den Renault“, meinte er zu Bruno. Von Basel aus war es ein Katzensprung nach Deutschland. Viele deutsche Sammler besuchten die „Art“ und deckten sich mit Kunst ein. Ein Problem war der Zoll. Die dicken Wagen mit deutschen Kennzeichen wurden besonders gründlich kontrolliert. „Den rumpligen Renault kontrolliert keiner“, stellte Raman fest. „Ich fahre mit dem goldenen BMW vor euch her. Damit werde ich hundertprozentig kontrolliert. Ihr fahrt hinter-

her. Euch wird man durchwinken. Wir fahren dann weiter. Ihr folgt mir. Es ist nicht weit. Der Sammler wohnt gleich hinter der Grenze.“ Die Bilder waren nicht groß. Ein Mondrian und zwei kleine Collagen von Kurt Schwitters. Wir wickelten sie in eine alte Wolldecke und verstaute sie im Kofferraum. Der Juni war ungewöhnlich heiß. Im Wageninnern kochte es. „Nein, nicht in Unterhosen!“ Raman schaute pikiert. „Nein, Thooomas, das geht nicht!“ Angezogen und schweißgebadet folgten wir dem goldenen BMW. Raman wurde an der Grenze prompt angehalten. Die Beamten ließen sich Zeit und nahmen sein goldenes Auto auseinander. Wir saßen betäubt von der Hitze im Auto und warteten. Ich fragte Bruno, ob der Mondrian die Hitze überstehen würde. „Wegen des Öls in der Farbe“, fügte ich hinzu. Um Schwitters machte ich mir nicht so große Sorgen. Die Collagen waren aus Papier, da konnte ja nichts schmelzen. Endlich durfte Raman weiterfahren. Wir folgten ihm unbehelligt. Die Kunstwerke haben es überlebt.

Die Großmutter von Raman, Tut Schlemmer, wollte mich kennenlernen. Raman hatte ihr Zeichnungen von mir gezeigt. „Sie kommt nach Basel. Wir müssen sie aber in Stuttgart abholen. Das Problem ist nur, ich habe den goldenen BMW nicht zur Verfügung. Deshalb muss Bruno uns mit seinem Renault fahren und ich sitze hinten.“ Ich verwies auf die Hitze im Auto. „Es geht nicht anders“, beschied Raman. „Wir lassen eben die Fenster offen.“ In Stuttgart angekommen, luden wir Tut ins Auto. Sie war so klein, dass sie kaum aus dem Seitenfenster hinausschauen konnte. „Nina will auch mitkommen“, eröffnete uns Tut. Raman verdrehte die Augen. „Dann müssen wir aber zu dritt hinten sitzen.“ „Ich bin klein“, entgegnete Tut Schlemmer, „und Nina ist dünn.“ Womit sie recht hatte. Nina Kandinsky war eine zierliche alte Dame und ganz in Schwarz gekleidet. Mit Sorge dachte ich an die zu erwartende Hitze im alten Renault. Die beiden Frauen versanken in der durchgesessenen Sitzbank im Fond des Wagens. Auf der ganzen Fahrt plauderten sie angeregt und schauten interessiert aus dem Fenster. Die brüllende Hitze schien ihnen nichts auszumachen. Im Rückspiegel betrachtete ich die beiden Bauhausfrauen. Nina war über und über mit Perlenketten und

Goldschmuck behängt. Ich fragte mich, ob sie sich den gesamten Erlös der Abstraktion von Kandinsky um den Hals gehängt hatte. Die Ketten wurden ihr im Jahr darauf zum Verhängnis. Die Schmuckliebhaberin wurde Opfer eines Raubmords und an ihrem Wohnort in Gstaad erwürgt.

Raman kam immer seltener in die Räume der Malklasse. Dafür schrieb er mir Briefe. Sie waren stets auf Briefpapier von Luxus-hotels oder Airlines aufgesetzt. Raman schrieb von „tollen Verkäufen“, von „super Begegnungen“ in New York, London oder Paris. Ich schrieb zurück, er solle gefälligst nach Basel zurückkommen. Ich würde ihn vermissen. Ich erinnerte ihn an seinen Entschluss, nicht der Büttel seiner Familie werden zu wollen. „Schicke mir Deine Briefe nicht mehr auf den Briefbögen von Luxushotels, in denen Du jetzt offensichtlich Deine Tage verbringst“, schrieb ich. „Das kotzt mich an.“ Darauf hörte ich, außer aus den Zeitungen, nie mehr etwas von ihm.

Die andere Moderne

Arnold Böcklin war ein Sohn der Stadt Basel. Er war in ganz Europa ein gefeierter Maler, auch über seinen Tod hinaus. Julius Meier-Graefe, ein Kunsthistoriker, änderte das. Er sah die Moderne in Europa vor einer Entscheidung. Wer waren die Ahnenväter der modernen Kunst? Böcklin, dem der Staub der Salonmalerei des neunzehnten Jahrhunderts anhaftete, oder Paul Cézanne, der knorrige Einzelgänger aus der französischen Provence? Meier-Graefe überzeugte die Kunstwelt, dass Böcklin und seine vom Firnis dunklen und muffigen Bilder aus einer Vergangenheit kämen, die Cézanne mit seiner kristallinen Kunst überwunden und damit die Moderne begründet habe. Darauf verschwand Böcklin in der Versenkung und Cézanne stieg auf in den Kunsthimmel. Das Kunstmuseum Basel, das bis heute eine beeindruckende Sammlung von Böcklin-Bildern besitzt, entschloss sich, diese einseitige Verdammung zu korrigieren. Eine Retrospektive von Böcklin wurde vorbereitet. Franz Fedier nahm uns mit zu den Sitzungen des Kuratoriums, das die Ausstellung vorbereitete und sie zusammen mit der Stadt Basel als großen



Event plante. Dort sah ich das berühmteste Motiv von Böcklin, die „Toteninsel“. Eine von fünf Fassungen ist im Besitz der Stadt Basel, eine andere hing in der Reichskanzlei von Adolf Hitler. Das Bild beschäftigte mich und ich malte eine Variante der Toteninsel von hinten. Böcklin zeigte in der Toteninsel meiner Ansicht nach nicht die Natur, sondern er inszenierte eine Kulisse der Natur, wie für ein Bühnenbild. Ein paar Felsen und dunkle Zypressen vor einer Gruft für den gruseligen Auftritt des Kahns mit der weiß verhüllten Gestalt. Meine Variante von hinten war im Vergleich zu Böcklins Bild unspektakulär. Es gab keinen Kahn. Der fuhr ja auf der anderen Seite auf die Insel zu. Man sah nur einen Felsbrocken und die Spitzen der Zypressen, die darüber hinauslugten. Ich achtete aber darauf, dass die Topografie der Felsen und die Lage der Bäume der vorderen Ansicht der Insel genau entsprachen.

Man fragt mich manchmal nach meinen Vorbildern in der Kunst. Meier-Graefe hatte richtig gesehen, dass Böcklin und Cézanne eine Wegscheide bedeuteten. Aber nicht nur Cézanne führte in die Moderne, sondern auch Böcklin. Es gab nach ihm gewichtige Maler, die sich auf Böcklin beriefen. Giorgio de Chirico gilt als Wegbereiter der „anderen Moderne“. Mit seiner

metaphysischen Malerei inszenierte er in seinen Bildern die Verlorenheit der alten Welt Böcklins mit melancholisch anmutenden Plätzen und rätselvoll verhüllten Statuen. Damit bereitete er dem Surrealismus den Weg. Mein frühes Interesse an Böcklin zeigt mir, dass ich mich wohl eher auf dieser, auf der von Böcklin ausgehenden Straße bewege.

Das Schweizer Militär

Das Straßenbild von Zürich in meiner Jugendzeit war von Uniformen geprägt. Junge Rekruten in der blassgrünen Ausgehuniform standen an der Straßenbahnhaltestelle. Sie liefen in Gruppen über die Brücken, die eine neben der anderen die Limmat, den Ausfluss des Zürichsees, überspannten. An den Wochenenden waren die Züge voll von Soldaten, es war wie ein Meer aus blassgrünem Stoff. In den Gepäckablagen stapelten sich die mit Fell bezogenen Tornister. Die Soldaten waren laut und hatten Pickel. Die Bräute standen auf dem Bahnsteig und blickten traurig hoch in die Abteifenster. Die jungen Rekruten hingen an den Scheiben, schauten auf sie hinunter. Im Erste-Klasse-Abteil saßen die oberen Ränge, unterhielten sich leise und rauchten Zigarren. Zu Beginn der Wochenenden fuhren die Soldaten und ihre militärischen Vorgesetzten aus den Bergen hinab in die Städte, am Sonntagabend ging es zurück in die Kasernen. Die Schweiz war damals eine militariserte Gesellschaft. Das Heer galt als Schule der Nation. „Beim Militär wirst du zum Mann“, sagte man zu uns Jungen in der Schule. Eine akademische Laufbahn setzte eine Karriere im Militär voraus. Um Arzt zu werden, musste man einen höheren Rang erreichen. Ihre Geschäfte machten die Herren der Vorstandsetagen der Konzerne in den sogenannten Wiederholungskursen, den wk. Ich wurde vom Militär nicht verschont. Nach der Matura wurde ich eingezogen. Die Hälfte der Zeit saß ich im Bau. So nannte man das Gefängnis. Ich wurde aus disziplinarischen Gründen eingebuchtet. Mein Vater hatte mir geraten, zur Fliegerabwehr zu gehen. Die Truppe sei im Landesinnern stationiert. Im Kriegsfall würde ich also nicht gleich an der Grenze über den Haufen geschossen, meinte

er. Die Schweiz erwartete in den Sechzigerjahren den Ausbruch des Dritten Weltkrieges. In meiner Truppe meldete ich mich zum Kochdienst. Das schien mir die zivilste Aufgabe zu sein; irgendwie lebensnah. Mit fünfzehn Mann wurden wir in einem abgelegenen Tal in den Alpen stationiert. Ich erhielt zwei Franken fünfzig pro Mann und Tag. Damit sollte ich die Truppe verköstigen. Zusätzlich überreichte man mir einen Klumpen Fett, einen Beutel Tütensuppe und das Kochgeschirr. Meine Aufgabe war es, im rauen Gelände eine Feldküche einzurichten. Ich betrachtete den weißlichen Fettklumpen, zählte das Geld und schlug vor, dass jeder zehn Franken pro Tag an mich abgeben sollte. Damit könne ich ihnen etwas Anständiges kochen. Beim ersten Heimurlaub packte ich zu Hause Tischdecken, Geschirr, Silberbesteck und Gläser zusammen. In unserem Lager baute ich einen Tisch, deckte ihn mit der weißen Tischdecke und dem Geschirr und Besteck, das mir die Mutter mitgegeben hatte. Das Essen schmeckte vorzüglich. Das bestätigten mir meine Leute. Ich servierte mit einer Serviette über dem Arm Vorspeise, Hauptspeise und Dessert. Wahrscheinlich hatte ich es mit dem Pyjama zu weit getrieben. Ich hasste die Uniform. Das einzig zivile Kleidungsstück war der Schlafanzug. Also trug ich den schönsten, den ich zu Hause hatte finden können, und bediente die Truppe im seidenen Nachtkleid. Es ging einige Wochen gut. Der gedeckte Tisch stand unter einer riesigen Tanne im Schatten. Ich kochte abwechslungsreich. Nach dem Appell am Morgen trug ich der Truppe jeweils meine Menü-Vorschläge vor und nahm Sonderwünsche entgegen. Dann lief ich ins nahe gelegene Dorf und besorgte die Zutaten. An einem sonnigen Tag saßen wir entspannt am Tisch. Ich servierte gerade den Nachtkleid, als die Generalität überraschend in einem Jeep vorfuhr. Ob es mein seidener Schlafanzug war oder das Birnensoufflé, das ich gerade auftrug, ist im Nachhinein unerheblich. Der General schäumte. Er brüllte etwas von Verweichlichung, von Dekadenz. Er löffte seine Tütensuppe aus dem Blechgeschirr und sitze dabei im Dreck. Und mein „schwuler“ Auftritt (das Militär war zu jener Zeit explizit homophob) in gestreifter Seide sei wohl das Letzte. Ich wurde im Schlafanzug in den Jeep gesetzt. Die Truppe schaute

betreten. Den Rest meiner Militärzeit verbrachte ich in einem Keller des ehemaligen Schulgebäudes im Nachbarort. Durch das Kellerfenster schob man mir einmal pro Tag eine Dose Sardinen. Wasser gab es aus einem rostigen Kran.

Das Schweizer Militär hat meinen weiteren Lebensweg bestimmt. Ich verließ die Schweiz. Ich wollte unter keinen Umständen ein weiteres Mal zum Militärdienst eingezogen werden. Die Aversion gegen Uniformen liegt unserer Familie im Blut. Mein Vater hatte einen tiefen Widerwillen dagegen. Seine Wiederholungskurse und die dreimal im Jahr stattfindenden Schießübungen trieben unsere Familie regelmäßig in die Verzweiflung. Er stand vor uns in seiner grünen Uniform aus derbem, kratzigem Stoff und machte ein unglückliches Gesicht. Meine Mutter prüfte den vorgeschriebenen Inhalt seines Tornisters. Sie stellte fest, dass das Ersatzpaar Schnürsenkel fehlte. „Ich krieg Ärger“, sagte mein Vater. „Das gibt eine Strafrunde im Galopp um die Kaserne.“ Deutlich spürte ich seine Angst vor der Willkür der soldatischen Vorgesetzten und seinen Widerwillen gegen den militärischen Drill.

Als ich zwölf Jahre alt wurde, sollte ich aus der Grundschule ins Gymnasium wechseln. Mit meinem Vater besuchte ich die Einführungsveranstaltung des städtischen Gymnasiums. Der Rektor stand am Pult in der Aula. Er sprach in scharfem Ton von der Schule des Lebens, von Pflicht und Dank am Vaterland. Und er trug eine Uniform mit mehreren Streifen auf den Schulterklappen. Er war ein hohes Tier beim Militär. Meinen Vater packte das Grausen. Niemals dürfe ich eine städtische Schule besuchen. Er meldete mich an einer Privatschule an. „Das kostet zwar eine Stange Geld“, sagte er. „Wir können es uns nicht leisten, aber die Schulleitung ist evangelisch.“ Die Absichten meines Vaters waren ehrenvoll. Trotzdem war seine Entscheidung nicht richtig. Ich kam in falsche Gesellschaft.

Das Freie Gymnasium Zürich wurde von den Kindern der reichen Leute besucht. Sie wohnten an der „Goldküste“. So nannte man das rechte Seeufer. Dort reihten sich die Villen mit Seeblick aneinander. Meine Schulkollegen vertrieben sich die schulfreie Zeit am Rand des eigenen Pools im Park, der das

Elternhaus weitläufig umgab. Über sorgfältig geschnittenen Rasen hinweg blitzte unten der Zürichsee. In den Winterferien trafen sie sich in den Après-Ski-Bars in St. Moritz. Mit einigen schloss ich Freundschaft. Aber ich merkte bald, dass ich nicht dazugehörte. Reiche Leute und selbst ihre Kinder erkennen sich am Geruch. Wer nicht so riecht wie sie, den halten sie freundlich auf Distanz. Ich lernte, mich scheinbar selbstverständlich im Milieu der Reichen zu bewegen. Mein Taschengeld bewies mir jedoch, dass ich ihre Freizeitbeschäftigungen nicht mit ihnen teilen konnte. Ich arbeitete an den freien Nachmittagen, um wenigstens in den Pausen während der Schulzeit im Café neben der Schule mit ihnen abhängen zu können. Ich mochte den Geruch der reichen Leute. Ich kannte aber auch gar keinen anderen. Die Schule war ein eingegrenztes Milieu für die Kinder der besseren Züricher Gesellschaft.

Studium in Düsseldorf

Die Klasse Fritz Schwegler

Nach meinem Studium an der Kunstgewerbeschule in Basel setzte ich meine Studien in London fort. Danach zog es mich zurück in die Schweizer Berge, wo ich als Lehrer an einem Internat unterrichtete. Anschließend arbeitete ich ein Jahr als Anstreicher in München. Irgendwann hatte ich vom Ausflug in die Arbeitswelt genug und bewarb mich an der Kunstakademie Düsseldorf. Drei Jahre lang besuchte ich die Klasse von *Fritz Schwegler*. Er kam aus dem Schwäbischen. Im Stuttgarter Raum machten die Künstler große, abstrakt geometrische Skulpturen aus Blech oder Stahl. Viele davon waren bunt bemalt. Die Künstler hießen Thomas Lenk, Georg Karl Pfahler oder Erich Hauser. Auch Schwegler machte große, bunte Skulpturen. Seine Schöpfungen erinnerten jedoch an Menschliches, an Gesichter oder Tiere. Er hatte nicht den Erfolg seiner Kollegen. Darum ging ihm das Geld für die großen Skulpturen aus. Er beschränkte sich darauf, seine Plastiken in verkleinertem Maßstab als Modell auszuführen. Schwegler blieb zeitlebens ein Schwabe. Er war sparsam. Aber auch fleißig und produktiv. Bald füllten seine Entwürfe lange Regale in seinem Atelier. Als die Regale voll waren, stellte Schwegler die Produktion ein. Keiner wollte seine Modelle kaufen. Nun beschränkte er sich darauf, Skizzen, also Zeichnungen der Skulpturen anzufertigen. Dazu schrieb er eine Anleitung, wie die Entwürfe zu realisieren seien. Er war überzeugt davon, dass seine Werke die Welt verändern konnten. Also schrieb er zur Anleitung auch die Erklärung, warum die Welt eine bessere würde, wenn man die Skulpturen realisierte. Die Zeichnungen und die Erklärungen darunter entstanden auf großen Papierbahnen, die Schwegler auf einem tragbaren Gestell befestigte. So ausgestattet, lief er über den damals neu eingerichteten Kunstmarkt in Köln wie ein schwäbischer Bänkelsänger aus alter Zeit. Er setzte sich eine rote Mütze auf und trug mit lauter Stimme seine Weltverbesserungspläne vor. Joseph Beuys sah ihn und machte ihn zum Professor an der Kunstakademie Düsseldorf.

Schwegler hatte eine versponnene Art. Aber er war auch ein unbestechlicher Denker. Manchmal erinnerte er an seinen schwäbischen Landsmann Martin Heidegger. Er war täglich in seinem Atelier in der Akademie anwesend. Die anderen Professoren erschienen nur sporadisch an der Akademie. Das riesige und dunkle Gebäude am Rhein war nach dem turbulenten Abgang von Beuys 1972 in einen Dämmer Schlaf gefallen. Die langen Flure waren still und leer. Selten sah ich einen Studenten. Viele der Türen zu den Ateliers waren verschlossen. Die Studenten würden zu Hause oder in ihren eigenen Ateliers arbeiten, sagte man mir. Es lag auch an der täglichen Präsenz von Schwegler, dass seine Klasse von vielen Studenten besucht wurde. In den Atelierräumen von Schweglers Klasse ging es lebendig zu. Einmal wöchentlich trafen sich alle Studenten zum Kolloquium. Abwechselnd stellten die Kommilitonen ihre Arbeiten vor. Es sollte im Plenum darüber gesprochen werden. Mir fiel auf, wie zäh und unbeholfen diese Gespräche geführt wurden. Die meisten der Mitstudenten hüllten sich in Schweigen. Der Student, der seine Werke vorstellen sollte, brachte meistens nur ein paar zusammenhanglose Fetzen heraus. Vor den Bildern fehlten die Worte. Ich empfand es als Missstand. Um den Diskussionen Schwung zu verleihen, suchte ich Texte zusammen, die mich besonders beeindruckt hatten. Es waren Passagen aus kunsthistorischen oder auch ästhetischen Aufsätzen. Ich las bei unseren Treffen daraus jene Stellen vor, die mir zu der vorgestellten Arbeit passend erschienen. Die klaren und deutlichen Sätze regten oft zum Widerspruch an. Die Einwände jedoch wurden nun präziser vorgebracht. Nach und nach entwickelte sich dadurch in den wöchentlichen Versammlungen eine Sprache unter den Beteiligten. Es wurden Argumente für und wider ausgetauscht. Die Diskussionen belebten sich. Bald ging ich dazu über, eigene Texte für die Anlässe zu schreiben. Ich verfasste kleine Aufsätze zu den Werken meiner Mitstudenten und las sie im Kolloquium vor. Schwegler unterstützte mich dabei. Meine früheren Lehrer hatten mein Interesse an der Sprache skeptisch beurteilt. Ich müsse mich zwischen bildender Kunst und Literatur entscheiden, hatten sie gesagt. Schwegler hingegen erkannte meine Doppelbegabung

und förderte sie. Es zeichnete ihn als besonderen Lehrer aus, dass er die Talente seiner Schüler erkannte und gegen alle akademischen Vorurteile dafür einen Weg bereitete. So begleitete er uns mit geduldiger Voraussicht, mit Zuspruch, aber auch mit unerbittlicher Strenge. Aus seiner Klasse kamen deshalb eine Reihe interessanter, eigenwilliger Figuren, die später im Kunstbetrieb Erfolg hatten.

Katharina Fritsch

Katharina Fritsch studierte mit mir in derselben Klasse an der Akademie in Düsseldorf. Pünktlich um zwölf Uhr mittags ging die Tür des Ateliers in der Akademie auf und sie steckte den Kopf herein. „Kommst du zum Essen?“ Für sie war es ein wichtiger Moment im Akademiealltag. Wir saßen dann unten in der Mensa zusammen und beobachteten, wie die anderen Studenten langsam eintrudelten. „Hast du gesehen, die sind jetzt offensichtlich zusammen.“ Katja deutete auf ein Paar. Beim Essen stellte sie weitschweifige Überlegungen an, ob die neue Beziehung länger halten würde als die vorangegangene.

Katja arbeitete in der Akademie vor allem in den Werkstätten. Dort stellte sie ihre Kunstobjekte her. Einen Käse aus Gummi beispielsweise. Im Umgang mit anderen Menschen war sie eher schroff. Zu den Werkstattleitern jedoch war Katja höflich und zuvorkommend. So arbeitete sie nicht in der Werkstatt, sondern backte zu Hause Kuchen, die sie dann in die Akademie trug, als Dank für die Hilfe des Werkstattleiters.

Das Gummi, mit dem sie den Käse gießen wollte, hatte eine graue Färbung. So kam das Material ab Werk. Der Käse sollte aber hellgelb sein. „Wie der Mond“, sagte Katja. Also kippte sie zitronengelbes Pigment in die Masse. „Hilfst du mir?“, fragte Katja. Wir gossen das gefärbte Gummi in die Form. Als wir sie auspackten, war der Käse grün, nicht hellgelb wie der Mond. „Der Käse ist ja grün“, rief Katja, „er muss aber gelb sein.“ „Grau und Gelb zusammengemischt, das ergibt aber eine grünliche Färbung“, erklärten der Werkstattleiter und ich. Katja schaute uns konsterniert an. „Ich will aber, dass er gelb ist.“ Ich schaute den grünen

Käse an und entdeckte einen Riss. Nicht einen, sondern viele – und es wurden immer mehr. Beim Austrocknen schwand offensichtlich das Volumen des Gummis und sein Holzkern kam zunehmend zum Vorschein. „Du solltest den Käse aus Vollgummi machen“, sagte ich. „Irgendwie ist das doch Betrug, einen Holzkern hineinzuschmuggeln. Technisch funktioniert es auch nicht.“ „Ich habe aber nicht das Geld, den Käse ganz aus Gummi zu machen.“ Sie betrachtete verzweifelt den grünen und von Rissen durchzogenen Käse. „So viel Gummi, umsonst. Ich muss es neu gießen“, seufzte sie, „und noch einen Kuchen für den Werkstattleiter backen.“

„Diesen Kamm habe ich für dich gemacht“, Katja zeigte mir einen Kamm aus Aluminium. Sorgfältig hatte sie mit einer Säge die Zähne des Kamms herausgefräst. „Damit du härter wirst“, sagte sie. „Du musst dich mit diesem Kamm jeden Morgen kämmen, das stählt dich.“ Ich mochte Katjas Hände. Sie waren sehr klein, fast zierlich. Ich fasste die Hände gern an. Es erregte mich, ihre Hände anzufassen. „Man muss dir Körner geben“, sagte sie dann. „Wir hatten zu Hause einen männlichen Wellensittich. Der wurde oft rappelig. Dann haben wir ihm extra Körner gegeben. Das half. Ich werde dir diese Körner auch verabreichen.“ Katja lachte. Aber sie wehrte sich nicht, wenn ich ihre Hände streichelte. Sie mochte es.

Bei einem Besuch in Münster lernte ich ihre Familie kennen. Ihre Eltern waren unterschiedlich wie Tag und Nacht. Ihr Vater, ein älterer, gebrechlich wirkender Mann, saß mit einer Decke auf den Knien in einem Sessel. Seine Augen standen nah beieinander. Dazwischen stach eine scharf geschnittene, lange Nase aus seinem Gesicht. Er begrüßte mich mürrisch. „Mein Vater ist krank“, erklärte mir Katja. Die Mutter hatte ein quirliges, jugendliches Wesen. Zusammen mit Katjas Schwester bildete sie den sonnigen Teil der Familie. Die Schwester Katjas war in der Pubertät. Sie schaute mich herausfordernd an. Ich fragte mich, welchem Teil der Familie sich Katja zurechnete, dem düsteren ihres Vaters oder dem sonnigen ihrer Mutter und ihrer Schwester. „Ich hasse meine Schwester“, flüsterte Katja mir zu.

Wir fuhren mit der Klasse in die Schweiz, ins Engadin. Mit einem Bus überquerten wir den Flüelapass. Auf der Passhöhe stand das Hospiz. So nennt man die Herberge an so einem Ort. Der Bus machte halt. Im Hospiz gab es eine kleine Gaststube. Sie war ganz mit Arvenholz ausgekleidet. Auf den Wirtshaustischen lagen Tischdecken mit einem roten Muster. Katja betrachtete das Muster interessiert. Später erkannte ich es in ihrer raumgreifenden Installation wieder, die im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main gezeigt wurde. „Die Tischgesellschaft“. Claudia Schiffer lief auch mal darüber. Es gab ein Foto davon in der Presse. Der Tisch diente als Catwalk.

Katjas Körner habe ich nie gegessen. Den Kamm hat sie mir schließlich doch nicht gegeben. Ich glaube nicht, dass ich ihn je benutzt hätte, um härter zu werden. Ich mag keine Kämmе.

Katja und ich trennten uns schließlich. Sie verwand es damals weniger als ich. Es gab Galerien, die es später bedauerten, meine Werke nicht ausstellen zu können. Ich fragte nach dem Grund der Ablehnung und erfuhr, dass Katja es zur Bedingung gemacht hatte: entweder Thomas Huber oder sie. Der Kunstmarkt ist ein Schlachtfeld. Manchmal werden dort auch Schlachten wegen gescheiterter Liebe ausgefochten.

Ehrgeiz und Enttäuschung

An einem verregneten kalten Februartag stand ich an einer Straßenkreuzung in Düsseldorf. Die Ampel für die Fußgänger war rot. Ich hatte es nicht eilig. Ich konnte warten. Zielloos war ich im Regen durch die Stadt gelaufen. Ratlos blickte ich jetzt auf eine Brandmauer auf der gegenüberliegenden Straßenseite. Ich war verzweifelt. Aus Verzweiflung lief ich durch die Stadt. Ich hatte kein Stipendium bekommen. Bei der jährlichen Vergabe der Auszeichnungen an der Akademie in Düsseldorf war ich leer ausgegangen. Ich haderte mit meinem Schicksal und betrachtete die trostlose Brandmauer. Ich stellte fest, dass ich so trostlos war wie diese Mauer. Ich würde nie ein erfolgreicher Künstler werden. Die Ampel schaltete auf Grün und automatisch überquerte ich die Straße. Selten trifft einen eine entscheidende Erkenntnis. Mir



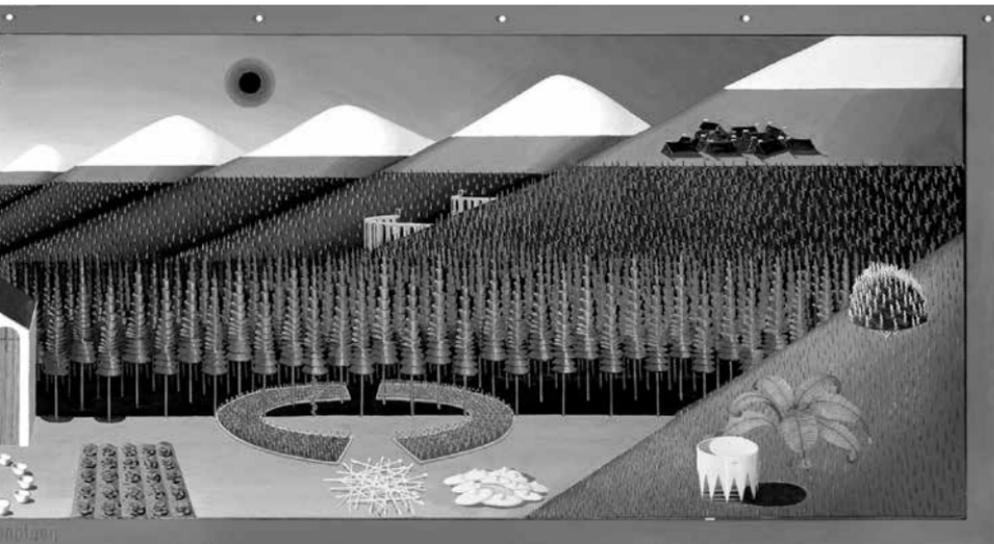
kam die Einsicht in jenem Moment, als ich die Straße überquerte: Die Anerkennung für meine Arbeit kommt von außen oder sie kommt nicht. Der Erfolg liegt nicht in meiner Hand. Es sind immer andere, die darüber entscheiden. Ich habe allein die Möglichkeit, meine Bilder zu malen. Ich habe jedoch keinen Einfluss darauf, dass sie wertgeschätzt werden. Warum sollte ich mich mit dem Erfolg beschäftigen, wenn ich ihn nicht durch eigene Kraft herstellen konnte?

Ich schloss daraus: Sich mit Anerkennung und Erfolg auseinanderzusetzen, ist eine sinnlose Kraft- und Zeitverschwendung. Die lapidare Erkenntnis dauerte nur die Zeit, in der ich die verregnete Straßenkreuzung überquerte. Die Einsicht brauchte eine Ampelphase. Auf der anderen Straßenseite angelangt, überkam mich eine große Erleichterung. Fast beschwingt trat ich den Heimweg an.

Manchmal begegnet mir dieser Moment, den ich beim Überqueren der Straße erlebte, auch heute noch in meinem Atelier. Es ist das Gefühl absoluter Freiheit. Es kann ein Vormittag sein. Ich sitze in meinem Atelier und überlege, womit ich heute beginnen soll. Dann wird mir klar, dass ich auch nichts machen könnte. Niemand schreibt mir vor, dass ich irgendetwas tun muss. Ich kann hier sitzen und nichts tun. Ich kann morgen, übermorgen, eine ganze Woche lang hier sitzen und nichts tun. Aber ich kann

Thomas Huber, *Rede zur Schöpfung*, 1982, 80 x 320 cm, Öl auf Leinwand,
unter diesem Bild haben Thomas Huber und Gabriele Henkel

76 in der Düsseldorfer Akademie ein gemeinsames Abendessen eingenommen.



auch etwas anfangen, kann fortsetzen, was ich tags zuvor begonnen habe. Das Glück dieser Freiheit ist überwältigend. Wer kann sie schon für sich in Anspruch nehmen? Die meisten müssen irgendetwas tun, haben Pflichten, Aufgaben, einen Job. Viele werden von einem brennenden Ehrgeiz getrieben, dem Ehrgeiz nach Erfolg, nach Anerkennung und Ruhm. Seit ich weiß, dass dieser Ehrgeiz in sinnlose Kraftvergeudung mündet und meistens nur Enttäuschungen bereithält, fühle ich mich als freier Mensch.

Gabriele Henkel

Zum Ende meiner Studienzeit in Düsseldorf erreichte mich ein Anruf. „Ich komme Sie in der Akademie besuchen.“ *Gabriele Henkel* war am Telefon. Sie hatte einige Wochen zuvor mein Bild „Rede über die Sintflut“ gekauft. Henkel gehörte zur besseren Düsseldorfer Gesellschaft. Sie war die Gattin eines Industriellen, der Waschmittel herstellte. In jungen Jahren repräsentierte sie das Unternehmen als aufregend schöne Frau in extra weißen Kleidern. Sie war Kunstsammlerin und präsierte im Vorstand der Freunde der Kunstakademie. Auf dem jährlichen Rundgang hatte sie mein Bild gesehen und mir, der ich verlegen danebenstand, kurz die Hand gereicht. „Ein schönes Bild“, sagte sie. „Ich kaufe

es.“ Dann war sie weitergeschwebt. Jetzt am Telefon hatte sie eine getragenen dunkle, fast singende Stimme: „Ich werde Ihnen etwas zum Essen mitbringen. Wir werden es zusammen vor Ihrem neuen Bild essen. Nicht wahr, Sie sind schon an einem neuen Bild. Man hat es mir berichtet. Ich bin sehr neugierig darauf.“

Frau Henkel war mittlerweile eine ältere Dame, gepflegt, mit einer toupierten, hellen Frisur und großen schönen Augen. Sie war es gewohnt, dass man ihr mit Ehrerbietung begegnete. Darum kam sie auch nicht einfach in den Raum hinein, sie trat auf. Sie trug ein Körbchen. Darüber war ein weißes, fein gebügeltes Leinentuch ausgebreitet.

„Sie haben es aber schön hier. Ein richtiges Künstleratelier.“

Warum bemerkte sie nicht den Schmutz, die Unordnung? Ich hatte notdürftig das Chaos meiner Mitstudenten und den überall herumliegenden Müll zur Seite geschafft. Mein Bild, das ich in Arbeit hatte, stand etwas seitlich. Meinen Tisch hatte ich abgeräumt und die saubersten Stühle davorgestellt. Das Bild war ein besonders langes Querformat und zeigte ein Panorama, eine Berglandschaft. Ich war die letzten Wochen damit beschäftigt gewesen, in die geschwungenen Bergsilhouetten minutiös kleine Tannen hineinzumalen.

„Ein schönes Bild, bekomme ich das auch?“, fragte Gabriele Henkel.

„Aber es ist doch noch gar nicht fertig.“

Ich zweifelte, ob die vornehme Erscheinung in diesem kurzen Augenblick in der Lage gewesen sein sollte, mein Bild zu erfassen. Alleine die vielen Tannen und die zahlreichen minutiös aufgebraachten Details in dieser Tallandschaft waren doch mit einem Blick gar nicht zu erfassen.

„Ich habe Ihnen etwas zum Essen mitgebracht.“

Sie lüftete das weiße Tuch über dem Körbchen und breitete es auf dem Tisch vor dem Gemälde aus. Ich war froh, dass ich das Treffen in die Abendstunden gelegt hatte. Die Akademie war zu dieser Zeit schon wieder leer. Ich hätte die vornehme Dame ungern unter den Augen meiner Mitstudenten empfangen.

„Grünkohl mit Mettwurst“, sagte sie, „ein typisches Düsseldorfer Gericht. Sie müssen das Rheinland kennenlernen. Ich habe es

selbst für Sie gekocht.“ Sie zauberte Schüsseln, die mit Aluminiumfolie sorgfältig zugedeckt waren, aus dem Korb. Ich betrachtete den grünen Brei, der mit hellen Stückchen durchsetzt war. Darüber lagen, etwas gekrümmt, zwei pralle dunkelbraune Würste. Ich hatte eher ein Filet mit zart gekochtem Gemüse erwartet. Zwei Teller, silbern glänzendes, sorgfältig geputztes Besteck und auch zwei weiße Stoffservietten kamen aus dem Körbchen zum Vorschein. Ich zweifelte daran, dass die Dame selbst in der Küche gestanden hatte. Ich sah vor mir die Angestellten, die auf ihre Anweisung hin das opulente Picknick sorgfältig in das Körbchen eingeräumt hatten.

„Ach, ich habe nur zwei Gedecke mitgebracht. Nur für uns beide. Hätte ich noch ein drittes mitbringen sollen? Haben Sie eine Freundin?“

Sie blickte gespielt im Raum umher. „Wenn sie jetzt den ganzen Müll sieht“, dachte ich besorgt.

„Ein so gut aussehender Mann wie Sie hat doch bestimmt eine Freundin.“

Ich sagte darauf nichts. Sie reichte mir eine Flasche Wein.

„Einen Korkenzieher habe ich auch mitgebracht. Sehen Sie, ich habe an alles gedacht. Das Öffnen besorgen Sie als Gentleman.“

Ich öffnete umständlich und ungeübt die Flasche.

„Kennen Sie Grünkohl? Ein richtiges Düsseldorfer Essen.“ Sie wiederholte sich. „Wissen Sie, ich bin eine bodenständige, alteingesessene Düsseldorferin. Jetzt aber setzen wir uns hin. Und beim Essen erklären Sie mir Ihr Bild.“ Mir schmeckte der Grünkohl nicht, aber ich schaffte es, den Teller leer zu essen.

Zum Abschied reichte sie mir die Hand.

„Herr Thomas“, sagte sie zu mir mit ihrer dunklen Stimme, die einen leicht herrischen Ton verriet. „Wir müssen uns jetzt öfter treffen. Sie müssen auch für mich kochen. Ich werde Sie zu Hause besuchen. Und wir können demnächst gemeinsam auf Ausstellungseröffnungen gehen. Nicht wahr, Sie begleiten mich?“, bekräftigte sie.

Ich blickte ihr nach, wie sie den langen Flur der Akademie herunterging, an der Seite das Körbchen mit dem schmutzigen Geschirr. Das weiße Tuch war wieder darübergerlegt worden. Sie

hinkte leicht. Vom Atelierfenster aus schaute ich auf die nächtliche Straße hinunter. Vorne an der Ecke hatte ein großer, stattlicher Wagen geparkt. Es war ein Rolls-Royce. Der Fahrer war aus dem Wagen geklettert und nahm der Dame das Körbchen ab. Er hatte offenbar die ganze Zeit vorne an der Akademie gewartet, wie ich erstaunt feststellte.

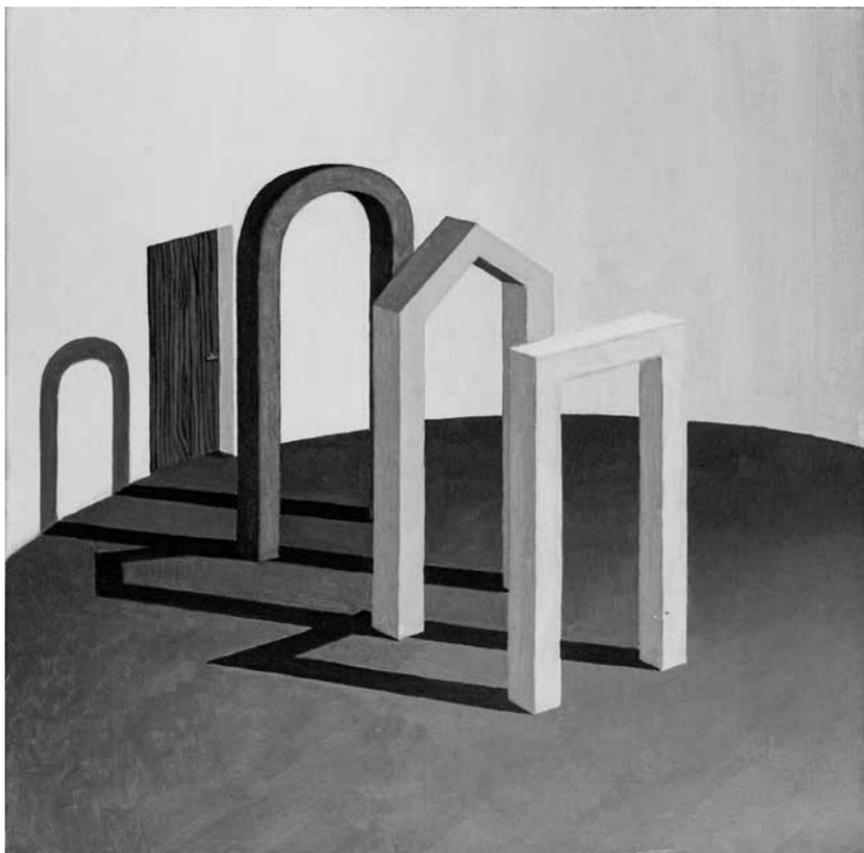
Am nächsten Morgen stand vor der Tür meiner Wohnung eine übergroße Flasche Champagner. Ein Briefchen war darangeheftet. Sorgfältig gepresste Laubblätter – ein hellgelbes Ginkgoblatt war auch darunter – fielen aus dem Umschlag heraus:

Es war schön bei Ihnen, still, interessant, und ich habe viel Neues gesehen. Wir haben nicht über Preise gesprochen. Wieviel kosten Ihre Zeichnungen? Was möchten Sie für das große Bild haben? Ich grüße Sie vom Schreibtisch zur Leinwand sehr herzlich, Ihre Gabriele.

„Das hat ein Mann in einer Dienstuniform abgegeben“, sagte mir Peter Glaser, er war Schriftsteller und mein Mitbewohner. „Mit einer richtigen Fahrermütze, und unten stand ein dicker Wagen.“

Mein Lehrer Fedier an der Kunstschule damals in Basel hatte mich auf zwei Zeichnungen von Alberto Giacometti aufmerksam gemacht. Sie zeigten beide das Atelier des Künstlers. Sie waren nicht aus demselben Winkel heraus gezeichnet, stellten aber beide den Raum in einer breiten Übersicht dar. Man erkannte Skulpturen des noch jungen Giacomettis an der Wand oder auf dem Boden stehend. Der einzige inhaltliche Unterschied – auf seine Entdeckung wies mich der Lehrer stolz hin – war ein kleines Blumensträußchen auf einem Stuhl neben dem Bett des Künstlers. Es fehlte auf der ersten Zeichnung.

„Er hat es von einer Gräfin geschenkt bekommen. Sie hatte ihn mehrfach nachts in seinem Atelier besucht. Nach dem ersten Besuch hat er sein Zimmer nochmals gezeichnet mit dem Sträußchen, das sie ihm gebracht hatte. Es wirkt wie ein verstecktes Eingeständnis an eine unerlaubte Sentimentalität in dieser sonst doch so harschen Lebenssicht. Später hat er eine weitere Zeichnung angefertigt. ‚Le palais à 4 heures du matin‘. Daraus ist eine gleichnamige Skulptur entstanden. Es hieß immer, dass die Skulptur die Kompensation für ein Verhältnis war, das von beiden nie eingegangen wurde.“



Ich schickte Gabriele Henkel eine Zeichnung, die ich in Anspielung auf Giacometti ebenfalls mit „Palais à quatre heures du matin“ betitelte. Sie hatte Kunstgeschichte studiert. Vielleicht kannte sie die Skulptur und die Geschichte mit dem Sträußchen.

„Lieber Thomas Huber“, schrieb sie, „ich habe schon manche Rose im Garten für Sie geschnitten in der vergangenen Woche und Ihnen manchen Gedanken gesandt. Ich bin glücklich über all Ihre längeren und kürzeren mots.“

Den Brief überreichte mir der livrierte Fahrer mit einem Strauß frisch geschnittener Rosen. Er war ziemlich aus der Puste geraten, nachdem er all die Treppen bis zu mir hinauf ins Dachgeschoss geklettert war.

Jetzt kamen in regelmäßigen Abständen kleine Aufmerksamkeiten zusammen mit Briefchen von Gabriele Henkel. Da ich

tagsüber in der Akademie arbeitete, traf der Fahrer nur meinen Mitbewohner an. Peter, der mit mir die Wohnung im Dachgeschoss teilte, war schon in jungen Jahren an Rheuma erkrankt. Die fortschreitende Krankheit machte ihm das Gehen schwer. Er hielt sich den ganzen Tag in der Wohnung auf. Also öffnete er dem Fahrer von Gabriele Henkel die Tür und nahm ihre Botschaften an mich entgegen. Champagnerflaschen, kleine Gebäcke in einer Schachtel, die sorgfältig in Geschenkpapier gewickelt waren. Peter und der Fahrer verstanden sich offensichtlich gut. So blieb der Fahrer, wenn er die Geschenke abgegeben hatte, noch auf einen Kaffee in unserer Küche. Er bemerkte die Gehbehinderung von Peter und bot ihm an, seine Einkäufe zu besorgen. Es war für Peter auch wirklich eine Qual, die fünf Stockwerke auf- und abzusteigen. Im Rolls-Royce fuhr der Chauffeur zum nahen Supermarkt und besorgte Peter, was dieser ihm auf den Einkaufszettel geschrieben hatte. Einmal traf ich die beiden angeheitert zusammen in der Küche an. Sie hatten die riesige Flasche Veuve Clicquot Ponsardin, ein Präsent von Gabriele Henkel, bis auf den Grund gemeinsam geleert.

Wenn in Düsseldorf eine wichtige Ausstellungseröffnung anstand, bekam ich eine kurze Note von Gabriele. „Ich hole Sie ab, Freitag, 19 Uhr“. Dann stand unten in der schäbigen Straße der prächtige Wagen. Der Fahrer beeilte sich, mir die Tür zu öffnen. „Sie haben sich schick gemacht“, bemerkte sie und ihr Blick glitt wohlwollend über mich. „Sie gefallen mir.“ Zusammen mit ihr war jeder Besuch einer Eröffnung ein Auftritt. Die anderen Gäste wichen vor uns zurück, die Pressefotografen zückten die Kameras. Wieder einmal betrat ich an der Seite von Gabriele einen Ausstellungsraum. Bis dahin hatten mich die Begegnungen mit ihr amüsiert. Ich hatte Spaß an dem Theater. Es war eine Ausstellung von Jörg Immendorff. Er kam, die Haare kurz geschoren, gekleidet in einer eng anliegenden Lederkluft, auf uns zu. „Gabriele“, rief er ihr von Weitem entgegen. Vor uns angekommen, reichte er Gabriele nicht die Hand, sondern warf sich auf die Knie, nahm ihre behandschuhte Hand ehrfürchtig entgegen und senkte einen Kuss darauf. Dann blickte er zu mir, ergriff auch meine Hand und küsste sie – zu meinem großen Entsetzen. Die demonstrative

Unterwürfigkeit war zu viel für mich. Ich wusste nicht, für wen ich mich mehr schämen sollte. Für Immendorff oder für mich selbst, den adretten Jüngling neben der reifen Dame. Die folgenden Einladungen von Gabriele Henkel ließ ich unbeantwortet. Ich ging lieber alleine zu den Ausstellungseröffnungen. Von ihr hörte ich dann nichts mehr.

Über dreißig Jahre später besuchte Beat Wismer Gabriele Henkel. Er war zu jener Zeit der Direktor des Museums Kunstpalast in Düsseldorf. „Was ist der Anlass Ihres Besuches?“, fragte sie ihn zur Begrüßung. „Sie wollen bestimmt Geld von mir für Ihr Museum.“ Gabriele Henkel leistete es sich im hohen Alter, die Dinge ohne Umschweife auszusprechen. „Nein“, erwiderte Beat Wismer, „ich möchte die beiden Bilder von Thomas Huber für das Museum haben.“

Sie schenkte dem Museum die Bilder. „Ich musste als Gegenleistung ein Vorwort in einem Katalog über die Aquarelle von Gabriele Henkel schreiben“, sagte Beat zu mir. „Wusstest du, dass sie aquarelliert?“

Die reichen Leute

In der Schweiz hatte ich mich an den Umgang mit den reichen Leuten gewöhnt. Die entscheidenden Jahre im Gymnasium unter den Kindern der bessergestellten Züricher Gesellschaft hatten mich geprägt. Ich hatte die Vorzüge des Reichtums kennengelernt. Ich schätzte die gepflegte Atmosphäre in den umzäunten Anwesen meiner Mitschüler. In der Erinnerung sehe ich die gepflegten Rasenflächen vor den Villen in der flirrenden Hitze des Sommers meiner Jugend. Die weitläufigen Parks endeten unter hohen Bäumen mit dunklen, schweren Kronen. Ein Rasensprenger warf in gleichförmiger Wiederholung sein Wasser in die heiße Luft. Die versprühten Tropfen glitzerten im hellen Sonnenlicht. Außer dem regelmäßigen Klacken des Rasensprengers war es still in den gepflegten Gartenanlagen. Die türkisgrüne Wasseroberfläche eines Pools blinkte in der Sonne.

Ich durfte daran teilnehmen, aber ich gehörte nicht dazu. Das erkannte ich an der schläfrigen Gelassenheit meiner Freunde,



Eine schreckliche Geschichte

Ein Maler und seine Frau. Sie hatten vier Kinder. Der Maler hatte ein Bild gemalt, ein Bild so gross wie ein Haus. Und dann malte er sich, seine Frau und seine vier Kinder in das Bild hinein. Seine ganze Familie schloss er im Bild ein. Ein Bild machte er sich und verbarrikadierte sich darin mit den seinen. Man hatte es lange nicht bemerkt. Erst nach vier Jahren gelang es, das Bild wieder zu öffnen und die Menschen daraus zu befreien. Wahrhaftig eine schreckliche Geschichte.

wenn es um die Frage ihrer Zukunft ging. Sie wussten, dass sich ihre Umgebung nie ändern würde. Es war vorbestimmt, dass sie Jura studieren würden oder Medizin. Mit ihrem Beruf würden sie kein Geld verdienen müssen, sondern das Geld verwalten, das ihnen ohnehin zustand.

Durch meine Flucht aus der Schweiz, meine längeren Aufenthalte in England, meine Anstellung als Lehrer und später als Anstreicher in München hatte ich gedacht, ich wäre dem Reichtum entronnen. Doch dann fiel mir an der Akademie eine Studentin auf. Ich erkannte sie am Geruch, dem Geruch der Tochter aus reichem Hause. Ich heiratete sie. Wir bekamen zusammen sechs Kinder. Wir lebten in einer Villa mit einem großzügigen Parkgrundstück etwas außerhalb von Düsseldorf. Im Sommer verbrachten wir die Ferien in unserem großen Haus auf Mallorca. Die Ehe endete unglücklich. Fast zwanzig Jahre hatten wir zusammengelebt und die Kinder großgezogen. Aber unsere Herkunft aus so unterschiedlichen sozialen Klassen konnten wir in der langen Zeit nie überwinden.

Damals hatten meine Frau und ich zwei Kinder, als wir auf einem Rundgang über den Kunstmarkt in Köln einer Cousine meiner Frau begegneten. Sie war eine zurückhaltende, fast schüchterne Frau in unserem Alter. Die Cousine hatte ein weiches Gesicht und einen ebenso weichen Körper, der zur Fülle neigte. Erst auf den zweiten Blick bemerkte ich einen Mann mit einem rötlichen Gesicht, der schnaufend einen klapprigen Kinderwagen hinter uns herschob. „Mein Mann“, sagte die Cousine. Er war ähnlich füllig wie seine Gattin, er war unrasiert und trug Turnschuhe. Vielleicht weil er Probleme mit seinen Füßen hatte. Sein Gang wirkte gequält.

„Ich habe mich mit meiner Cousine in Köln verabredet“, hatte meine Frau am Vorabend gesagt. „Du wirst sie morgen kennenlernen. Sie ist eine der Reichsten in unserer Familie. Neulich hat sie ihr Erbe verkauft. Eine Warenhauskette. Sie hat mir erzählt, dass sie geheiratet hat. Einen komischen Typen, so sagt man in unserer Familie. Wir werden ihn morgen sehen.“

Der komische Typ grinste mich an. Abgesehen von den unpassenden Schuhen trug er einen eleganten Anzug, das Jackett hatte

er aufgekнопft. Das Hemd darunter war aus Seide. Ich warf einen Blick auf die Cousine und fragte mich, ob sie ihn so verkleidet hatte. Das Paar wurde auf unserem Gang durch die Kojen der Messe wiederholt begrüßt. Ich bemerkte die Ehrerbietung, die man ihnen entgegenbrachte. Ich kannte den Mann, aber woher? Er hatte mich so vertraulich angegrinst. Er schien mich auch zu kennen. „Wir sind uns im Ratinger Hof schon öfter begegnet“, sagte er dann. Das war eine ziemlich heruntergekommene Musikkneipe in der Düsseldorfer Altstadt. Als Student hatte ich dort meine Abende verbracht. Jetzt erinnerte ich mich. Er hatte sich damals in der Kneipe in den Ecken herumgedrückt. Unter den Kollegen hielten wir Abstand zu ihm. Er wollte auch als Künstler gelten. Dafür hatte er sich ein Markenzeichen zugelegt. Er machte seine Kunst aus Legosteinen. Er packte die Legosteine in Einmachgläser. Zu den wichtigen Gruppenausstellungen wurde er nicht eingeladen. Seine Kunst mit den Legosteinen überzeugte nicht.

„Schön, dass wir uns treffen“, er streckte mir seine Hand entgegen. Mit der anderen dirigierte er den schwergängigen Kinderwagen durch die Menschenmenge. Neben dem Kind war der Wagen auch mit einem Haufen anderer Dinge bepackt, Babytasche, Jacken und mehrere Beutel. Ich betrachtete besorgt das Gefährt. Mir schien, als würde es gleich zusammenbrechen. Die Cousine ging mit meiner Frau voran. Die beiden unterhielten sich angeregt. Ihr Mann grinste mich erneut an. Er schwitzte vor Anstrengung. „Deine Kunst finde ich gut“, sagte er. „Ich kaufe was von dir. Muss aber groß sein.“ Er kurvte den Kinderwagen ungeschickt an einer Skulptur vorbei. „Ich habe die Seiten gewechselt“, sagte er, als er mein ratloses Gesicht bemerkte. „Vom Künstler zum Sammler“, er wies mit einem Nicken in die Richtung seiner Frau, die vor uns herging. „Millionen“, sagte er. „Ich kaufe nur Museumswerke“, schnaufte er kurzatmig. „Von dir will ich auch was Wichtiges.“ Ich fühlte mich unbehaglich. Er grinste wieder etwas verlegen. „Ob Künstler oder Sammler, das ist doch egal“, sagte er, „Hauptsache, dabei sein. Aber eben in der ersten Reihe. Ich werde hofiert, seit ich Kunst kaufe. Die großen Galerien rufen mich persönlich an und laden mich zur Vorbesichtigung ihrer

Ausstellung ein. Früher hat mich kein Galerist angerufen. Jetzt sind die so was von freundlich zu mir. Geil, sag ich dir.“

Eine Woche später waren wir zu ihnen nach Hause eingeladen. „Bringt die Kinder mit“, hatte die Cousine gesagt. Das Haus Fürstenberg lag in Xanten an einem alten Rheinarm in einer weitläufigen Parklandschaft. Am Eingang, über einer großen geschwungenen Treppe, erwartete uns der Ehemann. Das Gebäude war wuchtig, klassizistisch und gelb. Etwas war falsch daran. Die Proportionen stimmten nicht. „Kommt herein“, sagte er. Im Entree, das wir dann betraten, fiel uns die Decke auf den Kopf. Irritiert blickte ich nach oben zu der viel zu niedrigen Decke. „Beton“, grinste er, als er meinen erschrockenen Blick bemerkte. „War ein Kriegsschaden, der schnell behoben werden musste. Sonst wäre die Kiste einfach eingestürzt. Jetzt ist das Haus vermurkst.“ Ich fühlte mich wie in einer Tiefgarage. „Aber von außen macht es doch was her“, ergänzte er. An den Wänden des Entrees und im sich anschließenden Salon hingen in Gold gerahmte Pferdebilder. Ein Pferd neben dem anderen. „Wir haben auch ein Gestüt“, erklärte er. „Meine Frau liebt Pferde. Das ist schon okay. Aber die Bilder sind scheußlich.“ Sie lächelte verlegen. „Ich werde es ihr noch austreiben. Wir arbeiten daran. Nicht wahr, meine Liebe?“ Er wandte sich seiner Gattin zu. „Sie lernt jetzt, was gute Kunst ist.“ Er nahm uns die Mäntel ab. „Es gibt einen eigenen Markt für Pferdebilder. Sehr teuer. Ich werde sie alle verkaufen. Wir werden jetzt richtige Kunst kaufen.“ Die Cousine lächelte noch immer. So wie sie ihren Mann anschaute, erkannte ich, dass sie ihn liebte. Dieser durchquerte mit seinem unbeholfenen, schleppenden Gang den weitläufigen Raum. Durch die Fenster sah man in den Park. Eine Kapelle stand am Rand einer Baumgruppe. „Ich zeige euch die anderen Zimmer“, er war offensichtlich interessiert, uns seinen Reichtum vorzuführen. Wir kamen in eine angrenzende Halle. Die Decke dort war höher, aber auch aus Beton. „Das Kinderzimmer“, sagte er. Unsere Kinder machten große Augen. In der Mitte der Halle stand ein Haus. Es war komplett aus Legosteinen zusammengebaut. Es war so groß, dass man in den Räumen darin aufrecht stehen konnte. Tausende von bunten Legosteinen waren übereinandergesteckt worden.

„Habe ich für die Kinder gebaut“, sagte er. „Lego ist mein Markenzeichen. Habe das Zeug gleich lastwagenweise ankarren lassen.“

Danach wurde im Speisesalon das Essen aufgetragen. Die Teller wurden auf vergoldete Vorlagenteller gesetzt. „Geht es nicht eine Nummer kleiner?“, wagte ich zu fragen. Mit gerötetem Gesicht grinste er. Das Grinsen konnte er nicht ablegen. „Noble-sse oblige!“

Unsere Kinder benahmen sich unmöglich am Tisch. Sie steckten die Kinder der Gastgeber an. Gläser stürzten gleich reihenweise um, der Saft tropfte an mehreren Stellen gleichzeitig von der marmornen Tischplatte auf den Teppich. Die Gastgeberin lächelte gequält.

„Ich ertrage es nicht!“, brach es aus mir heraus. „Das ist doch alles ein blödes Theater. Ihr spinnt doch!“ Ich schob den vergoldeten Vorlagenteller von mir weg. Am liebsten hätte ich ihn an die mit Seidentapeten bespannte Wand geworfen. Ich deutete auf die Skulpturen von Tony Cragg, von Jannis Kounellis und Thomas Schütte, die im Raum herumstanden. „Was soll diese ganze Inszenierung hier!“ Ich schaute dem Gastgeber direkt ins Gesicht. „Das einzig Echte sind die Pferdebilder, die passen in dieses verkorkste, spießige Schloss. Bei denen weiß ich wenigstens, warum ich kotzen möchte.“

Meine Frau schaute mich erschrocken an und rückte näher an ihre Cousine heran. Der Mann hörte nicht auf zu grinsen. „Ich zeig euch jetzt den Park. Da habe ich eine Skulptur von Mario Merz aufstellen lassen. Ein Museumsstück. Ich sag ja, ich kaufe nur wirklich tolle Sachen und teure.“

„Du hast dich unmöglich benommen“, sagte meine Frau auf dem Heimweg. Sie hat recht, dachte ich. Ich hätte wenigstens noch in den neben der Skulptur von Mario Merz liegenden Gartenteich pinkeln sollen. Ich hatte mich unnötig zurückgehalten.

Dokoupil

Zu Beginn der Achtzigerjahre machten einige ungestüme junge Künstler auf sich aufmerksam. Dazu gehörten auch Jiří Georg Dokoupil und Walter Dahn. Dokoupil hatte zum Abschluss seines Studiums in Köln ein Stipendium für New York erhalten. Zu jener Zeit galt die Stadt als entscheidender Ort für einen Künstler, um Karriere zu machen. Dokoupil stellte schnell fest, dass die Leo Castelli Gallery die wichtigste und einflussreichste war. Dokoupil war ehrgeizig – wie wir alle. Er packte einige Abbildungen seiner Werke zusammen und besuchte die angesehene Galerie. Er wollte hier ausstellen, sagte er. Zum Galeristen drang er aber nicht vor. Er musste seine Mappe den Damen am Empfang zeigen. Nein, ließen sie ihm gleich ausrichten, es gebe kein Interesse. In Galerien gelten dieselben Regeln wie in der Tanzstunde. Der Künstler sitzt am Rand der Tanzfläche und wartet darauf, dass er zum Tanz aufgefordert wird. Nicht der Künstler wählt den Galeristen. Der Galerist fordert seinen Künstler auf. Das ist ein ehernes Gesetz. Dokoupil aber ließ sich nicht beirren. Er hatte sich dazu entschlossen, in der Galerie Castelli auszustellen, denn er wollte berühmt werden. Er besorgte sich mehrere Spiegel und schnitt in seinem Atelier daraus unterschiedliche amorphe Formen aus. Die Galerie hatte breite und offene Fensterfronten zur Straße, sodass man von außen in die Räume hineinschauen konnte. Dokoupil montierte die handtellergroßen Spiegelstücke an den Laternenmasten, die sich in der Straße vor der Galerie befanden. Er studierte den Sonnenstand und richtete die Spiegelflächen danach aus. Dann druckte er eine kleine Einladungskarte: „Dokoupil stellt in der Galerie Castelli aus! Eröffnung am x. x. um xx Uhr.“ Die Karte verteilte er unter seinen Freunden. Die Eröffnung legte er auf einen Nachmittag, an dem auch hoffentlich die Sonne scheinen würde. Er hatte Glück. Es wurde ein heller Tag und die Sonne schien auf die sorgfältig montierten Spiegel. Diese reflektierten das Licht und warfen ihre Formen durch die großen Fensterscheiben hindurch präzise auf die Wände der angesehnen Galerie. Dokoupil hatte seine Ausstellung bei Castelli.

Thomas Schütte

1981 wurde in Köln die große Ausstellung „Westkunst“ gezeigt. Außerhalb der chronologisch aufgebauten Schau standen in einem Saal drei Skulpturen von Thomas Schütte. Sie befanden sich am Schluss des Parcours und konnten als Ausblick auf etwas Neues verstanden werden. Ich war perplex. Waren es wirklich Skulpturen? Drei überdimensionierte Modelle standen hochgebockt auf gewaltigen Podesten. Die aus Holz sorgfältig gezimmerten Modelle dienten der Präsentation von Bildern oder besser von Emblemen, die wie Miniaturen in den Modellen angebracht waren. Ein Schiffsbug mit aufgemalten Girlanden. Eine schräg gestellte Kiste mit einem drapierten Tuch, als müsste darauf etwas angekündigt werden. Auf einem geschwungenen Bühnenprospekt waren zeichenartige Bilder in mehreren Reihen aufgehängt. Es drängte sich die Frage auf, wo hier die Kunst präsentiert wurde. Hatte sich Schütte seine eigene Ausstellungssituation geschaffen, in der er unabhängig sein Werk so zeigen konnte, wie er es für angemessen hielt? Sollte man das deutliche Pathos der Inszenierung ernst nehmen? Die Geste war schließlich modellhaft und verkleinert vorgestellt. Die intendierte Größe kam nur dadurch zustande, dass kleine Figürchen den eigentlich gedachten Maßstab verdeutlichten. Ich rätselte vor der Präsentation, weil sie zwar pathetisch und anspruchsvoll auftrat, sich gleichzeitig aber ironisch zurücknahm. Schüttes Auftritt war erstaunlich. Er hatte eine eigene, eine neue Sprache gefunden.

Ich kannte ihn von einem Film, den unser gemeinsamer Professor Schwegler mit seinen Studenten gedreht hatte. In einer Szene sah man Thomas Schüttes Profil. Er trug damals das blonde Haar schulterlang und sah aus wie ein Engel. Im Film zog er sich langsam einen Faden aus dem Mund. Am Faden waren rote Herzen aufgereiht. Schütte, der Engel, zauberte aus seinem Mund rote Herzen.

Ich hatte eine einseitige Vorstellung von Engeln: sanftmütig und liebevoll. Thomas Schütte war ein Engel einer anderen Kategorie. Er besuchte mich später in Paris. Dort hielt ich mich in einem Atelierhaus an der Seine auf. „Hat man dich auch in die

Verbannung geschickt?“, begrüßte er mich. Er habe das Paris-Stipendium auch bekommen. Er blickte sich im kleinen Apartment um. „Genau hier habe ich auch gewohnt“, sagte er. „Ein halbes Jahr. Die ersten Monate habe ich den Raum nicht verlassen. Was sollte ich mit Paris? Die Stadt ist doch nur Kitsch. Ein einziges Mal bin ich raus. Nach Pigalle. Habe dort im Stoffviertel bunte Stoffe gekauft. Die habe ich dann in Streifen geschnitten und aus den Streifen unterschiedliche Girlanden gebastelt.“ Er zeigte auf die Wände unter der niedrigen Decke des Raumes. „Die Girlanden habe ich dann oben an der Kante unter der Decke aufgehängt. Ich hatte sie zu lang gemacht. Den Rest, der am Ende übrig blieb, ließ ich in den Ecken herunterhängen.“ Er grinste. „Wollte es mir etwas hübsch machen, war eine trostlose Zeit.“ Mir schien, dass Thomas eine furchtbare Zeit voller Einsamkeit durchlitten hatte. Mit seiner schnodderigen Beschreibung überspielte er im Nachhinein das Leid. Er gab sich souverän und cool, aber darunter lag die pure Verzweiflung. Ich versuchte mir vorzustellen, wie er ein halbes Jahr in der engen Bude eingesperrt zugebracht hatte. „Die Vorhänge hatte ich immer zugezogen“, sagte Thomas, als hätte er meine Gedanken erraten. Überraschend war, dass diese Girlanden eine gelungene und souveräne Geste waren. Ich sah sie später, angebracht in einem Museum. Sie erschienen leicht, fröhlich und wie selbstverständlich.

„Ich will nicht über Kunst reden“, sagte Schütte. „Hast du Karten? Wir könnten Karten spielen.“ Mein Nachbar hatte ein Kartenspiel. Ich rief ihn zu uns herüber. „Zu dritt lässt sich besser spielen.“ Schütte spielte nicht zum Vergnügen, sondern um zu gewinnen. Je länger wir zusammensaßen, desto dicker wurde die Luft. Er setzte den Nachbarn und mich unter zunehmenden Druck. Sein Wille, uns plattzumachen, erstickte mich fast. Schütte bedrängte uns mit seiner unerbittlichen Absicht zu gewinnen. Mir verging der Spaß am Spiel. „Kompetitiv“, hatte mal ein Kollege über Schütte gesagt. Ich verstand erst an diesem Tag in Paris, was er gemeint hatte. Schütte machte Kunst genauso, wie er sich beim Kartenspiel verhielt. Er wollte der Erste sein.

In Italien nahm ich zusammen mit ihm an einer Gruppenausstellung teil. Wir sollten alle früh anreisen, um unsere Werke in

den Sälen einzurichten. Alle hielten sich daran. Nur Schütte nicht. Er ließ seine Kunst vorab ins Museum schicken. Die Kisten, in denen seine Skulpturen verpackt waren, standen uns in den Tagen des Aufbaus dauernd im Weg. Ich verstand, dass es Absicht war. Wir sollten erkennen, dass seine Kunst so wertvoll war, dass dafür eigens Klimakisten, passgenau für die einzelnen Werkstücke, gebaut worden waren. Die Kisten waren perfekt aus feinstem Holz gezimmert und mit Schablonen sorgfältig beschriftet. Unsere Kunst hatten wir lediglich in Noppenfolie verpackt und hergebracht. Der Rangunterschied war deutlich zu erkennen. Schütte ließ uns Zeit, diesen auch gebührend zu würdigen. Am Tag vor der Eröffnung erschien er. Die Kisten wurden umständlich geöffnet. Sie waren innen, der Form der Skulpturen entsprechend, ausgepolstert und mit grünem Filz ausgeschlagen. Mit weißen Handschuhen hoben die Museumsangestellten die Werke behutsam aus den Kisten. Sie stellten sie nach den Anweisungen Schüttes auf. Das Schauspiel dauerte weniger als eine Stunde. Es waren übergroße Kirschen. Die Beeren glänzten feuerrot. Die Stängel hatte er aus poliertem Kupfer kunstvoll gebogen. Es war ein gelungener Wurf.

Reinhard Mucha

An der Kunstakademie konnte man sich als Student beim jährlichen Rundgang für ein Reisestipendium bewerben. Reinhard Mucha galt als der dienstälteste Student an der Akademie. Man munkelte etwas von zehn Jahren, die er bereits an der Akademie eingeschrieben sein sollte. Offensichtlich hatte er sich entschlossen, nun endlich die Akademie zu verlassen. Er bewarb sich für das Reisestipendium. Seine Absicht verdeutlichte er mit einer Skulptur. Es war ein Flugzeug. Er hatte es im Atelier der Klasse aufgebaut. Selten hatte mich der Anblick von Kunst so vergnüglich, ja heiter gestimmt. Und gleichzeitig konnte ich feststellen, dass ihm eine großartige Skulptur gelungen war. Aus Stühlen, Tischen, Modellierblöcken und vielem anderen, das er im Atelier vorgefunden hatte, hatte Mucha sein Flugzeug zusammengebaut. Mit dem wollte er auf Reisen gehen. Die Teile, die eigentlich

einem ganz anderen Zweck dienen, hatte er mit Klebeband und Schraubzwingen so zusammengebracht, dass das Flugzeug sofort zu erkennen war. Vorne an der Nase des Fliegers war ein Ventilator befestigt. Er funktionierte auch. Die Fenster des Ateliers standen sperrangelweit offen. Das Flugzeug sollte abheben können und in die Weiten des Himmels fliegen.

Mucha bekam das Stipendium. Er hatte es verdient. Später baute er bei einer großen Ausstellung im Centre Georges Pompidou in Paris aus dem Mobiliar des Museums ein riesiges Karussell. Es war eine Skulptur in situ. Transportkosten fielen nicht an. Das Material befand sich ja schon vor Ort. Mich beeindruckte die lapidare wie geniale Geste. Doch das initiale Werk, das Flugzeug am offenen Fenster, überzeugte mich noch mehr. Wahrscheinlich, weil ich es zuerst gesehen hatte.

Bei mir selbst stellte ich fest, dass mich ein Werk eines Künstlers so überzeugen konnte, dass sein Autor für immer Kredit bei mir hatte. Der Kredit war unerschöpflich. Der Einschlag des einen Werkes war so grundstürzend, so unbedingt überzeugend, dass der Künstler bei mir nicht mehr in Ungnade fallen konnte. Sein Werk, was immer er machte, war vertrauenswürdig. Mucha hat später viele Werke veröffentlicht, zu denen ich weniger Zugang fand. Ich habe sie trotzdem unbedingt respektiert. Ihm, seiner Person, bin ich mit Anerkennung begegnet. Auch wenn wir uns persönlich nie wirklich nahegekommen sind.

Carl Emanuel Wolff

„Wirkliche Wirklichkeit“, sagte Carl Emanuel Wolff am Telefon. „Die wirkliche Wirklichkeit“, wiederholte er, als könnte es etwas Wirklicheres geben als die Wirklichkeit. Wir telefonierten oft miteinander. Am Ende unserer Telefongespräche kamen wir zu dem Schluss, dass nur die Kunst wirklich sei. Alles andere sei nur bedingt wirklich. Am Anfang meiner Bekanntschaft mit Emanuel fuhr ich öfter nach Essen. In seinem Atelier am Heierbusch kochte Emanuel für mich. Die Speisen wurden in einer blauen, sehr großen Keramischale mit Noppen, der sogenannten Pickelschale, aufgetragen. So wie Emanuel kochte, schmeckte es mir.

Die Art und Weise der Zubereitung gab den Zutaten eine unausweichliche Gegenwart. „Wirkliche Wirklichkeit“, hätte Emanuel wohl dazu gesagt. Seine Kochkunst durfte ich nur zurückhaltend loben. „Ich bin Künstler und kein Koch“, meinte er und schaute mich zweifelnd an. „Findest du etwa meine Kocherei besser als meine Kunst?“ Wir saßen im einzig warmen Raum in seinem Atelier. Es war das Ess- und Schlafzimmer in einem. Die Räume davor waren kalt. Es gab einen Esstisch, den Emanuel eigenhändig aus Fundstücken gemacht hatte, und einen antiken Tisch nebenan, auf dem Emanuel Kunstwerke abgestellt hatte. Ich lebte damals noch nicht lange in Deutschland und wunderte mich, dass es Orte mit Geschichte in diesem Land gab. Der Tisch in Emanuels Atelier war einer der ersten geschichtlichen Orte, die mir in Deutschland begegneten. Der antike Tisch hatte sehr tiefe Schrunden, wahrscheinlich waren es Sägespuren. Es waren Wunden der Geschichte. „Das habe ich nicht gemacht“, sagte Emanuel und strich über die tiefen Schnitte im Holz. Wenn wir zusammensaßen, erklärte Emanuel, dass wir ganz besondere Künstler seien. Später, wenn ich wieder nach Hause aufbrach, begleitete er mich zum Bus. Beim Überqueren der Straße meinte er, wir sollten besonders vorsichtig sein, weil es ein Verlust für die Menschheit wäre, wenn wir überfahren würden, denn wir würden bestimmt sehr berühmte Künstler werden. Darum sollten wir auf unser kostbares Leben achten.

In den wechselnden Wohnungen von Emanuel hing immer Kunst an den Wänden. Sie hing auch von der Decke. Er hatte einen Leuchter gefertigt. Der zeigte Emanuel und seine Frau. Sie hielten sich eng umschlungen und hingen kopfüber. Ihre Körper waren aus einem durchsichtigen Material gegossen. Der Leuchter beschien einen Tisch. Die Tischplatte war aus unterschiedlichen Hölzern zusammengefügt. Eingelassen waren darin aufgesägte Billardkugeln. Für die Tischbeine hatte er alte Billardstöcke verwendet. Emanuel gelang es, das scheinbar beiläufig Gefundene mit einer überraschenden Geste in eine gebaute Erzählung zu verwandeln. Emanuel war ein leidenschaftlicher Billardspieler. Das Alltagsleben ging in seinen vier Wänden übergangslos in Kunst über. Zwischen seinen eigenen Werken hing ganz selbst-

verständlich auch die Kunst seiner Kollegen. Er lebte damit. Besuchte ich andere Künstlerkollegen, fiel mir oft auf, dass sie keine Kunst aufgehängt hatten. Sie könnten es nicht ertragen, ihre Werke und auch die von anderen um sich zu haben, sagten sie. Den ganzen Tag würden sie sich mit Kunst beschäftigen. Das müsse reichen. – Das habe ich nie verstanden. Warum muten Künstler ihre Werke anderen zu, wenn sie nicht in der Lage sind, sie in der eigenen Umgebung zu ertragen?

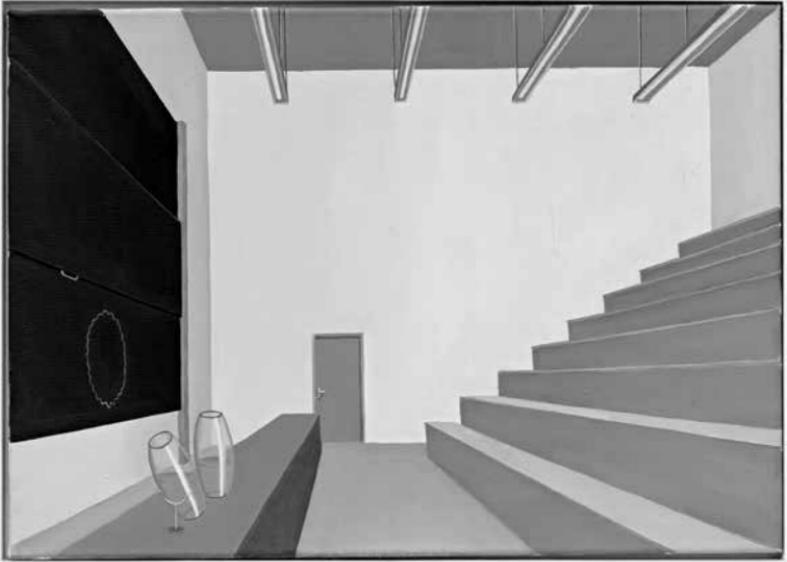
In München, in einer Galerie, hatten wir unsere erste Ausstellung. Emanuel hatte seine Wildschweine mitgebracht, struppige Tiere, zusammengebaut aus Stroh, Lappen, Ton und anderem Material. Wenn man sie anfasste, rieselte der trockene Ton auf den glänzenden Parkettboden der Galerie. Schlimmer war, dass die Viecher auf dem glatten Boden sofort ins Rutschen gerieten. Die Hufe fanden keinen Halt und ihre dünnen Beinchen machten den Spagat. Auf dem gestampften Lehm Boden im Atelier in Essen standen sie gut, auf dem Edelparkett der Galerie gerieten sie ins Rutschen. Man nennt das Kontextverschiebung, stellte ich fest. Heimlich fixierten wir die Beinchen mit Nägelchen im Parkett. Das nützte aber nichts, weil am Eröffnungsabend eine Tante von Emanuel in die Ausstellung stürmte. Offensichtlich gehörte sie zum gesellschaftlich relevanten Inventar der besseren Münchner Gesellschaft. Unter den gedrängten Vernissagegästen erkannte sie sofort mehrere bekannte Gesichter. Mit einem Ausruf gespielten Entzückens stürzte die Tante auf diese zu. Dabei mähte sie die kleinen Schweine, die im Gewirr der Beine und Garderoben versunken waren, erbarmungslos nieder.

Emanuel war ein Spieler. Woran man einen Spieler erkennt? Es fängt harmlos an. In der Essener Wohnung von Emanuel gab es ein Bad, das mit weißen Fliesen gekachelt war. Die Kinder kamen auf die Idee, im Bad zu spielen. Sie hatten ein gebrauchtes Kaugummi am hinteren Ende des Bades auf einem Fliesenviereck festgeklebt. Ein grünes Lederbällchen, gefüllt mit Sand und geschmückt mit dem Aufdruck Fujitsu, galt es, so zu werfen, dass es so nah wie möglich beim Kaugummi zum Liegen kam. Wir sollten auch mitspielen. Emanuel setzte sofort die Tarife. Pro Fliese eine Mark. Fünf Mark, wenn man die Fliese mit dem

Kaugummi traf. Je weiter entfernt das Bällchen landete, kam pro Fliese eine Mark in Abzug. Die Kinder waren begeistert. Emanuel wurde ernst. Die gegebenen Regeln waren jetzt die Welt. Sie waren Gesetz und Emanuel wollte gewinnen. Ich verlor innerhalb weniger Minuten zwanzig Mark. Mit den Verlusten, die meine Kinder einfuhren, war meine Familie innerhalb kürzester Zeit pleite. Ich versuchte es mit Humor, stellte aber fest, dass Emanuel das alles ganz ernst nahm, das Kaugummi, das Lederbällchen und die Fliesen im Bad. Mein Humor hatte keine Chance. Ich hatte Schulden.

Wir hatten zum Osterfrühstück eingeladen. Es war eine größere Runde: Emanuels Familie, meine Familie. Viele Kinder saßen um den Tisch. Eine Cousine meiner Frau saß mit am Tisch. Sie war ausnehmend hübsch. Sie hatte ein weiches, ebenmäßiges Gesicht und einen wohlgeformten Mund mit herausfordernd aufgeworfenen Lippen. Unter ihrer weißen Bluse verbarg sich ein üppiger Busen. Ihre hübsche und anziehende Erscheinung wurde jedoch durch ihr unwirsches Gemüt erheblich gestört. Sie blickte streng auf den gedeckten Tisch. Inmitten von Brot, Eiern, Käse und Schinken thronte das traditionelle Osterlamm. Ein süßes Gebäck, mit Puderzucker bestäubt. Ein Holzstab, beflaggt mit einer kleinen papierenen Fahne, steckte dem Tier im Nacken. Die Fahne zeigte das Kreuz. Sollte es das Leiden Christi anzeigen? Emanuel betrachtete den Kuchen. Es sei schon krass, wie das arme und schöne Tier hier abgeschlachtet worden sei, meinte er. „Das liebe ich am Katholizismus“, sagte er. „Wie die Kirche auch heute noch mit drastischen Bildern selbst einen solchen Kuchen in ein Massaker verwandeln kann.“ Das Gesicht der schönen Cousine verzerrte sich. Hasserfüllt zischte sie Emanuel an: „Hör auf, hör sofort mit deinen lasterhaften Bemerkungen auf. Du beleidigst unseren Heiland.“ Das verwandelte Gesicht der Cousine betrachtend, stellte ich fest, dass Emanuel einen Widerspruch in ihr getroffen hatte. War es der Aufruhr zwischen Liebreiz und Tod, zwischen Eros und Thanatos? War es der Widerstreit, den die schöne Cousine in sich selbst nicht ertrug?

Emanuel war ein Spezialist für die Melodie zwischen Liebe und Tod. Er hatte eine Katze aus Ton geknetet. Alle viere hat sie von



Die Vergrößerung der Bildoberfläche

sich gestreckt und liegt auf einem bemalten Holzbrett. Ein orangefarbenes Tuch ist über ihr ausgebreitet. Mehrere Holz-scheite, als seien es abgeschälte Rippenknochen, liegen darüber. Die Katze sieht sehr tot aus. So hatte er sie eines Morgens neben seinem Bett gefunden. Die Katze gehörte seiner Freundin. Diese hatte beim Anblick des toten Tieres bitterlich geweint. Später hatte Emanuel die Katze nachgebildet. Die Skulptur steht heute in meinem Atelier.

Philomene Magers

Für meine erste Galeristin *Philomene Magers* war Castelli ein Bollwerk. Er bestimmte damals die Kunstszene. Castelli war schwul. „Gegen ihn kann ich nichts ausrichten“, sagte Philomene, „ich kann mich gegen das homosexuelle Bündnis der einflussreichen Galerien, ob in Europa oder Amerika, nicht durchsetzen. Die halten dicht. Sie sind eine verschworene Gemeinschaft. Ich habe als Frau, als Galeristin keine Chance.“ Philomene führte ihre Galerie in Bonn. Sie engagierte sich besonders für die Kunst von Künstlerinnen. In den Achtzigerjahren dominierte die Minderheit



der Schwulen die Szene. Es war ein Netz aus Galeristen, Sammlern und Museumsleuten. Die schreckliche Aids-epidemie, die dann auch in diesen Kreisen ohne Erbarmen zuschlug, brach schließlich die Macht der Homosexuellen. Aber auch Philomene sollte sterben. Eine frühe Krebserkrankung kehrte zurück und raffte die schöne und engagierte Frau in kürzester Zeit dahin. Ich besuchte sie mehrmals im Krankenhaus. Kurz vor ihrem Tod brachte ich ihr ein kleines Bild mit, das ich für sie gemalt hatte. Philomene hatte sich beklagt, dass es keine schönen Bilder im Krankenzimmer gebe. Ich hängte es so ins Zimmer, dass sie es vom Bett aus betrachten konnte. „Die Vergrößerung der Bildoberfläche“. Einige Tage später ist sie unter dem Bild gestorben. Meine Trauer war übergroß. Ich hatte Philomene sehr lieb gewonnen und haderte mit ihrem ungerechten und frühen Tod.

Ein paar Jahre später starb mein wichtigster Sammler Axel Manthey. Er war Bühnenbildner und hatte auch als Regisseur großen Erfolg. Er war schwul und einer der ersten Aids-toten in Europa. Die seltsame Krankheit verbreitete Angst und Schrecken. Axel litt zweifach; an der tödlichen Krankheit und an der Ablehnung, die ihm als infizierter Homosexueller entgegenschlug. Er

hatte zum Ende seiner Krankheit in Stuttgart wieder einmal einen schrecklichen Anfall. Sein Freund bemühte sich, ihn in ein Krankenhaus einzuliefern. In den Krankenhäusern der näheren Umgebung wurden sie abgewiesen. Man sei auf Aids nicht eingestellt. Nein, man könne Axel nicht aufnehmen. Die Angst und die damit verbundene Ablehnung der Krankheit waren damals groß. Nach einer längeren Odyssee landeten sie schließlich im Universitätsklinikum. Axel war erschöpft. Er konnte nicht mehr. Doch auch in dieser Klinik waren sie nicht willkommen. An der Rezeption hatte man immerhin seine Personalien aufgenommen. Es war ein Zufall, dass der diensthabende Oberarzt an diesem späten Abend einen Blick auf die Liste der Notfälle warf. Dort erkannte er den Namen Manthey. Woher kannte er den Namen? Er suchte nach einer Verbindung. Plötzlich wusste er, in welchem Zusammenhang er ihm schon mal begegnet war. Manthey war, wie er, ein begeisterter Sammler der Werke von Thomas Huber. Zu jener Zeit lief eine Ausstellung in Stuttgart, für die sie beide Leihgaben zur Verfügung gestellt hatten. Welch eine Chance, jenen zu treffen, der sich ebenfalls für diese Kunst begeisterte. Er ordnete an, dem Todkranken ein Zimmer zuzuweisen. Schnell ließ er auch das kleine Bild von Thomas Huber, das er wenige Tage zuvor erworben und in seinem Behandlungsraum aufgehängt hatte, in das für Axel bereitete Zimmer bringen. Axel fand endlich einen Ort, wo er entgegenkommend und fürsorglich aufgenommen wurde. Der Oberarzt bemühte sich, seine Schmerzen zu lindern. Sie saßen dann noch gemeinsam vor dem kleinen Bild. Am Tag darauf starb Axel. Wie das kleine Bild aus dem Totenzimmer von Philomene in den Besitz des Arztes gekommen ist, weiß ich nicht. Es hing das zweite Mal in einem Sterbezimmer. Erneut war eine mir liebe Person unter dem Bild gestorben.

Die Tochter von Philomene Magers heißt so wie ihre Mutter. Auch ihre Großmutter hieß Philomene. Das ist etwas verwirrend. Als dritte in dieser Genealogie wurde sie Phlöchen genannt, damit man sie unterscheiden konnte. Phlöchen war gerade 25 Jahre alt, als ihre Mutter starb. Sie war mit ihrem Studium der Kunstgeschichte noch nicht fertig, als sie 1990 die Galerie ihrer Mutter übernahm. Einige Kinder von Galeristen oder Ausstellungs-

machern haben, wie Phlöchen, in Deutschland ihre Eltern beerbt. Sie richteten die übernommene Vermittlung von Kunst deutlicher nach strategischen und kommerziellen Gesichtspunkten aus. Schnell verlegte Philomene, die jetzt nicht mehr Phlöchen genannt werden konnte, die Galerie aus dem verschlafenen Bonn nach Köln. Die Galerieräume in Bonn hatten sich im Erdgeschoss des Wohnhauses der Eltern befunden. So waren die Eröffnungen immer auch familiäre, fast private Veranstaltungen gewesen. Mit dem Umzug der Galerie nach Köln wurden die Ausstellungen anonym, aber auch professioneller. Philomene war ein Kind ihrer Zeit. Sie erkannte die Notwendigkeit und die Möglichkeit, die Vermittlung von Kunst aus der Liebhaberei und dem selbstlosen Engagement ihrer Mutter in ein Geschäftsmodell umzuwandeln. Überraschend schnell gehörte sie zu den beachteten Galeristinnen in Köln.

Gerhard Merz

„Schönheit ist die geringste Abweichung von der Norm“, erklärte mir Gerhard Merz. Er wusste komplizierte Sachverhalte, seiner Auffassung gemäß, in kurze prägnante Sätze zu packen. Gerhard war ein schwerer und weicher Mann. Er trug stets schwarze Anzüge und weiße Hemden. „Ich habe nur schwarze Anzüge und weiße Hemden“, sagte er. Das hatte sicher auch mit der Norm in Bezug auf das Schöne zu tun, dachte ich. „Ich habe festgestellt, dass mich ein schwarzer Anzug und ein weißes Hemd gut kleiden. Warum also sollte ich diese Norm verletzen?“, bestätigte Gerhard meine Vermutung. Ich besuchte ihn manchmal in Köln. Dort bewohnte er ein kleines Haus. Es war in den Zwanzigerjahren für eine Töpferin, eine Absolventin des Bauhauses, gebaut worden. Das konnte man sofort erkennen. Das Haus war hell und praktisch. Auf akkurat im Raum verteilten Tischen hatte Gerhard seine Arbeitsutensilien ausgebreitet. Die Stifte, Blätter und Lineale lagen, an den Kanten der Tische ausgerichtet, ordentlich nebeneinander. „Ich kann nicht denken, wenn ein Stift nicht gerade daliegt“, erklärte er mir. „Schau dir diesen herrlichen Farbfächer an.“ Er nahm ein Bündel Farbkarten vom Tisch.

„Die Farben meiner Bilder bestimme ich ausschließlich nach diesen Farbkarten. Es sind die genauesten. Bis zu sechs Schichten müssen aufgebracht werden. Die Farbe muss dicht und gleichmäßig sein. Das Grau habe ich ausgesucht.“ Er hielt mir die Karte hin. „Ich mache keine Malerei. Ich mache Anstrich.“

Philomene Magers gesellte sich zu uns. Seit Neuestem wohnte sie mit Gerhard zusammen. „Ich habe etwas gekocht. Kommt runter ins Esszimmer.“ Das kleinteilige Haus war spartanisch eingerichtet. Alles hatte seinen Platz. „Wir haben keine Schränke“, sagte Philomene. „Schränke nehmen Platz weg. Gerhard mag keine Schränke.“ Merz machte eine wegwerfende Geste. „Spießerkrampf.“ „Das Problem ist“, erwiderte Philomene, „dass ich hier keine Kleider unterbringen kann. Wo sollte ich sie hintun? Herumliegende Kleider stören Gerhard. Ich habe immer nur eine Unterhose und Strümpfe in meiner Handtasche zum Wechseln. Wenn ich etwas Neues anziehen will, muss ich zu meinem Vater nach Bonn fahren. Dort habe ich meine Kleider deponiert.“ Gerhard schien die Bemerkung von Philomene zu überhören. Er aß mit großem Appetit die Nudeln, die sie uns vorgesetzt hatte.

Früher wohnte Merz in München. Seit er in Düsseldorf eine Professur an der Akademie innehatte, wohnte er in Köln. „Das war eine Bedingung. Ich bekam die Professur nur, wenn ich auch im Rheinland wohne“, sagte er. „Zum Glück habe ich dieses Haus gefunden. Ohne das Haus hätte ich die Professur nicht angenommen.“

„So sind wir auch näher zusammen“, meinte Philomene und lächelte Gerhard an. „Früher mussten wir immer reisen, um uns zu sehen. Gerhard hat jetzt auch mehr Zeit, mich bei meinem Galerieprogramm zu beraten.“ Dem Programm der Galerie sah man die strenge Handschrift von Gerhard Merz deutlich an. Die ersten Ausstellungen waren Don Judd und Ad Reinhardt gewidmet. Es gab eine Schau mit Robert Morris und eine Übersicht der Architektur von Oswald Mathias Ungers. Seine wichtigsten Bauten hatte Philomene in aufwendiger Weise als Gipsmodelle herstellen lassen. Die Ausstellungen waren immer perfekt eingerichtet. Nichts störte die kühle und strenge Präsentation.

„Ja, das Reisen war schrecklich“, stimmte Gerhard Philomene zu. „Am schlimmsten ist der Aufenthalt in Hotelzimmern. Und es gibt nichts Schrecklicheres als die Teppichböden in den Hotels. Wenn ich mir vorstelle, wie viele Keime in diesen Teppichböden lauern.“ Gerhard schüttelte sich. „Wenn ich ins Hotel gehe, kaufe ich mir vorher immer die Wochenzeitung Die Zeit. Weil sie die größten Seiten hat. Mit der Zeitung lege ich das ganze Zimmer aus. Auch unter das Bett lege ich die Zeit. Dann kann ich mit nackten Füßen vom Bett ins Bad gehen.“ Ich stellte mir das Hotelzimmer vor und den Boden mit den ausgelegten Zeitungsseiten. Die Druckerschwärze schien Gerhard offensichtlich nicht zu stören. Sicher hatte er nach seinen Gängen über die Zeitungsseiten schwarze Füße. Ob er es nicht bemerkte?

„Gerhard hat auch immer einen Handstaubsauger neben seinem Bett liegen“, lachte jetzt Philomene. „Ich wache davon jeden Morgen auf. Bevor er aus dem Bett steigt, saugt er den Platz, wo er seine Füße hinstellt, mit dem Staubsauger.“ Gerhard Merz hatte sich einen zweiten Teller Nudeln genommen und aß genüsslich, bis der Teller leer war. Mit einem Stück Brot tupfte er die letzten Reste der Soße vom Tellerrand auf.

Bogomir Ecker

Bogomir Ecker und ich standen mit unseren beiden Frauen und vier Kindern am Bahnhof in Düsseldorf. Es war später Abend. Auf dem Bahnsteig war es zugig und kalt. Eine eisige Winterluft fegte durch die leere Bahnhofshalle. Wir warteten auf den Nachtzug, der uns nach Italien bringen sollte. Die Kinder waren müde und quengelten. Ein Kind war auf meinem Arm eingeschlafen. Unser Mädchen hatte sich über den Haufen gestapelter Koffer gelegt. Es war kurz davor, ebenfalls einzuschlafen. Endlich fuhr der Zug ein. Wir hatten uns zwei Schlafwagenabteile reserviert. Es war eine Mischung aus einem Kunststück und purer Kraftanwendung, die Kinder, die Koffer und schließlich die besorgten Mütter in den Zug zu hieven. Die beiden Schlafwagenabteile lagen nebeneinander. Der Schaffner schob die Trennwand dazwischen zur Seite. Wir hatten jetzt fast ein geräumiges Zimmer. Es gab einen kurzen



Streit über die Verteilung der Betten. Aber die Kinder waren zu müde, um es zum Krieg kommen zu lassen. Kaum lagen sie in ihren Kojen, waren sie auch schon eingeschlafen. Bogomir und ich hoben das schwere Gepäck in die Ablagen. Die Familien waren versorgt. Die Frauen krochen ebenfalls müde unter ihre Decken. Nebenan gab es einen Restaurantwagen. „Jetzt gehen wir noch einen trinken“, meinte Bogomir. „Das haben wir uns verdient.“ Der Zug hatte sich bereits in Bewegung gesetzt und rumpelte über die Gleise aus dem Bahnhof hinaus. Im Speisewagen war zu dieser späten Stunde außer dem Kellner niemand mehr. Mit müdem und leerem Blick wankte er auf uns zu. Der Wagen hatte sich in eine Kurve gelegt. Der Schaffner betrat den Wagen. Auch er schlingerte zwischen den Tischen den schmalen Gang entlang. Wir waren vier müde Männer im Speisewagen der Deutschen Bahn. Es ging auf Mitternacht zu. „Wie wär’s mit einem Bier für jeden von uns“, schlug ich vor. Dankbar setzte sich

der Schaffner zu uns an den Tisch. Der Kellner brachte vier Bier und setzte sich ebenfalls dazu. „Wir sind Künstler und fahren zu unserer Ausstellung nach Italien“, sagte Bogomir. „Ich bin Bildhauer. Heute Abend habe ich eine Skulptur gemacht.“ Bogomir grinste die beiden Bahnangestellten an. Der Schaffner und der Kellner schauten ihm ratlos ins Gesicht. „Ich erkläre es Ihnen. Skulptur bedeutet, etwas Schweres leicht zu machen. Ich habe heute Nacht vier Kinder, zwei Frauen, zwei Kinderwagen und eine Masse von Gepäck vom Bahnsteig in den Zug gehoben. Ich habe ein beachtliches Gewicht leicht gemacht. Darum habe ich heute eine Skulptur gemacht.“ Er hob sein Glas – und wir stießen auf die gelungene Skulptur an.

Wir fuhren nach Italien, um eine Ausstellung aufzubauen. Das Hotel in Bozen war ein riesiger alter Kasten im Stadtzentrum. Vor dem Hotel gab es einen Weihnachtsmarkt. In der eisigen Kälte drehte sich ein beleuchtetes einsames Karussell. Die Flure des Hotels waren breit und lang. Wir hatten unsere Zimmer nebeneinander. Bogomir und ich hatten unsere Werke im Museum nebenan bald eingerichtet. Die Eröffnung der Ausstellung sollte drei Tage später sein. Die Zeit bis dahin mussten wir totschiagen. Die Kinder hatten sich mittlerweile im kalten Bozen und auf dem Karussell vor dem Hotel erkältet. Schniefend und mit roten Gesichtern lümmelten sie sich in den Betten des Hotels. Sie hatten Langeweile. „Wir müssen den Kindern etwas bieten“, sagte Ingrid, die Frau von Bogomir. „Du hast mir neue Unterwäsche gekauft“, fiel Bogomir ein. „Ich werde sie euch vorführen.“ Er verschwand im Bad. Dann kam er zurück und hatte nur eine Unterhose an. Sie hatte ein Tigermuster. Bogomir kletterte auf das ausladend breite Hotelbett. Er hüpfte von einem Ende zum anderen. Die Federmatratze schleuderte ihn fast bis zur Decke. „Call me tiger“, rief Bogomir und hüpfte höher und höher. Dazu machte er ein grimmiges Gesicht. Die Kinder fanden es gut.

Nachts konnten wir die kranken Kinder nicht alleine lassen. Wir schoben die schweren Sessel aus den Zimmern in den breiten Flur hinaus. Ich besorgte uns in der Hotelbar Getränke. Wir saßen versunken in den Sesseln und hofften, dass die Kinder Ruhe geben. „Ich kann nicht schlafen“, sagte unser Mädchen und setzte

sich im Pyjama auf meinen Schoß. Gemeinsam blickten wir den endlos langen Gang hinunter. Ein älterer, vornehm gekleideter Mann kam den Flur entlang. Neben sich hatte er eine deutlich jüngere Frau. Sie hielten vor der Tür neben unseren Zimmern an. Die Frau machte einen unschlüssigen Eindruck. Der Mann redete auf sie ein. „Böser Mann“, sagte unser Mädchen auf meinem Schoß deutlich hörbar. Der Mann drehte sich ertappt um. Die Frau trat einen Schritt zurück. Dann ging sie den Flur wieder hinunter und verschwand hinter einer Biegung. Wütend blickte der ältere Herr in unsere Richtung und verschwand in seinem Zimmer.

Nach einer Weile sahen wir einen jüngeren Mann herankommen. Er hatte einen Hund bei sich. Der Hund war riesig. Es war ein muskulöses Tier, das mit federnden Schritten neben dem Mann hertrabte. Der Mann trug in seinem Arm eine große Schüssel aus Edelstahl. Vielleicht hatte er sie in der Hotelküche ausgeliehen. Die Schüssel war bis zum Rand mit Knochen gefüllt. Teilweise hing das rohe und blutige Fleisch noch an den Knochen. Der Mann schloss die Tür auf der anderen Seite unserer Zimmer auf. Er zwängte sich mit dem riesigen Vieh und der großen Schüssel durch die Tür. Sie fiel hinter ihnen ins Schloss. Kurze Zeit später hörten wir das Krachen von splitternden Knochen, dann das Geräusch von kauenden Kiefern, die die Knochensplitter langsam zermalmten.

Jahre später richteten Bogomir und ich in Düsseldorf das „Künstlermuseum“ ein. *Jean-Hubert Martin* war zum neuen Direktor des Museums Kunstpalast ernannt worden. Er schlug mir vor, die Sammlung des Museums neu einzurichten. Er sei ausreichend beschäftigt, die Ausstellung zur Eröffnung des neuen Museums vorzubereiten, sagte er. Skeptisch beurteilte er die disparate Sammlung des städtischen Museums. Den Kuratoren der einzelnen Abteilungen im Museum traute er offensichtlich nicht zu, in einer gemeinsamen Anstrengung die Sammlung auf frische Weise der Öffentlichkeit zu präsentieren. „Die undurchsichtigen Zuständigkeiten und die Animositäten unter den Kuratoren versprechen nichts Gutes“, meinte er. „Du als Künstler kannst dich über all ihre wissenschaftlich vorgebrachten Vorbe-

halte hinwegsetzen. Du hast die Narrenfreiheit, die ich als Kunsthistoriker nicht habe.“ Ich schlug ihm vor, Bogomir dazuzuholen. „Er ist Bildhauer, ich bin Maler. Wir ergänzen uns.“ Jean-Hubert war einverstanden.

Bogomir hatte sich an der Akademie in Hamburg, wo er unterrichtete, eine Auszeit genommen. Da passte es ihm gut, etwas Neues anzupacken. Mehr als zwei Jahre sollte uns die Aufgabe in Anspruch nehmen. Wir stiegen hinab in die Verliese des Museums. Wir durchstöberten die Magazine, öffneten Kisten und Schachteln und zogen Schubladen in riesigen Schränken heraus. Wir betrachteten Bilder, Zeichnungen, Grafiken, Skulpturen, große und ganz kleine. Wir begutachteten Münzen, Türkäufe, Schmuck, Kleidungsstücke, Kommoden und Altäre. Misstrauisch wurden wir von den Kuratoren begleitet. Sie fühlten sich übergangen. Mit Auskünften hielten sie sich deshalb zurück. Fast alles, was wir sahen, war alt oder uralte. Ich meinte, man sollte einiges davon möglicherweise den Bedürfnissen der neuen Zeit anpassen. „So wie man auch ein altes Haus renoviert. Dort baut man auch eine Zentralheizung ein und bringt die sanitären Einrichtungen auf den neuen Stand der Technik. Schließlich muss ein Haus bewohnbar sein.“ Ich führte aus, dass auch Bilder bewohnbar bleiben müssten. Deshalb müsse man sie eben renovieren. „Behutsam“, fügte ich hinzu. Die Restauratoren des Museums gerieten darüber in helle Aufregung. Wir durften die Magazine nicht mehr ohne ihre Begleitung betreten. Sie fürchteten, wir könnten den Kunstwerken etwas antun. Ich hatte die Bemerkung jedoch metaphorisch gemeint. Ich verstand meine Aufgabe einer neuen Präsentation so, die verstaubten Sachen durch eine neue Art der Zuordnung, durch einen neuen Blick darauf, zu aktualisieren. „So kann man die alten Sachen in einem ganz neuen Licht sehen“, sagte ich, „als hätte man die düstere Kerzenbeleuchtung in einem Interieur des Mittelalters durch eine anständige elektrische Beleuchtung ausgetauscht. Man sieht dann mehr. Unsere heutigen Augen sind auf helleres Licht eingestellt.“

In der Sammlung entdeckte Bogomir ein kleines Köpfchen, geschnitzt aus Elfenbein. Es war doppelgesichtig. Die eine Seite

zeigte das Antlitz eines bärtigen Mannes, die andere die Fratze des Todes. „Memento mori“, sagte Bogomir ehrfürchtig. Er hatte kurz zuvor einen Herzinfarkt erlitten. „Es muss einen besonderen Platz in der Sammlung bekommen“, beschied er. „Wo ist der Tod?“, fragte Bogomir von nun an, wenn wir uns mit der Einrichtung der weiteren Säle beschäftigten. „Hier fehlt der Tod“, stellte er fest. Heimlich fügte er der Präsentation noch einen Januskopf hinzu oder fand eine gemalte Sterbeszene für einen anderen Raum. Ebenso heimlich räumte ich den Tod wieder weg. „Deine Abgründe in Ehren“, sagte ich zu Bogomir. „Du machst mir Angst.“ Unser Engagement in Düsseldorf brachte die Museumsleute in Deutschland in Aufruhr. Noch vor der Eröffnung häuften sich die Klagen in der Presse. Ein Museum sei eine wissenschaftliche Einrichtung. Sie dürfe nicht dem Gutdünken von Künstlern überlassen werden. Wir seien nicht kompetent, die wichtige Sammlung des Düsseldorfer Museums zu präsentieren. Es war vorab bekannt geworden, dass wir die Werke nicht chronologisch und nach Gattungen zeigen würden. Bogomir und ich hatten uns entschieden, alte und neue Kunst nebeneinander zu zeigen. Auch Gegenstände des Kunsthandwerks sollten gleichwertig neben Gemälden und Skulpturen ausgestellt werden. Wir würden den wissenschaftlich fundierten Bildungsauftrag des Museums konterkarieren, hieß es. Die heftige Debatte im Vorfeld der Eröffnung des Museums hatte zur Folge, dass nach der Eröffnung sehr viele Menschen das Museum besuchten. Sie wollten sich offensichtlich selbst ein Bild machen. „Der Untergang des Abendlandes“ – so hatte das Feuilleton zuvor die Debatte übertitelt.

A.R. Penck

In den Messehallen am Rande von Düsseldorf wurde die Ausstellung „von hier aus“ aufgebaut. Jeder Künstler hatte einen Pavillon, in dem er seine Werke ausstellen sollte. Zusammen bildeten die unterschiedlich ausgestalteten Kojen eine Art Stadt. Ich war damit beschäftigt, die Fassade meines Pavillons blau zu streichen. Dafür hatte ich mir mehrere große Pinsel besorgt. Ein kleiner, gedrungener Mann stellte sich zu mir und schaute mir bei der

Arbeit eine Weile zu. „Kannst du mir einen deiner Pinsel leihen?“, fragte er. Der Mann trug einen dichten Bart und viel Haar auf dem Kopf. Aus dem Gestrüpp schauten mich zwei lustige Augen an. „Ich bin der Penck“, sagte er und streckte mir seine kleine Hand entgegen. „Dort drüben, siehst du die Leinwand?“ Er deutete auf eine überdimensionierte weiße Leinwand, die frisch gespannt an einer Kojenwand lehnte. „Ich habe keinen Pinsel und soll heute das Bild malen.“ Ich versuchte mir vorzustellen, wie der kleine Mann das enorme Format bewältigen würde. „Ich bin im Grunde ein Miniaturist“, sagte Penck, als hätte er meine Skepsis bemerkt. „Ich male Miniaturen.“ Ich betrachtete die Leinwand. Sie maß bestimmt fünfzehn Meter in der Länge. „Alles ist relativ“, erklärte er. „Schau mich an.“ Er fing an, mit seinen kurzen Armen wild herumzurudern, so als wollte er gleich wegfliegen. „So bewege ich mich. Meine Bewegungen sind groß, raumgreifend. Und darum brauche ich deinen dicken und großen Pinsel. Er entspricht meinen Bewegungen. Ich male also in breiten und dicken Strichen.“ Er machte es mir mit dem Pinsel in der Luft vor. „Aber die Striche sind eigentlich ganz fein und klein gedacht. Verstehst du. In meinem Kopf sind die Striche minutiös. Im Kopf sind meine Bilder ganz klein. Miniaturen eben.“ Er blinzelte mich verschmitzt aus seinen kleinen Augen an. „Darum muss ich die Bilder auf so großen Leinwänden mit dickem Pinsel malen. Weil meine Bewegungen groß sind.“

Ich verstand sofort, was er meinte. Ich hatte auch bei mir selbst festgestellt, dass ich ab einer bestimmten Größe der Malfläche nicht mehr in der Lage war, meine Ideen aufzumalen. Es gab eine Grenze für die Bewegung meiner Finger und meiner Hand, die es unmöglich machte, etwas kleiner zu malen. Bei Penck war diese Grenze offensichtlich weit höher angesetzt.

Penck nahm den Pinsel, bedankte sich und trabte zu seiner Leinwand am anderen Ende der Halle. Als ich am nächsten Morgen wiederkam, hatte er das riesige Bild fertig gemalt. Ich war beeindruckt. Arbeiter waren dabei, es zur Seite zu stellen und eine zweite, noch größere Leinwand herbeizuschleppen. „Lass uns was trinken“, sagte Penck zu mir. „Die haben hier noch zu tun. Das dauert. Nebenan gibt es das Messehotel. Ich wohne da.“

An der Bar haben die echt guten Stoff.“ Er setzte sich ein Käppi auf und ging vor mir her. In der Bar des Hotels bestellte er Champagner. Man schien ihn zu kennen. „Das Gleiche wie letztes Mal. Ist echt guter Stoff.“ Champagner am Morgen? Ich wollte eigentlich noch etwas tun. „Entspann dich“, meinte Penck. „Ihr im Westen arbeitet zu viel. Ihr seid so schrecklich fleißig und verkrampt.“ Er goss uns je ein Glas voll. „Locker bleiben. Prost.“ Penck hatte sein Glas leer, bevor ich meines an die Lippen geführt hatte. „Der Westen“, stöhnte Penck. „Es heißt immer, bei euch sei alles so ordentlich und sauber. Stimmt nicht.“ Er goss sich das Glas wieder voll. „Aber der Stoff ist eindeutig besser als bei uns im Osten. Weißt du, wo ich meine ersten Läuse eingefangen habe? Im Puff in Hamburg. Alles voll, der ganze Sack voller Läuse. Die habe ich mir in einem Puff im Westen geholt. Das wäre mir im Osten nicht passiert. Unsere Puffs sind sauber. Es lebe der Sozialismus.“ Er hob sein Glas – und wir stießen an. Nachdem er die Flasche leer getrunken hatte, marschierten wir zurück in die Messehalle. „Jetzt bin ich richtig geladen“, sagte Penck fröhlich. „Auf zu neuen Taten.“ An diesem Tag malte er sein zweites Bild.

Andreas Gursky

Wir hatten das Neckermann-Reisestipendium gewonnen. Andreas Gursky und ich waren die ersten Preisträger. Das Reiseunternehmen schenkte uns eine Reise in die Welt. Wo immer wir hinwollten. Sechs Wochen lang. In den fernen Ländern sollten wir Kunst machen. Diese würde Neckermann uns dann abkaufen und in die Firmenzentrale bei Frankfurt hängen. Vorbild für die Geldgeber war die berühmte Tunisreise, 1914, von Klee, Macke und Moilliet. Diese Reise hatte nachhaltigen Einfluss auf die Farbgebung der Künstler und machte Kunstgeschichte.

Wir beschlossen, gemeinsam zu reisen. Andreas wollte unbedingt nach Ägypten. Mir war es recht. Irritiert waren die Neckermänner, als Andreas die Hotels nannte, in denen wir unsere Zeit verbringen wollten. Das Mena House neben den Pyramiden in Kairo, das elegante Hotel Mövenpick in Luxor, das Old Cataract in Assuan. Alle waren Luxushotels der obersten Preisklasse. Sie

hatten sich die Künstler schlicht und bescheiden vorgestellt. „Wir nehmen auch unsere Frauen mit“, sagte ich. „Bei jedem ganz normalen Preisausschreiben gewinnt man Reisen immer mit Begleitung.“ Die Herren schluckten. „Und unsere Kinder nehmen wir auch mit“, fügte ich am Schluss noch hinzu.

„A real egyptian family“, sagte man zu mir, als wir in Kairo ankamen. Man betrachtete mich mit Hochachtung. Ich saß mit meinen zwei Kindern, den zwei Kindern von Andreas, seiner Frau und meiner Frau in der Lobby des Hotels. Andreas verabschiedete sich jeden Morgen und machte sich mit einem Helfer, den das Hotel für ihn organisiert hatte, auf Tour. Es war ein kleiner, drahtiger Ägypter, der den Koffer mit der Plattenkamera und das Stativ hinter Andreas hertrug. Ich verbrachte die Tage mit vier Kindern und zwei Ehefrauen in der Anlage des Hotels. Die Angestellten gingen davon aus, dass ich mit meinen zwei Frauen und meiner Kinderschar hier Urlaub machen würde. „A real egyptian family“, wiederholten sie immer wieder.

Die Ausbeute von Andreas auf dieser Reise war beachtlich. Er hatte zwei, drei gültige Aufnahmen gemacht. Sie waren perfekt. Ich hatte auf die Kinder aufgepasst und die Frauen unterhalten. Andreas war zielstrebig und ehrgeizig.

Vor der Reise hatte er mich gedrängt, ihn mit Helge Achenbach bekannt zu machen. „Das ist ein Schlawiner“, entgegnete ich abwehrend. „Ein Schmeichler und Abzocker. Hüte dich vor ihm.“ Als Andreas und Helge sich bei uns zu Hause kennenlernten, war ich erstaunt, wie schnell sie sich einig waren. Eifrig tauschten sie sich über Fußball und besonders über Fortuna Düsseldorf aus, und bald waren sie beim Geschäftlichen. Später wurden sie dicke Freunde.

Nach der Trennung von seiner Frau Carol verfiel Andreas dem Jugendwahn. „Kunst muss jung sein“, meinte er. Er verwirklichte diese Vorstellung, indem er eine sehr viel jüngere Frau heiratete. Mit ihr zusammen besuchte er uns in unserem Haus auf Mallorca. Das Haus lag im engen Gassengewirr einer Stadt im Nordosten der Insel. Es war um einen kühlen Innenhof gebaut. Palmen spendeten Schatten. Ein Springbrunnen plätscherte in der Mitte des kühlen Patios. Das Haus hatte drei Treppenhäuser und viele

Zimmer. Über mehrere Stockwerke konnte man bis auf eine Dachterrasse steigen. Von dort aus hatte man den Blick über die Dächer der Stadt und auf die Türme des Doms. Andreas und seine junge Frau waren mit mir bis ganz nach oben gestiegen. Er schaute auf das Panorama, das sich uns von hoch oben bot. Am Horizont sah man das Meer. „Das ist es“, sagte Andreas begeistert. „Der ultimative Blick. Dieser Blick bestimmt meine Bilder.“ Ich hatte das Dächermeer schon immer hässlich gefunden. Dem Gewirr aus Ziegeln und Fernsehantennen konnte ich nichts abgewinnen. Außerdem empfand ich den Blick als Herrscherblick. Es missfiel mir, so auf etwas herabzublicken. „Lasst uns wieder heruntergehen“, sagte ich zu den beiden. „Wir haben Freunde zum Abendessen eingeladen. Künstler aus Mallorca und einige Freunde aus Düsseldorf. Genügend Platz haben wir im Haus. Zimmer gibt es mehr als genug.“ Im Hof hatte sich eine bunte Gesellschaft zusammengefunden. Kinder sprangen herum. Essen wurde aufgetragen. Die neue Frau von Andreas achtete sehr auf ihr Äußeres. Sie war schlank und groß. Ihr Haar lag akkurat, das Make-up war untadelig. Ihr Gesicht erinnerte mich an die Büste der Nofretete. Als sie die Festgesellschaft erblickte, hielt sie ihre kleine, lackierte Handtasche wie einen Schild abwehrend vor sich. Sie schaute giftig auf unsere Freunde und meinte: „Wenn ich mir das anschau, dann kommt mir das Kotzen.“ Ich blickte sie erschrocken an. Was meinte sie? Gefielen ihr unsere Freunde nicht? Andreas legte ihr beruhigend die Hand auf den Arm. „Wir gehen auch gleich“, sagte er zu ihr. „Du entschuldigst uns“, wandte er sich an mich. „Wir haben noch eine Verabredung. Danke für die Einladung, aber wir müssen weiter.“ Danach habe ich Andreas nicht mehr getroffen. Bisweilen sah ich ihn in einem Pulk von Menschen, die ihn umringten. Er war ein Star geworden. Die Frau hatte er wieder gewechselt. Er bewegte sich nun in einer anderen Gesellschaft.

Helge Achenbach

Helge Achenbach saß bei mir im Atelier. Er besuchte mich jetzt öfter. Draußen vor dem Haus stand sein auffälliger Bentley. Der Fahrer lehnte daneben am Gartenzaun und unterhielt sich mit unserem Nachbarn, der den Wagen neugierig inspizierte. Die beiden rauchten. Die Freundin von Achenbach unterhielt sich mit meiner Frau oben in der Küche. „Unter Männern“, hatte Helge gesagt. „Lass uns mal die Sache in Ruhe besprechen.“ Daraufhin hatten wir uns in mein Atelier zurückgezogen. „Wie viel brauchst du im Monat?“ Helge schaute mich herausfordernd an. „Zwanzigtausend? Dreißigtausend? Du kannst auch mehr haben. Sag, wie viel.“ Ich schaute an Helge vorbei auf meine Bilder. „Ich zahle dir monatlich eine Summe. Du kannst in aller Freiheit malen.“ Da war sie also, die Freiheit, dachte ich. „Ich bekomme von dir alles, was du produzierst, alles, verstehst du?“ Er legte seine Hand auf mein Knie. Helge fasste mich immer irgendwo an. „Außerdem übernimmst du sechs Aufträge im Jahr für Kunst am Bau. Sechs sind genug, mehr nicht.“ Wenn er nur die Hand von meinem Knie nähme, dachte ich. „Dreißigtausend im Monat und du überlässt mir jeden Zettel in deinem Atelier und, wie gesagt, die sechs Kunst-am-Bau-Projekte.“

Wie sollte ich das schaffen? Ohne Angestellte würde es nicht gehen. Ich sah schon die Assistenten in meinem Atelier herumwerkeln. Die schöne Ruhe wäre dahin. Ich müsste mein Atelier erweitern, vielleicht sogar anbauen. Achenbach grinste mich an. „Überleg's dir. Ist doch ein super Angebot. Ich erkläre dir gleich mal das erste Projekt. Für die HypoVereinsbank, ein Gästehaus am Starnberger See. Tolle Architektur. Du machst die Inneneinrichtung.“ Warum sollte ich die Inneneinrichtung für das Gästehaus einer Bank entwerfen? In mir stiegen Zweifel auf. „Mach nicht so ein Gesicht“, Helge kniff mich ins Knie. „Jetzt gehen wir zuerst mal zu unseren Frauen nach oben. Der Rest ergibt sich dann von selbst.“ Als ich ihn nach dem gemeinsamen Kaffee zum Auto begleitete, wies er auf den Wagen. „Wie findest du ihn? Das neueste Modell von Bentley als Cabrio.“ „Weißt du, Helge“, sagte ich zu ihm, „mit meiner Kunst musst du ja schließlich auch diese



Autos finanzieren. Das macht die teure Kunst noch teurer. Ich bevorzuge eigentlich Galeristen mit weniger Hubraum.“ Helge wandte mir sein Gesicht zu. Er hatte auf einmal einen brutalen Zug um den Mund: „Spießler!“, zischte er mich an, „du bist ein elender Spießler.“

Rede über die Sintflut

Heute kommt der Ruhm für einen Künstler früh und nicht spät. Entscheidend für eine Karriere ist die Unverwechselbarkeit des jungen Talents. Die Werke müssen sich von dem unterscheiden, was schon bekannt ist. Der Kunstbetrieb hat seine Augen überall. Er entdeckt das Außergewöhnliche schnell und greift zu. Sind die ersten Werke auf dem Markt, sichern sich die einflussreichsten Vermittler ihren Anteil daran. Rangeleien unter den Galerien gehören zum Geschäft. Der Künstler ist dabei kein Opfer. Er lässt sich auf das Spiel ein. Kein Künstler auf dem Kunstmarkt ist unschuldig. Auch der scheinbar weltabgewandte, in höheren Sphären schwebende Künstler hat ein gutes Gespür dafür, wie er Angebot und Nachfrage am Markt bedienen kann. Ein Künstler, der am Markt erfolgreich ist, wollte diesen Erfolg unbedingt.



Anerkennung fliegt keinem zu, der sie nicht unbedingt sucht. Der beachtete Künstler hat alles dafür getan, erfolgreich zu sein. Über die Preise für seine Werke spricht er nicht öffentlich. Das überlässt er seinen Galeristen. In Interviews in den Feuilletons aber empört er sich gerne über die exorbitanten Auktionsergebnisse seiner Werke. Im Grunde würden sie ihn nicht interessieren. Ihm gehe es allein um die Kunst. Das ist gelogen. Ein Künstler wird zu Lebzeiten berühmt – oder er wird es nie. Die Legende vom großen Werk, das nach dem Tod des Künstlers Weltruhm erlangt, ist eine Mär. Öffentliche und private Institutionen beobachten die Kunstszene und erstellen Rankings der Künstler. Die Einstufungen haben Einfluss auf die öffentliche Kunstförderung und auf die Erhaltung von Kunst. Welche Bedeutung hat der Nachlass eines verstorbenen Künstlers? Auf einer Skala von eins bis fünf entscheidet sich, ob ein Werk aufbewahrt werden soll. Unter drei empfiehlt es sich, das hinterlassene Werk – am besten als Sondermüll – zu entsorgen. („Vom Umgang mit Künstlernachlässen“, herausgegeben vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, 2017)

Mein erstes Bild nannte ich „Rede über die Sintflut“. Ich malte es 1982 zum Ende meiner Zeit an der Akademie in Düsseldorf. Natürlich hatte ich auch vorher viele Bilder gemalt. Doch dieses Bild war für mich das erste gültige Werk. Ich konnte es an einer Mischung aus Klang und Geruch festmachen. Seine Entstehung war eine synästhetische Erfahrung. Alles im Bild und auch in seiner Umgebung erlöste sich in einem Gleichklang, der auch mich selbst ergriff und mir bedeutete, dass ich eine Ordnung gefunden hatte, die es mir ermöglichte, die Dinge im Bild mit den Dingen außerhalb des Bildes in eine schlüssige Beziehung zu setzen.

Bilder zu malen, war in jener Zeit an der Akademie aus der Mode gekommen. So gab es in den Klassenräumen keine Staffeleien. Ich musste mit dem Hausmeister in die Kellerräume der Akademie hinuntersteigen. Dort standen Staffeleien, in Reihen hintereinandergestellt, in einer dunklen Ecke. Ich wählte eine aus und schleppte sie in den Klassenraum. Meine Mitstudenten betrachteten das Ding, auf dem ich die Leinwand befestigt hatte,

mit Verwunderung. Ich konnte die Staffelei mitten im Raum aufstellen und davor arbeiten. Manchmal setzten sich die Kollegen daneben und schauten mir beim Malen zu. Die Hocker, die sie herbeigeschleppt hatten, blieben vor der Staffelei stehen. Mit der Zeit kamen weitere dazu. Es entstand ein Stuhlkreis um die Staffelei. Während des Malens unterhielt ich mich mit den Kollegen, die um mich herumsaßen. Auch auswärtige Besucher setzten sich dazu. Ich verlor die anfängliche Scheu, mir beim Malen zusehen zu lassen. Die Stuhlreihe vor der Staffelei wurde ein Treffpunkt im Akademiealltag. Hatten die anderen etwas zu besprechen, setzten sie sich zu mir oder sie schauten nach, wie weit ich mit meinem Bild gekommen war.

Als es vollendet war, stellte ich es in die Aula der Kunstakademie. Es war auf der Staffelei befestigt. Die Stuhlreihen im Vortragssaal ersetzten den Stuhlkreis. Ich wollte mein Bild nicht ausstellen, sondern vorstellen. Ich kündigte an, ich würde eine Rede davor halten. Die „Rede über die Sintflut“. „Ein Bild ist ein Ereignis“, verkündete ich vor dem versammelten Publikum. „Bilder sind so wie ein Unwetter, das über die Stadt hinweggeht. Es kommt, es dauert, und dann ist es wieder vorbei.“ So verstand ich auch mein Bild: die Sintflut. Es sollte ein Augenblick sein. Nach der Rede räumte ich das Bild und die Staffelei weg. „Er redet wie ein Pfarrer“, sagten meine Zuhörer. „Bilder müssen für sich selbst sprechen“, sagten die Zweifler. „Er hat gar nicht über das Bild gesprochen“, wurde ihnen darauf entgegnet.

Danach entschloss ich mich, zwei weitere Bilder zu malen. Auch diese hatte ich vor dem Publikum mit einer Rede vorzustellen. Mein Beitrag zur Kunst sollte überschaubar und eingegrenzt sein. Ich war in meiner jugendlichen Hybris überzeugt, die Problemstellung der Kunst in drei Werken abschließend bewältigen zu können. Ich würde drei Bilder malen. Danach könnte ich mich anderen Lebensaufgaben zuwenden. Die Vorstellung, mich ein Leben lang mit der Kunst auseinanderzusetzen, war mir ein Gräuel. Ich wollte nicht Künstler werden, um es dann ein ganzes Leben lang zu sein. Die Künstler der älteren Generation sah ich als Opfer ihres frühen oder späten Erfolgs. Sie arbeiteten die Erwartungen ab, die ihnen durch ihre ersten Werke zugekommen

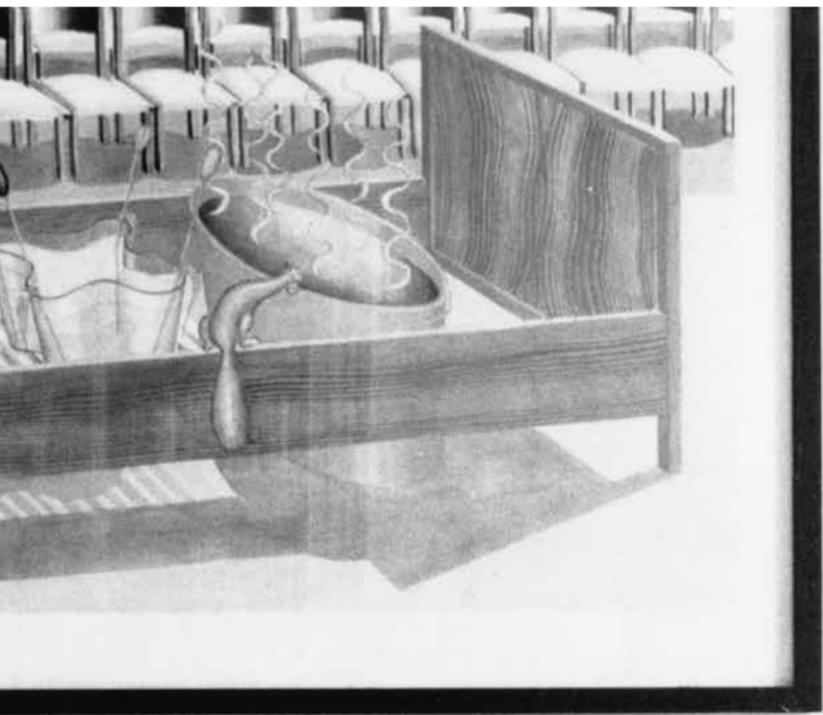
waren. Sie wiederholten sich aber nur. Ich wollte nicht – wie sie – die Kunst zum Beruf machen. Ich malte also das zweite Bild. „Rede zur Schöpfung“. Danach: „Die Rede in der Schule“. Beide stellte ich mit Reden vor.

Die Arbeit daran beschäftigte mich ein Jahr. Ich wurde von Museen und Kunstvereinen eingeladen, meine Rede vor den Bildern zu halten. Der Transport der Bilder war aufwendig und teuer. Darum ließ ich am Ort des Vortrags eine Leinwand bereitstellen, die die gleichen Maße wie das Original hatte. Sie sollte ebenfalls auf einer Staffelei befestigt sein. Die Leinwand strich ich vor dem Vortrag schwarz an. Mit einem Projektor warf ich das Abbild meines Gemäldes auf die Leinwand. Auf der schwarzen Fläche war es kaum zu sehen. Für den Vortrag hatte ich einen Topf weiße Farbe bereitgestellt. Mit einem breiten Pinsel bemalte ich die dunkle Fläche mit weißer Farbe. Stück für Stück wurde das Bild so sichtbar, während ich meine Rede hielt. Ich redete und malte gleichzeitig. Zum Schluss meiner Rede war das Bild sichtbar. Dann machte man das Licht im Saal an und nur eine weiße Leinwand war noch zu sehen.

Ich hätte jetzt mit der Kunst aufhören können. Die mir selbst gestellte Aufgabe hatte ich abgeschlossen.

Ich machte weiter. Vielleicht, weil ich erkannte, dass ich die lebenspraktischen Herausforderungen durch meine Bilder gut bewältigen konnte. Das Malen stellte sich als Möglichkeit dar, Dinge in Ordnung zu bringen. Ich malte ein großes Bild für die anstehende Hochzeit mit meiner damaligen Studienkollegin. Mit Bildern begleitete ich die Geburten meiner Kinder und unseren Familienalltag. Ich malte aber auch weiter, weil man mich dazu einlud. Ausstellungen in Galerien und Museen wurden mir angeboten. Ich lehnte nicht ab. Der Kunstbetrieb hatte mich in seine Fänge bekommen. Ich gehörte zu den Glücklichen, denen ein kometenhafter Erfolg bevorstand. Ich ließ mich verführen. Von überallher kamen Einladungen. Die Nachfrage überstieg bei Weitem mein Angebot. So viel, wie man von mir erwartete, konnte ich nicht zustande bringen. Einige Kollegen, die sich in einer ähnlichen Lage wie ich befanden, produzierten in Serien oder Auflagen. Andere engagierten Assistenten, die nach ihren





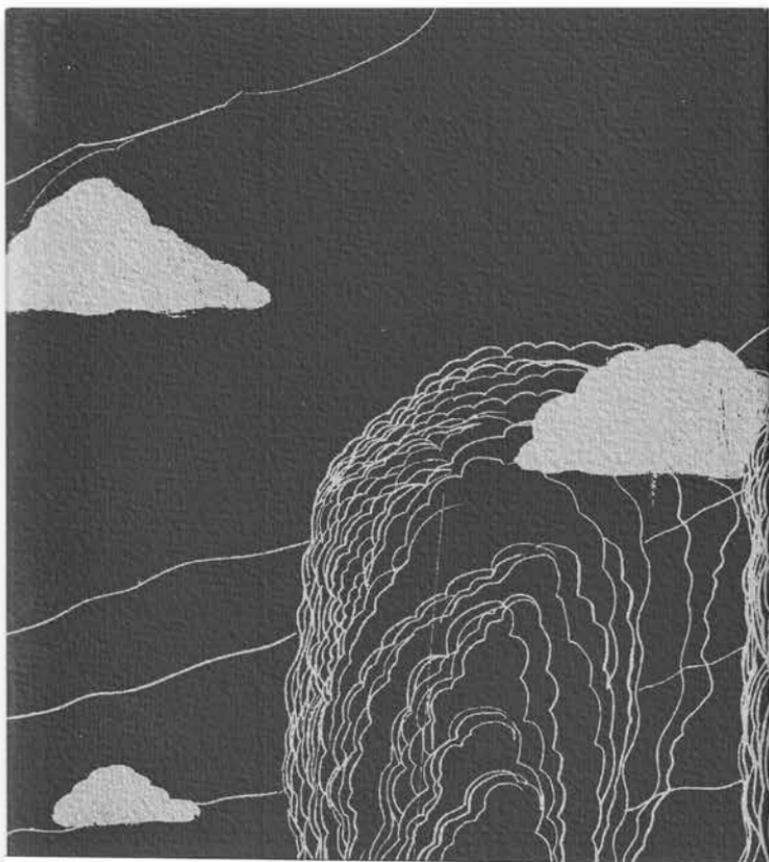
Vorgaben die Werke am laufenden Band produzierten. Meine Kunst eignete sich nicht für die Serie. Ich wollte mir meine Ruhe im Atelier nicht durch Assistenten zerstören lassen. Ich musste die meisten Angebote zur Zusammenarbeit mit Galerien zurückweisen und viele Einladungen zu Ausstellungen absagen. Bald galt ich als „schwieriger“ Künstler, ich war „schwer vermittelbar“.

Eine Folge des frühen Ruhms waren die Reisen. Ständig war ich unterwegs. Die angebotenen Ausstellungsräume mussten vorab besichtigt und dann mit den dafür geschaffenen Werken eingerichtet werden. Vernissagen, Pressekonferenzen und Künstlergespräche galt es zu überstehen. Man erwartete mich zur Preview wichtiger Messen und rechnete mit meiner Teilnahme bei einem für die Sammler organisierten Abendessen. Banken und Versicherungen organisierten Kreativworkshops. Ich musste den Vorständen dort erzählen, wie man seine schöpferischen Kräfte fließen lässt. Journalisten von Lifestylemagazinen belagerten tagelang unser Haus, Fotografen machten Bilder von unserer Familie im Bett, beim gemeinsamen Frühstück und beim Mittagessen. Ich wurde kochend am Herd oder malend im Atelier abgelichtet. Dann flog ich schnell in eine europäische Hauptstadt, um mein fertiggestelltes Werk im öffentlichen Raum zusammen mit dem Stadtpräsidenten feierlich zu eröffnen. Die vielen Verpflichtungen belasteten das Familienleben. Besonders die Reisen und die Aufenthalte zur Ausstellungseinrichtung in den weit entfernten Städten wurden für unsere junge Familie zur Qual.

Der Kunstbetrieb

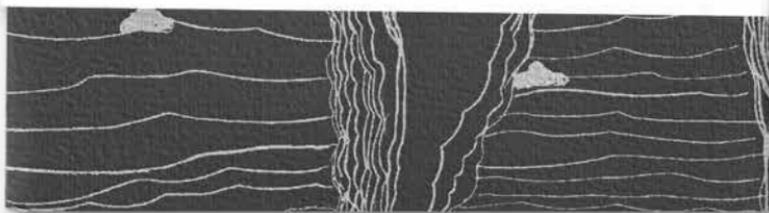
Professur

Meine Ernennung zum Professor fand im Arbeitszimmer des Rektors statt. Der Kanzler, seine rechte Hand, wurde hinzugerufen. Er hatte sein Büro gleich nebenan. Der Kanzler hatte einen Namen mit einem Adelstitel, irgendetwas mit von und zu. Sein Sakko war kariert. „Sie werden auf Lebenszeit berufen“, sagte der Rektor. „In Zukunft haben Sie Beamtenstatus, Besoldungsgruppe C4, und nach der Emeritierung Anspruch auf eine Pension. Eigentlich müssen Sie jetzt den Eid ablegen“, aber darauf könne man verzichten, sagte er. Der Kanzler nickte und reichte mir ein Blatt mit der Eidesformel. Ich könne den Text ja mal durchlesen, meinte er. Die Rektoratsvorsteherin brachte eine Flasche Sekt. Die Flasche wurde geöffnet und jedem ein Glas eingeschenkt. Wir prosteten uns zu. Jeder nippte am Glas. Es war Vormittag, nicht die passende Zeit, um Sekt zu trinken. „Meine Sekretärin wird Ihnen Ihre Räumlichkeiten zeigen“, sagte der Rektor und wies auf die Büroleiterin. Sie trug ein enges, schwarzes Kostüm: eine dunkle, auf Taille geschnittene Jacke und einen sehr kurzen Rock. Eine Rüsche aus Spitzen – wie bei einem Vorhang oder einem Gemälde eines holländischen Meisters – lugte unter dem Kragen der Jacke hervor und reichte der Büroleiterin bis zum Hals. Kanzler und Rektor gaben mir zum Abschied die Hand. Ich folgte der Sekretärin. Sie tippelte auf Schuhen mit hohen Absätzen vor mir her. Im Hauptgebäude schloss sie eine große Tür auf. Im Raum dahinter hallte das Schloss nach. Es war ein riesiger und hoher Raum mit einer Betondecke, getragen von baumdicken Trägern, ebenfalls aus Beton. „Ihr Atelier“, sagte die Büroleiterin. Es war leer. Die Sonne schien hell durch die hohen Fenster. Zu Hause hatte ich ein viel kleineres Atelier. Das genügte mir. Was sollte ich mit einem zweiten Atelier in Braunschweig? Dieses war für mich zu groß. „Wir suchen jetzt zusammen die Möbel für Ihr Studio aus“, sagte die Büroleiterin. Ich folgte ihr in den Keller. Der herbeigerufene Hausmeister öffnete uns die Asservatenkammer der Kunstakademie. In Reih und Glied standen dort Bürotische,



Thomas Huber

Die Kunsthochschule eine Satire



Stühle, Staffeleien und Modellierböcke. Ich suchte mir einen Tisch aus und vier Stühle. Sie waren alle hässlich. Schöne Möbel gab es nicht. Auf die Staffelei verzichtete ich. Ich hatte nicht vor, in der Akademie zu malen. Die Luft unten in den Kellergeschos- sen war kühl. Die Büroleiterin mit der Tüllkrause fröstelte in ihrem knappen Kostüm. „Kann ich noch etwas für Sie tun?“, fragte sie. „Nein“, antwortete ich und bedankte mich bei ihr. Der Hausmeister überreichte mir einen Bund Schlüssel. „Diese hier sind für die Räume Ihrer Klasse“, er zeigte auf die entsprechenden Schlüssel im Bund. „Die Räume sind im ersten Stock. Sie werden sie leicht finden. Die Nummern drei bis fünf.“ Dann verabschiede- ten wir uns. Ich verzichtete darauf, mir die Klassenräume anzu- schauen. Mein Zug nach Hause ging schon bald.

Danach fuhr ich sieben Jahre lang regelmäßig in die Akademie. Dann gab ich die Professur zurück. Auf den Beamtenstatus verzichtete ich und auch auf die Pension. Damit war ich wieder freischaffender Künstler. Es war besser so. Man hatte mich lange bedrängt, die Stelle eines Hochschullehrers anzunehmen. Schließlich hatte ich nachgegeben. Ich war geschmeichelt und auch etwas neugierig. Das hatte den Ausschlag gegeben. Viele meiner Kollegen hatten eine Professur. Sie gehörte zum Etikett eines erfolgreichen Künstlers dazu. Ich war die Anstellung also auch meinem Ehrgeiz schuldig. Die Stelle eines Professors war unter den Künstlerkollegen begehrt. Sie war die Versicherung eines regelmäßig hohen Einkommens. Einen anderen Grund, die Freiheit des Künstlerlebens aufzugeben, kann ich nicht erkennen. Ich kenne keinen Kollegen, der sich zur Kunstlehre berufen fühlt. Die Erfolglosen klagen darüber, dass sie erneut in einem Beru- fungsverfahren leer ausgegangen sind. Die anderen, die den Job bekommen, planen die Zeit, wenn sie aus dem Dienst entlassen werden. Eine Akademie ist eine Sperrzone, ein in sich geschlosse- nes Milieu, ein Paralleluniversum. Es gedeiht darin die Missgunst unter den Kollegen. Einige gefallen sich darin, Einfluss auszu- üben, sich aufzuspielen. Das macht aber nur für die Inhaber einer Stelle der höchsten Besoldungsgruppe C4 Sinn. Die Besoldungs- gruppe darunter wird nicht ernst genommen. Darum setzen die niedrig besoldeten Kollegen alles daran, in der Besoldungsgruppe

aufzusteigen. Obwohl die Akademiestatuten einen Aufstieg innerhalb des Kollegiums untersagen, gelingt es den besonders Cleveren trotzdem. Der Austausch im Kollegium beschränkt sich auf die Belange innerhalb der Akademie. Das sind meist Verwaltungsfragen. Über Kunst unterhält man sich nicht. Studenten kommen und gehen. Ganz Hartnäckige bleiben lange. Die Ateliers der Studenten sind immer voller Müll. Über die Jahre ist es zwar immer wieder anderer Müll, aber er sieht stets gleich aus. Den Müll kriegt man nicht weg. Der Müll hat mich immer deprimiert. Die Studenten machten mir immer Sorgen. Sie kamen mir in der Akademie so verloren vor. Sie machten einen hilflosen Eindruck auf mich. Sie kamen mir alleingelassen vor. Es gelang mir nicht, sie aufzufangen. Möglicherweise waren sie außerhalb der Akademie fröhliche, begeisterte und auch begabte junge Menschen. Innerhalb der Akademie erschienen sie mir von Tristesse wie angemalt. Wenn ich mich ehrlich befragte, musste ich zugeben, dass ich sie für untalentiert hielt. Vielleicht lag es an dem Müll, zwischen dem sie arbeiteten und mir ihre hilflosen und uninteressanten Sachen zeigten. Gelegentlich und überraschend irrlichterte eine Begabung durch die Räume und verschwand sogleich wieder. Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, habe ich später nie mehr etwas von den Studenten gehört oder gesehen. Sie sind alle wie verschwunden. Am Kunstmarkt tauchen sie nicht auf. Wie bewältigen sie ihr Leben? Ich habe Sozialfälle herangezogen. Mit falschen Versprechungen, mit der Aussicht auf eine rauschhafte Karriere habe ich sie zum Abgrund geführt. Wahrscheinlich sind sie nach der Akademiezeit dort hinabgefallen. Ich weiß es nicht. Ich habe mich der Verantwortung entzogen. Aus meiner Sicht versorgt eine Kunstakademie in Deutschland nur ein paar ausgewählte Künstler mit einer gut dotierten Professur. Sie verhilft ihnen zu einem respektablen Einkommen. Man bringt sie in Amt und Würden, und sie können in den langen Akademiefloren auf und ab stolzieren und sich in den Plagiaten ihrer Studenten wiedererkennen. Ein Kollege vertraute mir an, dass er sich für die Versuche seiner Studenten nicht im Geringsten interessiere. Er schaue sich die Sachen nur an, weil er dafür bezahlt werde. Aber von Vorteil sei das Frisch-

fleisch. Für die jungen Studentinnen stehe die Tür seines Ateliers immer offen. Das sei ein positiver Mitnahmeeffekt der Professur.

Meist kommt ein Künstler in jener kurzen Aufmerksamkeitsspanne zu einer Professur und Verbeamtung, wenn der Kunstmarkt seine Scheinwerfer auf ihn gerichtet hält. Dann gilt es, sich eine der begehrten Stellen zu sichern. Danach wird der Künstler vom Verwaltungsmoloch Akademie geschluckt. Die Künstler verschwinden aus der öffentlichen Wahrnehmung. Sie richten sich in ihrem Akademieatelier ein und vergeuden ihre Zeit in Sitzungen der verschiedenen Ausschüsse der Hochschule. Mit den Studenten gehen sie jährlich einmal auf Klassenfahrt. Und freuen sich auf die Semesterferien. Die Akademie ist eine Krake, die die Künstler zunehmend mehr in den Griff nimmt. Außerhalb der Hochschule sitzen die Professoren in den Jurys für die Vergabe von Stipendien, die der Staat an förderungswürdige Studienabgänger vergibt. Dort achten sie darauf, dass die Atelierstipendien und Geldzuwendungen ihren ehemaligen Studenten zukommen. Die Werke ihrer Studenten sind ihren eigenen Werken oft sehr ähnlich.

Die Fördersummen sind so gering, dass sie zum Leben nicht reichen und zum Sterben zu viel sind. In solchen Gremien verteilt man auch Geld für den Druck von Publikationen, Einzelkatalogen und Gruppenkatalogen, die dann bei einer weiteren Stipendienvergabe dem Dossier beigelegt werden, um ein neues Atelierstipendium zu bekommen und davon eine neue Publikation erstellen zu können, die wiederum gefördert werden will. Die Heftchen und Broschürchen sind sich in der massenhaften Flut sehr ähnlich. Die Abbildungen der Werke zeigen den Zeitgeist, der gerade die Kunstproduktion bestimmt. Eine Zeit lang dominieren duftige Malereien mit Andeutungen von Gesichtern und Tieren auf blassem Grund, die Farbe fließt und tropft. Dann überschwemmen undeutliche und sich endlos wiederholende Fotos die kleinen Heftchen. Man sieht darauf junge Menschen um abgeessene Tische sitzen oder im Wald Bäume pflanzen oder ein Gerüst aus Latten im Regen errichten. Soziale Projekte bewahren sie davor, alleine im Atelier zu verschimmeln. Im Einführungstext werden die Kunstprojekte von einem Kunsthistoriker besprochen. Den Text liest außer den beteiligten Künstlern niemand. In den



Jurysitzungen mit den Tausenden von Einsendungen ist weder Zeit, sie zu studieren, noch Zeit, sie zu verstehen. Es sind Texte, die sich an eine echolose Leere wenden. Aber ein Büchlein ohne Text ist kein richtiger Katalog. Text muss sein.

Die Förderprogramme und das Stipendienwesen nach der Zeit an der Akademie sind ein geschlossener Kreis, der die fehlende Aufmerksamkeit und die ausbleibende Anerkennung kaschiert. Mit dem Erreichen des vierzigsten Altersjahres entfallen für die Betroffenen die Angebote von Förderungen. Dann ist Schluss mit den hinhaltenden Versprechungen, doch noch den Olymp der Kunst betreten zu dürfen. Zehn, fünfzehn Jahre verbrachten die Künstler in falscher Hoffnung und unter Entbehrung in Atelierhäusern irgendwo auf dem Land neben Pferdeställen und Seniorenresidenzen. In der Kreisstadt nebenan durften sie ihre Werke in den scheußlichen Räumen der Kreissparkasse zeigen. Ihre Zeit saßen sie in zum Abriss ausgeschriebenen städtischen Immobilien ab. Die Räume für die Atelierförderprogramme der

städtischen Kulturbehörde waren vor allem schlecht geheizt. Ihre Werke für die Ausstellung in der Stadtteilgalerie mussten die Künstler selbst dort hinbringen und aufhängen. Jetzt sind sie in die Jahre gekommen. Der Besuch auf der Vernissage ist dürftig. Die Herbeigekommenen kennen sich noch vom Studium, von der gemeinsamen Zeit der Landverschickung oder aus der Nachbarschaft in einem der Atelierhäuser. Man bleibt unter sich. Die Kuratorin der Ausstellung spricht zur Einführung. Sie hat Mühe, ihren Text vom Blatt abzulesen. So viel versteht man, dass sie beschreibt, was man auch an den Wänden sehen kann. Es gibt Bier für zwei Euro und roten oder weißen Wein für je drei Euro. Seit einigen Jahren darf man drinnen nicht mehr rauchen, also stehen danach alle draußen auf der Straße vor der Galerie zusammen, um mit der Zigarette in der Hand weiterzureden.

Marina Abramović

Als ich meine Stelle in Braunschweig als Professor antrat, traf ich dort auf ein Kollegium, das fast ausschließlich aus Männern bestand. Die Professorenkollegen gaben sich hemdsärmelig, männlich und laut. Sie verstanden sich als echte Maler. In ihren Ateliers roch es nach Ölfarbe und Zigarren. Sie wühlten in der Farbe, malten nackte Weiber und sich aufbäumende Pferde. Sie trugen ausgefallene Anzüge und Schnurrbärte. Als eine Stelle im Kollegium frei wurde, verkündeten sie gemeinsam: „Wir machen aus der Akademie in Braunschweig eine Malerakademie. Heftige Malerei von echten Kerlen. Wir berufen einen zünftigen Maler.“ Ich widersprach ihnen. Sie sollten bedenken, wie viele Studentinnen mittlerweile die Akademie besuchten. Und nicht alle wollten nackte Frauen und wilde Pferde malen. Sie schauten mich mitleidig und feindselig an. In ihren Augen war ich kein echter Kerl. Ich sprach mit dem Direktor. Er war neu berufen worden und teilte meine Ansicht. Ich schlug ihm vor, Marina Abramović zu berufen. Ich hatte sie bei einer gemeinsamen Galeristin kennengelernt. Marina war bereit, sich in der Akademie vorzustellen. Sie hatte sich kurz zuvor von Ulay getrennt. Mir schien, sie konnte eine Abwechslung brauchen.

Ihr Vortrag war ein Feuerwerk, ein fulminanter Auftritt. Sie zeigte Filme vom Papst als Performer, von alten serbischen Frauen, die mit nackten Füßen über glühende Kohlen liefen und dabei seltsame Laute von sich gaben. Sie sprach vom Körper als selbstverständlichem Material, um damit Kunst zu machen. Sie eröffnete ein Universum von neuen Möglichkeiten des Ausdrucks. Als sie schließlich ihre Stelle antrat, hatte ihre Klasse einen enormen Zulauf. Vor allem die jungen Frauen wollten bei ihr studieren.

Mittags saßen wir oft im Hof der Akademie zusammen. Marina trug immer ausgesuchte Kleidung aus wertvollen und natürlichen Stoffen. Und sie roch gut. Beim Sprechen schüttelte sie energisch ihr volles schwarzes Haar. Sie hatte kräftige Hände mit großen und breiten Fingernägeln. Ihre Figur hingegen war mädchenhaft, wie alterslos. Ich machte ihr Komplimente. „Ja, gut aussehen ist entscheidend“, meinte sie lachend. „Ich werde nicht älter, sondern immer jünger. Sie nahm meine Hand und legte sie sich an die Brust. „Spürst du, mein Busen ist voller geworden und straffer. Ja, ich habe mich operieren lassen. Das geb ich zu. Aber es sind auch die Gene in unserer Familie. Mein Großvater hat vor einer Woche eine Fünfundzwanzigjährige geheiratet. Er ist jetzt neunzig.“ Sie lachte mich an. „Ich werde auch uralt. Uns bringt nichts um.“ Trotz ihres souveränen und selbstbewussten Auftretens spürte ich bei ihr das zutiefst Warmherzige ihres Wesens. Ihre innere Wärme umgab eine verletzte oder vielleicht auch nur verletzte Seele. Ich war berührt.

Zur Abschiedsfeier von *Jan Hoet* trafen wir uns wieder in Herford. Sie machte dort eine Performance für Jan. Sie hatte eine riesige Fahne mitgebracht. Das rote Fahnentuch war an einer dicken und schweren Stange befestigt. Marina packte die Fahne und schwang sie über ihrem Kopf. Hin und her und hin und her. Das rote Tuch der Fahne flatterte wie auf dem Bild von Delacroix „Die Freiheit führt das Volk“. Sie übertraf Delacroix aber bei Weitem. Ihre Fahne war um vieles größer. Und sie schwang sie so lange und ausdauernd, dass mir beim Zuschauen die Arme lahm wurden. Aber Marina wurde nicht müde. Sie schwang die rote Fahne ohne Unterlass. Ihr Gesicht verriet dabei nicht die geringste Anstrengung.

John Armleder

Die Weltgewandtheit und Eleganz von Marina veränderten die Stimmung an der Kunsthochschule. Ich musste mich nicht mehr mit der knorrigten Herrenrunde beim Türken in einem miefigen Lokal zum Mittagessen treffen. Ich speiste mit Marina auf der hellen Terrasse eines Speiserestaurants, das neben der Akademie neu eröffnet hatte.

Durch den Weggang älterer Professoren wurden weitere Stellen frei, die neu besetzt werden mussten. Ich war als Neuling in der Professorenrunde nicht in deren Machtkämpfe und Absprachen verwickelt. So konnte ich unbelastet Vorschläge für die Neubesetzungen machen. In einigen Berufungsverfahren konnte ich so das Spektrum der Hochschule erweitern. Mehrfach scheiterte ich jedoch auch mit meinen Empfehlungen aus unterschiedlichen Gründen.

Meine Galeristin erzählte mir von der Not John Armleders. Das Genfer Hotel im Familienbesitz der Armleders stehe vor der Pleite. Armleder brauche eine Anstellung. Ich hatte ein Porträt von John vor Augen, wie er unter einem flirrenden Kronleuchter seines Hotels, wie von einer Aureole umgeben, seinen dunklen Haarzopf präsentierte. Er war eine bildhafte Erscheinung. In seiner Kunst wusste er Dinge und Materialien auf eine überraschende Weise zusammenzubringen. Er setzte sie so zusammen, dass sie zu glitzern und zu leuchten begannen, als könnte er zaubern. Stets in dunklem Anzug mit Krawatte und dem sorgfältig geflochtenen Zopf machte er auf mich den Eindruck eines Varietékünstlers. Zur Vorstellung traf er in Braunschweig mit Verspätung ein. Das Gepäck mit seinen Unterlagen, die er für die Präsentation vorbereitet hatte, war auf dem Flug nicht mitgekommen. Er konnte dem Plenum seine Kunst nicht zeigen. Er blieb gelassen. Ruhig und lächelnd bat er die Anwesenden, ihm Fragen zu stellen. Er beantwortete sie höflich und zurückhaltend. Alle blickten gebannt auf seinen Zopf, der bei seiner Rede leicht hin und her schwang. Sie waren wie verzaubert. Bald darauf trat er seine Stelle als neuer Professor an.

Lothar Baumgarten

Lothar Baumgarten deutete an, dass er gerne nach Braunschweig kommen würde. In Hamburg, wo er unterrichtete, fühle er sich nicht wohl. Eine Veränderung könne nicht schaden, meinte er. Ich stellte seine Bedeutung für die deutsche Kunst heraus. In seinen Installationen verwandle er Räume in Poeme, erklärte ich. Seine Kunst seien Raum-Gedichte. Man lese seine Worte nicht mehr in einem Buch, sondern könne sie, den Raum abschreitend, wie körperlich erleben. Ich überzeugte das Gremium der Hochschule, ihn auf die höchstdotierte Stelle zu berufen. Zu spät jedoch hatte ich bemerkt, dass Lothar gar nicht die Absicht gehabt hatte, nach Braunschweig zu kommen. Er hatte mein Engagement benutzt, seine Professur in Hamburg neu zu verhandeln, um dort eine bessere Dotierung zu erreichen. Mit der Drohung, nach Braunschweig abzuwandern, erreichte er in Hamburg eine Besserstellung.

Michael Schmidt

Michael Schmidt kannte ich seit einer gemeinsamen Ausstellung. Sein quirliges Wesen nahm mich sofort für ihn ein. Er überschüttete mich mit seinen Ansichten zur Fotografie. Und er erklärte sie in charmanter Weise auf Berlinerisch. Dazwischen nuckelte er immer wieder an einem kleinen Fläschchen. Was er denn in dem Fläschchen habe, fragte ich ihn. „Valium“, sagte er, „aber in verdünnter Form. Weißt du, ich rege mich immer so auf. Es beruhigt.“ Michael war nicht nur ein hervorragender Fotograf, sondern auch ein engagierter Pädagoge. Er war bereit, sich sofort und mit uneingeschränktem Interesse auf die fotografischen Versuche von Studenten einzulassen. Er stürzte sich regelrecht hinein. Aber er war genauso unbestechlich in seiner Kritik. Ich lud ihn nach Braunschweig ein. Ein Student zeigte ihm eine Reihe von Fotografien einer Waldlichtung. Im Vordergrund der Bilder erkannte man eine Wasserfläche, einen Teich. Michael betrachtete die Bilder lange. An seinem Gesichtsausdruck erkannte man, dass ihm die Bilder missfielen. Der Student beeilte

sich zu erklären, wie viel Mühe es ihm bereitet habe, diese Aufnahmen zu machen. Er sei in den Teich gestiegen, um den richtigen Standpunkt für die Aufnahme zu finden. Er habe sogar bis zum Hals im Wasser gestanden, um schließlich diese Fotos machen zu können. Anstrengend sei es gewesen, gefährlich sogar. Er hätte ja ertrinken können. Michael Schmidt reagierte auf die Erklärung scharf und ungestüm: „Es interessiert mich einen Scheiß, wie du die Aufnahme gemacht hast. Nur das Bild zählt. Meinst du tatsächlich, das Bild ist besser geworden, weil du bis zum Hals im Wasser gestanden hast? Wieso erzählst du mir das? Willst du dich wichtigmachen? Es gibt nichts Schrecklicheres, als wenn man der Kunst die Anstrengung ansieht, die nötig war, um sie zu machen.“ Auf Berlinerisch fügte er noch hinzu: „Kunst hat mit Leichtigkeit zu tun, mein Junge.“

Ich bedauerte es sehr, dass ich meine Kollegen nicht überzeugen konnte, Michael als Professor zu berufen.

Pipilotti Rist

Über Pipilotti Rist regten sich damals in der Schweiz fast alle furchtbar auf. Sie sollte die „Expo“, die bedeutende schweizerische Landesausstellung, organisieren. Die Kunst spielte bei dieser nationalen Selbstdarstellung eine untergeordnete Rolle. Viel wichtiger war es, wie der Bauernverband sich darstellen konnte, die Tourismusindustrie die schönsten Ansichten der Schweiz präsentieren durfte oder das Baugewerbe seine Leistungen anpreisen konnte. In einem Interview darauf angesprochen, wie sie den schweizerischen Straßenbau, die geniale Ingenieurskunst der Brückenbauer und Tunnelbohrer darstellen wolle, erklärte sie einem verstörten Fernsehpublikum: „Mir gefallen die Bauarbeiter. Ich schaue ihnen gerne zu, wenn sie mit entblößten Oberkörpern in einer Grube stehen und ich ihren braun gebrannten muskulösen Bizeps bestaunen darf. Schöne Männer, wirklich. Ich werde für sie ein Ballett inszenieren. Die tanzenden Bauarbeiter werden das Schweizer Baugewerbe bestens darstellen.“ Die Empörung war groß und Pipilotti gab nach einem Jahr Vorbereitungszeit die Leitung der Ausstellung wieder ab.

Bereitwillig entsprach sie meiner Einladung, nach Braunschweig zu kommen. Ich stellte sie einer Auswahl von Studenten vor. Ich versuchte, vor allem diese zu gewinnen, Pipilotti Rist auf eine Professorenstelle zu berufen. Ich argumentierte: „Pipilotti ist eine Teamarbeiterin. Ihre Videos und Installationen entstehen in der Gruppe, in der engen Zusammenarbeit mit den Darstellern.“ Als Professorin könne sie mit einer Klasse ihre Projekte realisieren. Es sei für beide Seiten ein Gewinn. Pipilotti könne langfristige Projekte in einem gesicherten Rahmen entwickeln. Die Studenten hätten die einmalige Chance, die Teamarbeit mit einer so großartigen Künstlerin zu erlernen. Über die ablehnende Reaktion der Studenten war ich erstaunt und verärgert. Warum sollten sie sich in den Dienst einer Künstlerin stellen? Sie seien doch keine Handlanger für das Ego einer Künstlerin. Nein, sie hätten keine Lust, im Team mit ihr zu arbeiten. Meine Idee, das akademische Meister-Schüler-Verhältnis im Rahmen der Performance- und Videokunst neu zu beleben, bekam eine deutliche Abfuhr. In diesem Falle hatte die bornierte Selbstbezogenheit der Studenten eine Berufung schon im Vorfeld verhindert.

Kunst am Bau

Die große Bühne für den Künstler ist der Markt. Wurden die Auftritte früher noch in den Galerien in Köln, New York oder London inszeniert, so sind es heute die großen Messen, die den Künstler ins Rampenlicht stellen. Neuerdings sind es die Auktionen in den dominierenden Auktionshäusern Christie's und Sotheby's. Es gibt aber auch Nebenschauplätze, die zwar keinen Ruhm bedeuten, aber ein Auskommen versprechen. Es muss ja nicht die Post sein, bei der der überqualifizierte Künstler mit Abitur und Hochschulabschluss landet, und auch nicht der Job als Zeitungsausträger. Entwürdigend ist letztlich auch das Angebot, in Galerien, Museen oder auf Messen die Werke der erfolgreichen Kollegen zu installieren. Hoffnung für Künstler versprechen die öffentlichen Ausschreibungen zur „Kunst am Bau“. In einem meist zweistufigen Verfahren wird ein Kunstwerk für das neue Gebäude der Polizeidirektion oder für einen Kindergarten



Thomas Huber, Entwürfe für die Oberpostdirektion Leipzig, 1993,
je 83 x 42 cm, Aquarellfarbe auf Papier

ausgelobt. Auch die Außenstelle eines Forschungsinstituts der örtlichen Universität und die Neugestaltung der Insel eines Kreisverkehrs sind im Angebot. Es ist ratsam, die Kunst auf die vorgesehene Nutzung des Ortes abzustimmen. Für die Schule eine Skulptur, die als Spielgerät von den Kindern angenommen wird. Für das Krankenhaus etwas Positives, fließendes Wasser kommt immer gut, ist aber teuer im Unterhalt. Die öffentliche Verwaltung hingegen ist inhaltlich heikel. Da empfiehlt sich etwas Abstraktes. Ein paar farbige Flächen oder eine Konstruktion in Metall, eine Stele zum Beispiel Uneindeutiges hat bessere Chancen bei der disparat zusammengesetzten Jury. Sie besteht aus Kunstsachverständigen und den Nutzern des Ortes, für den die Kunst bestimmt werden soll. Die Fachrichter, also die Kunsthistoriker und Künstler, plädieren regelmäßig für das künstlerisch Wertvolle. Die Sachrichter, also die zukünftigen Nutzer, bevorzugen das Anschauliche, zum Beispiel fliegende Kraniche für den neuen Flughafenterminal. Die Nutzer sind laut Wettbewerbsregularien in der Minderheit und werden überstimmt. Es soll die gute Kunst gewinnen. Dafür rächen sich die Nutzer. Nach Fertigstellung des Kunstwerkes lassen sie in der Eingangshalle Gummibäume davor aufstellen. Man sieht das Werk dann nicht mehr so gut. Zur Kaschierung des ungeliebten Kunstwerkes eignen sich auch Infoboxen für bunt gedruckte Flyer, die das Kunstwerk erfolgreich verstecken.

Pannen bei der Realisierung der „Kunst am Bau“ gehören zur Regel. Sie fallen zulasten des Künstlers, dem man bei der Vergabe die selbstschuldnerische Verantwortung für eine einwandfreie und termingerechte Realisierung übertragen hat. Der Künstler hat sich bei der Aufstellung des Budgets meistens verkalkuliert. Künstler kennen die Auflagen zur Erstellung von Dingen im öffentlichen Raum nicht: statische Vorgaben, Sicherheitsvorkehrungen für die Feuerwehr, Behindertengerechtigkeit und Umweltauflagen. Die Kosten laufen schnell aus dem Ruder. Eine Fachjury aus Künstlern und Kunstsachverständigen hat dem Entwurf mehrheitlich zugestimmt. Realisiert aber wird der Vorschlag mit Menschen, die mit Kunst nichts anfangen können. Es sind Verwaltungsangestellte des Hoch- oder Tiefbauamtes,

Mitarbeiter der Gebäudelogistik und Beamte der Finanzverwaltung. Ihnen ist die Kunst egal. Aber das Fundament für die Skulptur muss den statischen Vorgaben entsprechen. Dafür gibt es DIN-Normen. Für die Aufbauarbeiten hat der Künstler den Stundensatz des Krans pflichtbewusst eingetragen. Er hat aber außer Acht gelassen, dass sich unter der Zufahrt für den Kran eine Tiefgarage befindet. Ein Kranwagen darf wegen der zu erwartenden Last nicht auf das Gelände fahren. Das für den Künstler eingeplante Honorar geht für den Kran mit dem längeren Ausleger drauf. Am Schluss steht das Kunstwerk. Der Künstler hat nichts daran verdient. Dann folgen die Jahre, in denen sein Werk wegen fehlender Wartung und Pflege langsam verrottet.

Es war in der Wendezeit, also kurz nach dem Fall der Mauer, als ich für einen Kunst-am-Bau-Wettbewerb für die Oberpostdirektion Leipzig eingeladen wurde. Die Deutsche Post plante für die neuen Bundesländer den Bau eines neuen Logistik- und Verwaltungszentrums. Die Bauarbeiten in der Nähe des Bahnhofs waren schon im Gange. Ich sollte einen Vorschlag für die Eingangshalle machen. Es war ein turmartiger Vorbau einer Eckbebauung, der als Eingangshalle und als Treppenhaus diente. Andreas Gursky war auch eingeladen. Er sollte einen Vorschlag für die Kantine im Gebäude machen. Wir flogen gemeinsam von Düsseldorf nach Leipzig. Wir nahmen ein Taxi vom Flughafen in die Innenstadt. Vor uns stauten sich die Lastwagen und die Betonmischer, die alle Richtung Innenstadt unterwegs waren. Die meisten Straßen waren aufgerissen, Umleitungen waren eingerichtet. Wir kamen viel zu spät zur Vorstellung unseres Projekts. Die anderen Künstler kamen alle aus dem Osten. Sie waren rechtzeitig zum Termin erschienen. Sie hatten es ja nicht so weit wie wir und kannten die Umstände, die der Umbau des Ostens auf Westniveau verursachte.

Andreas und ich aus dem Westen bekamen den Zuschlag vor den Kollegen aus dem Osten. Wir freuten uns. Dass die Entscheidung der von Westlern zusammengesetzten Jury ein Affront war, realisierten wir nicht. Gute und richtige Kunst kam aus dem Westen, also von uns. Die Ostkollegen sollten noch dazulernen. Wir waren arrogant.

Auf der Rückkehr zum Flughafen standen wir wieder im Stau und verpassten unser Flugzeug. Wir schimpften auf den Osten und mussten am Flughafen im Hotel übernachten.

Um die konkreten Gegebenheiten unseres Vorschlags mit dem verantwortlichen Architekten abzustimmen, mussten wir ein paar Wochen später erneut nach Leipzig reisen. Der Entwurf von Andreas war pragmatisch. „Ich häng ihnen mein Bild ‚Montparnasse‘ in die Kantine. Große Fläche, also größtmöglicher Abzug. Ist ein Experiment. Es wird eine Herausforderung für Grieger.“ Grieger war das Fotolabor in Düsseldorf, mit dem er zusammenarbeitete. Wir saßen in einem düsteren und provisorisch eingerichteten Sitzungssaal den Chefs der Postdirektion und dem Architekten gegenüber. Andreas sprach über den Ort und die Größe seines Fotos auf den Plänen. Danach sollte ich meinen Entwurf erläutern, den die Jury mit dem ersten Preis ausgelobt und zur Ausführung empfohlen hatte. Der Architekt stand auf. Er hatte sein blondes, strähniges Haar zurückgekämmt, sodass die blonde Matte hinten auf dem Hemdkragen auflag. Die Ärmel seines Jacketts hatte er zurückgestülpt, damit man die Rolex am Handgelenk sehen konnte. Seine Hose war mit einem Gürtel festgehalten. Die Schnalle zeigte zwei ineinander verschlungene Playboy-Häschen. „Meine Herren“, wandte sich der Architekt an die Vorstände. „Ich bin mit der Wahl des Vorschlags von Herrn Huber sehr unglücklich. Nichts gegen Herrn Huber“, er wandte sein sonnengebräuntes Gesicht mir zu und bemühte ein einvernehmliches Lächeln. „Ich meine, Sie können sich das Geld sparen, das Herr Huber für sein Projekt bekommen soll.“ Er lächelte den Vorständen gewinnend zu. „Ja, die Jury hat entschieden. Ich zweifle nicht an deren Sachverstand. Aber haben Sie auch festgestellt, dass kein Künstler aus dem Osten dabei ist? Herr Gursky in der Kantine, das ist okay. Aber in der Eingangshalle, dem prominentesten Ort Ihres zukünftigen Hauptsitzes im Osten, einen Künstler aus dem Westen platzieren? Und dann noch einen Schweizer! Nichts gegen Sie, Herr Huber, als Schweizer. Ich liebe die Schweiz. Die Berge, den Schnee. Ich mache regelmäßig Urlaub in Davos.“ Er starrte mich jetzt abschätzig an und rückte an seiner Gürtelschnalle mit den Häschen. „Wie stehen Sie da, meine

Herren? Die Deutsche Post präsentiert sich in der Eingangshalle inmitten der Stadt Leipzig im Osten der neu erschlossenen Republik mit einem vollkommen überkauften Kunstwerk eines Schweizer. Haben die Schweizer nicht schon genug Geld?“ Er grinste mich an. Die Vorstände der Oberpostdirektion Leipzig schauten verstohlen zu mir herüber. „Meine Herren“, der Architekt hatte jetzt Fahrt aufgenommen, „ich habe mein Büro seit zwei Jahren in einem Schloss in Wuppertal. Große Räume, viele Räume. Habe alles voll saniert. Keine Kleinigkeit. Was sage ich Ihnen, man muss das Geld beisammenhalten. Wir haben das alle gemeinsam für Ihr Haus in vielen Sitzungen leidlich erfahren. Und jetzt wollen Sie für diese Kunst von Herrn Huber das Geld aus dem Fenster schmeißen?“ Er wedelte mit der Hand in Richtung meiner Entwürfe, die an der Wand aufgehängt worden waren. Ich hatte zwei hohe, großformatige Bilder für die turmartige Eingangshalle vorgeschlagen. „Wunderbar, dieser Entwurf, poetisch, ohne Zweifel“, ätzte der Architekt. „Aber, meine Herren, hier geht es ums Geld, das wir dem Herrn Schweizer dafür abgeben müssen.“ Er stützte die Hände auf den Tisch, die Spitzen seiner zurückgekämmten Haare wippten auf dem Kragen seines aufgeknöpften Hemdes. Die Rolex glitzerte an seinem Handgelenk. „Ich mache Ihnen einen Gegenvorschlag. In meinem Schloss zeige ich auch Kunst. Hochkarätige Kunst, und die kostet mich nichts! Nichts, nada, verstehen Sie? Und wissen Sie was? Ich zeige dort jedes Vierteljahr neue Kunst. Keine Kosten, aber alle drei Monate neue Kunst. Wissen Sie, wie ich das mache? Jetzt sind Sie aber gespannt, nicht wahr? Ich lade junge Künstler ein. Sie glauben nicht, wie scharf junge Künstler darauf sind, ihre Kunst zu zeigen. Sie fühlen sich durch meine Einladung geehrt.“ Er lachte und warf einen mitleidigen Blick in meine Richtung. „Sie hören jetzt mal etwas weg, Herr Huber. Ja, Sie sind ein berühmter Künstler, aber Sie haben Kollegen, die machen dasselbe wie Sie für lau.“ Er wandte sich wieder an die Vorstände der Oberpostdirektion. „Ich lade die Künstler ein, in meinem Schloss die Wände mit ihrer Kunst zuzupflastern. Was glauben Sie. Die kommen angerannt mit ihren Bildern. Ich sage denen: Ihr könnt eure Bilder bei mir aufhängen, ich lade meine reichen

Kunden ein. Das sind potente Käufer, reiche Leute eben, die sehen eure Kunst. Vielleicht kaufen sie etwas. Das ist der Deal: Die jungen Künstler schaffen ihre Werke herbei, die sind sich nicht zu schade, auch den Transport selbst zu organisieren. Aber ich bin ja großzügig. Ich finanziere die Getränke. Sie kennen das, Künstler saufen gerne. Also zwei Kartons Wein und ein paar Kästen Bier. Das geht auf meine Kosten. Die paar Mark. Rechnen Sie mal nach, meine Herren. Was ist das im Vergleich zu der Unsumme, die Sie dem Herrn Huber für zwei Bilder hinlegen?!“

Der Architekt machte eine Pause. Mich schaute er nicht mehr an. „Meine Herren! Ich sage: Turmgalerie. Machen Sie eine Turmgalerie. Machen Sie es nach meinem Konzept. Eine Turmgalerie des Ostens. Das kostet Sie nichts.“ Er guckte triumphierend von einem zum anderen. „Nada“, sagte er nochmals und reckte sein sonnengebräuntes Gesicht den Vorständen entgegen. Mallorca, dachte ich, oder Ibiza. Darum Spanisch. Die Vorstände waren betreten. Ich sollte den Raum verlassen. Sie müssten sich intern beraten.

Einige Tage später erhielt ich einen Brief: Mein prämierter Entwurf könne leider nicht realisiert werden. In dem Ablehnungsschreiben boten mir die Vorstände an, ich solle ihnen ein Bild für den Vorraum ihrer Vorstandsbüros malen. Ihr schlechtes Gewissen sprach Bände. Ich lehnte dankend ab. Die Deutsche Post kaufte das Werk von Andreas für die Kantine. Ob es zu der vorgeschlagenen Turmgalerie für die Ostkunst kam, weiß ich nicht. Die Deutsche Post wurde später in die Telekom umgewandelt und ging an die Börse. Das Foto von Andreas Gursky brachte die Telekom letztlich bei Christie's auf einer Auktion unter. Es wurde für mehrere Millionen verkauft. Es gab Stimmen, die nachfragten, ob ein Werk, mit Steuermitteln erworben, als Gewinn einer Aktiengesellschaft eingestrichen werden dürfe. Das Foto „Montparnasse“ hängt nicht mehr in Leipzig.

Dresden

In den Jahren nach der Wiedervereinigung hat sich der Westen gegenüber Ostdeutschland nicht angemessen verhalten. Wir, die Künstler im Westen, waren arrogant. Ostdeutschland sollte zivilisiert werden, glaubten wir. Es wurden nicht nur Bankfilialen und Supermärkte in den Osten gebracht, sondern die Menschen sollten auch die westliche Kunst kennenlernen. Sie waren über so viele Jahre davon ausgeschlossen worden. Die Dresdner Bank engagierte sich dafür. Einen der Vorstände der Dresdner Bank, Bernhard Freiherr von Loeffelholz, hatte ich bei dem Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie kennengelernt. Er war ein kultivierter Herr mit einem ausgesprochenen Interesse für die Kunst. Seine Bank finanzierte eine Ausstellung meiner Werke im Albertinum in Dresden. Mit der Ausstellung war auch eine einmalige Lehrtätigkeit an der Dresdner Akademie verbunden. Ich sollte während der Aufbauzeit Studenten der Akademie treffen. Ich hatte zu jener Zeit bereits die Professur in Braunschweig. Meine Studenten und jene aus Dresden sollten sich begegnen, so beschloss ich. Der Austausch sollte vor allem unter den jungen Leuten gefördert werden, dachte ich. Meine Klasse sollte für Dresden Werke herstellen, um sie dort an der Akademie in einer kleinen Ausstellung den ostdeutschen Kommilitonen zu zeigen. Meine Studenten waren von dem Vorschlag begeistert und begannen, sich auf das Treffen vorzubereiten.

In Dresden war es bitterkalt. Die Straßen waren im Februar vereist. Auf der Brühl'schen Terrasse thronte das Gebäude der Akademie. Der finstere Koloss zeigte deutliche Kriegsschäden. Die hohen Fenster zur Elbe waren schwarze Löcher. Dahinter wuchs in den verrußten Trümmern ein Birkenwald. Der hintere Teil des Gebäudes war wiederhergestellt worden. Dort befanden sich an langen, geschwungenen Gängen die Ateliers. Ich lief mit den Studenten die leeren Flure entlang. Wir trafen keinen Menschen. Schließlich öffneten wir eine Tür. Wir blickten in einen riesigen Raum. Ein Schwall trockener Heizungsluft schlug uns entgegen. Der Raum war vollgestellt mit Staffeleien. Der Boden war mit dunklem Parkett im Fischgrätmuster ausgelegt. Ein



bärtiger, älterer Mann kam uns über das knarrende Parkett entgegen. Ob wir nicht anklopfen könnten, meinte er mit deutlich sächsischem Akzent. Und murmelte etwas von Erziehung in seinen Bart. Dann schob er uns allesamt aus dem Raum und knallte die Tür vor uns zu. Schließlich fanden wir eine Verwaltungsangestellte. Sie zeigte uns den Platz, wo die Studenten ihre Werke aufbauen sollten. Der Herr Direktor sei noch in einer Sitzung. Er habe vielleicht morgen Zeit. Ich überließ die Studenten ihrem Schicksal. Ich musste mich um meine Ausstellung im Albertinum kümmern. Die Ausstellung der Studenten sollte an einem noch bekannt zu gebenden Termin in der Hochschule eröffnet werden. Man werde uns Bescheid geben. Am nächsten Morgen riefen mich die Studenten verzweifelt an. Sie hatten ihre Werke noch am Abend am vorgeschlagenen Platz aufgebaut. Und morgens ein Massaker vorgefunden. Ihre Ausstellung war zerstört worden. Und die Hälfte der Werke verschwunden. „Es ist in der Nacht passiert“, sagten sie. „Man hat unsere Bilder von den Wänden gerissen.“

Ich bestand darauf, den Direktor zu sprechen. Er blickte mich skeptisch an. „Das kann nicht sein“, meinte er. „In meiner Schule passiert so etwas nicht.“ Damit war das Thema für ihn erledigt. Meine Studenten waren niedergeschlagen. „Zuerst machen sie unsere Kunst kaputt und jetzt weichen sie uns aus“, sagten sie. „Feiglinge sind das. Wenn wir einen Studenten ansprechen,

verschwindet der sofort hinter einer der vielen Türen. Die Räume dürfen wir nicht betreten.“ Man habe es ihnen ausdrücklich untersagt. Ein Treffen mit Professor Huber und seinen Studenten mit den Angehörigen der Akademie sei in zwei Tagen geplant. Alles müsse seine Ordnung haben. „Sie stören den Lehrbetrieb“, wurde meinen Studenten klargemacht. „Sie können nicht einfach die Ateliers der Klassen betreten. Das geht nur auf Anweisung der Akademieleitung.“

Das Treffen fand schließlich nicht in einem der stets geschlossenen und überheizten Ateliers statt, sondern in einem Vorlesungssaal. Meine Studenten wurden angewiesen, in den oberen Rängen des ansteigenden Auditoriums Platz zu nehmen. Deutlich getrennt saßen die Dresdner Studenten auf den ihnen zugewiesenen Rängen. Zwischen Braunschweig und Dresden gab es einen Abstand in der Sitzverteilung. Der Saal war voll. Ich war erstaunt über die vielen jungen Menschen. Die Tage zuvor hatten wir in dem riesigen Gebäude keine einzige Menschenseele angetroffen. Mehrere Kunstwerke waren vor uns aufgebaut. Eine Reihe älterer Herren mit Bärten saß auf Stühlen an der Wand und unterhielt sich im Flüsterton. Für mich hatte man ein Rednerpult aufgestellt. Der Rektor forderte mich auf, ans Pult zu treten. „Erzählen Sie uns etwas über Ihre Haltung zur Kunst“, eröffnete er die Sitzung. „Ich konnte Ihre Bilder im Albertinum vorab besichtigen. Was haben Sie sich dabei gedacht?“ Seine Abneigung gegen meine Bilder war deutlich herauszuhören. Ich fühlte mich wie vor ein Tribunal gestellt. Die strenge Inszenierung unserer Begegnung sollte mich offensichtlich einschüchtern.

Mein Widerspruchsgeist meldete sich. Doch wo sollte ich ansetzen? Die Seife kam mir spontan in den Sinn. „Ich bin Seifenhersteller“, sagte ich. Die bärtigen Herren schauten mich stirnrunzelnd an. „Ich destilliere in meinem Atelier den Stein der Weisen, das Arkanum. Mein goldenes Elixier ist die Seife.“ „Ich verstehe Sie nicht“, unterbrach mich der Rektor. „Wir erwarten hier von Ihnen, dass Sie über Malerei sprechen.“ „Meine Malerei muss schäumen“, fuhr ich unbeirrt fort. „In den Seifenblasen bricht sich das Licht tausendfach und schillert in allen Farben. Meine Malerei ist bunt.“ Einer der bärtigen Professoren stand

erregt auf. „Wollen Sie sich über uns lustig machen?“, krächzte er. „Gewiss nicht“, erwiderte ich. „Wenn ich male, dann seife ich Sie ein.“ Der Professor bekam einen roten Kopf und fuchtelte mit seinen Armen in meine Richtung, dann setzte er sich wieder. „Ihre absurden Ausführungen bringen uns nicht weiter“, fuhr nun der Rektor dazwischen. „Ein Student wird Ihnen nun sein Werk vorstellen. Er ist im sechsten Semester, also einer unserer Fortgeschrittenen. Er studiert bei Professor B.“ Dabei wies er auf den Bärtigen, der noch immer kopfschüttelnd auf seinem Platz saß. Ein junger Mann trat hervor und wies auf einen Turm, der aus Dachlatten zusammengenagelt vor uns stand. Bilder und Gegenstände waren daran befestigt. Der junge Mann bewegte sich selbstbewusst vor dem Publikum. Sein Auftritt wirkte einstudiert. Zwischendurch wanderten seine Blicke in Richtung seines Professors, der die Ausführungen des Studenten mit einem zustimmenden Nicken begleitete. Der Student wies abwechselnd auf die Bilder an dem Turm, auf Textfragmente, die er daneben angebracht hatte, und auf getöpferte Formen aus Ton, die im Gestänge des Turms eingeklemmt waren. Er sprach von Intertextualität, Cross-over und von der Erweiterung des Begriffs der Malerei. Ich konnte den Wortungetümen, die er neben seinem Kunstturm zu einer zweiten rhetorischen Säule aufschichtete, nicht folgen. Die Bilder waren alle in Blau gehalten. Sie verwiesen auf das von Yves Klein sogenannte 1KB, ein pudrig aufgetragenes Ultramarin. Die Skulpturfragmente waren ein Hinweis auf Beuys, die Schrifttafeln zitierten im Siebdruckverfahren Andy Warhol. „Jetzt sagen Sie etwas dazu“, wandte sich der Rektor an mich, nachdem der Student seine Erläuterungen abgeschlossen hatte.

„Eine Kunstform ist das Ergebnis einer intensiven und oft langwierigen Entwicklung.“ Ich suchte bei meinen Worten den Blick des Studenten. „Künstler wie Yves Klein oder Beuys haben ihre Form aus ihrem je eigenen Anlass herausgearbeitet und verdeutlicht.“ Ich wies auf das Blau der Leinwände. „Beuys ist eine Welt und Yves Klein ist eine Welt für sich. Jede dieser Welten ist ein eigenes Universum. Die Kunst von Yves Klein ist in sich stimmig. Die Kunstformen von drei Autoren miteinander zu vermischen, macht noch keine neue Kunstform aus. Das ist nur

Tohuwabohu.“ Der bärtige Professor sprang von seinem Sitz auf. „Bleiben Sie sachlich!“, schrie er in meine Richtung. Ich fuhr fort: „Sie missbrauchen Kunstformen. Sie missachten die Autorschaft von ernsthaften Künstlern. Was Sie hier veranstalten, ist Kunstfledderei.“ Der Professor warf seine Arme in die Höhe. „Sie, Sie... Hören Sie sofort auf.“ Er rang nach Luft. „Sie sind ein Faschist! Ja, ein Faschist.“ Der Rektor fasste besänftigend den aufgebracht Professor am Arm. Zu mir gewandt sagte er laut: „Ihre Ausführungen sind diktatorisch und anmaßend. Verlassen Sie sofort unser Haus!“ Er wies mit ausgestrecktem Arm zur Tür. „Wir haben hier im Osten nicht die Freiheit errungen, um sie uns von Ihnen, Herr Huber, wieder nehmen zu lassen. Sie sind ein Diktator, ein Kunst-Hitler. Ich erteile Ihnen hiermit kraft meines Amtes Hausverbot.“ Erschrocken blickte ich in Richtung meiner Studenten. Sie saßen wie erstarrt in ihren Sitzreihen. Ich stieß mich vom Pult ab. Der Rektor hatte bereits die Tür aufgerissen und wies mit dem Kinn Richtung Ausgang.

Dann stand ich draußen auf der eisigen Brühl'schen Terrasse. Hinter mir die vom Krieg noch rauchgeschwärzte Fassade der Akademie. Mich fror. In der Hektik meines erzwungenen Abgangs hatte ich meinen Mantel im Hörsaal liegen lassen. Ich hätte behutsamer sein sollen. Die jungen Studenten wurden nach Öffnung der Mauer mit einer Flut neuer Bilder, Formen und Haltungen konfrontiert. Die Entwicklung und Entstehung dieser Kunstformen hatten sie nicht miterlebt. Sie waren einfach plötzlich da, verführerisch, neu – und vor allem waren sie nicht mehr als Ausdruck der Dekadenz des Westens verboten. In den Augen der Studenten war nun plötzlich alles erlaubt. Meine Forderung, diese einzelnen Kunstformen zu achten und die individuelle Autorschaft zu respektieren, mussten sie als neues Verbot, als autoritäre Einschränkung erleben. Mit Verboten hatten sie lange genug gelebt.

Kasper König

Die Öffnung der Mauer 1989 und der Zerfall des Ostblocks werden auch im Kunstbetrieb als Zäsur beschrieben. Wirtschaftlich nahm die Globalisierung in dieser Zeit Fahrt auf. Kulturell verloren der Westen und die westliche Kunst ihre Vorrangstellung. Noch 1981 hatte Kasper König in Köln die Großausstellung „Westkunst“ organisiert. Er war „Ausstellungsmacher“. Mit einigen prominenten Kunstenthusiasten wie Harald Szeemann aus der Schweiz, Jan Hoet aus Belgien, Christian Bernard, Jean-Hubert Martin oder Pontus Hulten aus Frankreich gehörte er zu den einflussreichsten Förderern und Promotern zeitgenössischer Künstler. Der Begriff des „Ausstellungsmachers“ ist historisch schon wieder überholt. Heute werden Ausstellungen nicht mehr gemacht, sondern kuratiert. Die Kunst wird der Öffentlichkeit heute von Kuratoren präsentiert. Viele der Ausstellungsmacher waren Autodidakten, Amateure, Kunstliebhaber und schufen an den verkrusteten Institutionen, den altherwürdigen Museen, vorbei neue Orte für eine junge und zeitgenössische Kunst. Sie verstanden sich als Macher und Vermittler. Mit den Künstlern standen sie in freundschaftlichem Kontakt.

Kasper König war der lässigste unter ihnen. Geleitet wurde er auch von einem ausgeprägten Machtinstinkt. Aus Amerika zurückgekehrt, packte er an. Er gewann Kommunen, Sparkassen und Banken für seine Großausstellungen, die er zusammen mit einer begeisterten Presse zu Ereignissen hochzuschrauben verstand: „Westkunst“, „von hier aus“ und „Skulptur Projekte“ in Münster. Er räumte der aktuellen Kunst einen Ort in der Mitte der Gesellschaft ein. König schrieb keine Essays zur Kunst. Er hatte auch kein Konzept, sondern eine unbändige Lust zur Realisierung. Den Künstlern begegnete er in deren Eifer und Begeisterung mit der entschlossenen Absicht, etwas hinzustellen und aufzustellen. Er folgte der damals vorherrschenden Haltung, dass einem Kunstwerk eine stringente Idee zugrunde liegen muss, die zuerst in eine Handlungsanweisung zu überführen ist. Ein Kunstwerk verstand er als eine Idee, die man realisieren musste und konnte, wenn sie eindeutig gedacht war. Am Realisierungs-



prozess beteiligte er sich, bot seine Zusammenarbeit an, schuf die logistische Infrastruktur dafür und räumte bürokratische Hürden beiseite. Während der Realisierungsphase wirbelte er herum, telefonierte andauernd und kurvte auf einem klapprigen Fahrrad durch die weitläufigen Hallen seiner Ausstellungsorte. Schlaksig in seiner Erscheinung, schaukelte er von Baustelle zu Baustelle der Ausstellung.

In seiner Begeisterung zum tätigen Mitmachen erwies er uns Künstlern jedoch immer Respekt. Die letzte Entscheidung hatte der Künstler – und Kasper König gab sein Wort, dass er es so realisieren würde. Er hielt, was er versprochen hatte, er kämpfte für die gewünschte Umsetzung. Zu seinem Charakter des durchsetzungsstarken Machers gehörte aber auch die forsch-männliche und schulterklopfende Art der Verbrüderung: Wir Männer unter uns, wir machen das! Wir schaffen das! Deutlich wurde das, wenn er neben Joseph Beuys durch die Ausstellungshallen schritt. Sie waren eben zwei Kerle, ihnen gehörte die Welt. Gelegentlich lud König in seine weitläufige Kölner Wohnung ein. Einmal hatte er Bündner Fleisch aus dem Winterurlaub in der Schweiz, im Engadin, mitgebracht. Das ist ein luftgetrocknetes und in dünnste Scheiben aufgeschnittenes Rindfleisch aus der Keule. Kleinste Mengen davon kosten ein Vermögen. König hatte lange

Tische an den Wänden aufgestellt und sie mit vielen Lagen des rot glühenden Fleisches belegt. Ihm stand der Sinn nach der großen Geste.

Kasper König kam aus Münster. Seiner wohlhabenden Familie gehörte eine bekannte Farbenfabrik. Ein Onkel hatte sich dem Gärtnern verschrieben und mitten in Münster einen Park mit Buchsbaumhecken angelegt, denen er durch einen aufwendigen Schnitt und mit in langen Jahren geübter Geduld die Form von Fabelwesen gegeben hatte. Nach seinem Tod verwaisten diese skurrilen Figuren und verloren durch die Ignoranz des natürlichen Wachstums ihre ihnen zugeordneten Formen. Für eine Ausstellung ließ König die teilweise abgestorbenen Hecken nachpflanzen und die ursprünglichen Formen wieder heraus-schneiden. Er führte mich stolz durch die seltsam gebildeten Hecken. Seine Familie hatte lange nichts von Kasper gehalten. Er war der bad boy der Sippe. Seine Genugtuung und seine Freude darüber, einem anderen abwegigen Spross der Familie im Nachhinein wieder ein Gesicht gegeben zu haben, indem er dessen Fantasiegebilde rekonstruiert hatte, war König deutlich anzusehen. Das rührte mich.

Jean-Christophe Ammann

Ich hatte gerade Badewasser eingelassen und war in die Wanne gestiegen, als das Telefon klingelte. Jean-Christophe Ammann war am Apparat. „Bist du von allen guten Geistern verlassen?!“, schrie er ins Telefon. Ich sprang vor Schreck aus der Wanne. Ammanns Stimme klang ungewöhnlich schrill. Sein behäbiger berndeutscher Dialekt war kaum wiederzuerkennen. „Bist du verrückt geworden?! Das geht überhaupt nicht. Du bringst mich in Gefahr. Nein, du bringst das Museum in Gefahr. Nein, eigentlich steht die ganze Stadt Frankfurt wegen dir vor dem Abgrund.“ Ich war nass und sprachlos, das Wasser tropfte von mir herunter auf den Fußboden: „Ich verstehe dich nicht.“

„Die haben es heute gebracht, in einem offenen Pritschenwagen haben sie es gebracht, ungesichert, was stellst du dir eigentlich vor?“ Ich verstand noch immer nicht.



„Ich verstehe dich nicht“, sagte ich.

„Das Thermometer“, schrie Ammann. „Es liegt jetzt hier im Museum in einer Kartonkiste. Ist dir klar, in welche Gefahr du uns bringst?“

„Das ist ja wunderbar“, antwortete ich. Mein Herz machte einen Sprung vor Freude. „Es ist angekommen! Sieht es nicht toll aus?“

„Du bist wahnsinnig. Du fragst mich, wie es aussieht! Sechs Kilo Quecksilber. Hier liegen sechs Kilo Quecksilber. Ungesichert! In einem einfachen Karton! Und du fragst mich, ob es toll aussieht!“

Langsam begann ich, die Situation zu verstehen. Im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt sollte in ein paar Tagen mein Modell „Die Bank“ gezeigt werden. Jean-Christophe Ammann, der Direktor, hatte mich eingeladen, dem Frankfurter Publikum meine „Wertvorstellung“ vorzuführen. Das Modell für diese Präsentation bestand aus vielen verschiedenen Gewerken. Ein Schreiner hatte die Grundform gebaut. Im Innern gab es große Keramiken, geätztes Glas, Güsse aus unterschiedlichen Metallen und auch zwei Thermometer. Sie waren dazu vorgesehen, den Hitzegrad meiner Kunst zu messen. Im Innern dieser Bank sollte nämlich Geld in Gold umgeschmolzen werden. Die Thermometer dienten dazu, den Umschmelzungsprozess von schnödem Geld zu lauter Schönheit zu kontrollieren. Ich hatte eine Firma aus Österreich beauftragt, die Thermometer herzustellen. Ein Thermometer sollte mit Alkohol, das andere mit Quecksilber gefüllt sein. Und offensichtlich ging es um das Thermometer mit dem Quecksilber.

„Sie haben es in einem offenen Pritschenwagen, nur in einem Karton verpackt, aus Österreich hierhergebracht“, sagte Ammann. „Sechs Kilo! Hast du je so viel Quecksilber auf einmal gesehen? Weißt du eigentlich, wie gefährlich das Zeug ist?“

Ich klemmte mir den Hörer des Telefons zwischen Schulter und Ohr und versuchte, mich notdürftig abzutrocknen. Irgendwie war mir plötzlich sehr kalt.

„Der Mann, der es hierhergebracht hat, war ganz stolz auf das Thermometer. Er hat es mitten im Museum ausgepackt, in beide

Hände genommen und es mir vorgeführt. Dabei hat er das Thermometer waagrecht gehalten und leicht hin- und hergeschaukelt. Du kannst dir nicht vorstellen, mit welcher Gewalt das versammelte Quecksilber darin hin- und hergeschwappt ist. Es hat sogar richtig gekracht.“ Ammann war immer noch aufgebracht. „Ich habe mir das Glas, in dem das giftige Zeug wie eine Meereswoge hin- und herrollte, angeschaut und mir vorgestellt, was passiert, wenn es jetzt bricht.“

Ich versuchte, es mir vorzustellen, und ich bedauerte, dass ich der Vorführung nicht hatte beiwohnen können. Sechs Kilo! Das hatte ich nicht gedacht. Ich hatte ein einfaches Thermometer entworfen. Unten eine Kugel und darüber ein aufsteigender Stab, nur eben etwa zwei Meter lang, die Kugel vielleicht fünfundzwanzig Zentimeter im Durchmesser. Nie hätte ich gedacht, dass darin eine Menge von sechs Kilo Quecksilber Platz haben könnte. Langsam wurde mir bewusst, dass ich die Konsequenzen meines Entwurfs nicht genügend bedacht hatte.

„Quecksilber hat ein enorm hohes spezifisches Gewicht“, belehrte mich Ammann. „Wusstest du das nicht?“

Nein, ich war mir dessen nicht bewusst gewesen.

„Stell dir vor, der Pritschenwagen mit der Quecksilberladung hätte auf der Autobahn von Österreich nach Frankfurt einen Unfall gehabt! Stell es dir vor. Das Quecksilber wäre ausgelaufen. Ich habe mich erkundigt. Man hätte die Autobahn bis auf eine Tiefe von sechs Metern und bis auf eine Länge von drei Kilometern abgraben müssen. Nur noch Sondermüll. Eine ganze Autobahn nur Sondermüll.“

Ich versuchte, mir die Unterhose anzuziehen, dann das T-Shirt.

„Und was passiert, wenn das Thermometer hier im Museum zerbricht?“, fragte Ammann herausfordernd. „Was, stellst du dir vor, passiert dann? Dann können wir das ganze Museum abreißen. Komplett. Dann ist das Museum einfach weg. Verschwunden. Kein Museum mehr da.“ Ammanns Stimme überschlug sich.

Ich hatte wirklich ein schlechtes Gewissen.

„Entschuldigung“, stammelte ich, „ich wusste nicht...“

„Das hilft mir gar nicht. Ich habe einen Sicherheitsdienst bestellt. Er bewacht das Ding jetzt rund um die Uhr. Und du

schaffst es weg. Es muss aus dem Museum raus, sofort. Heute noch!“ Wütend hängte Ammann ein.

Ich stand halb angezogen und noch nass im Badezimmer und betrachtete die hellblauen Fliesen über der Wanne. Sie hatten mir noch nie gefallen. In dem Moment fand ich sie besonders hässlich. Schade um das schöne Thermometer, dachte ich. Aber: Ich stand in Düsseldorf und das Thermometer befand sich in Frankfurt. Wie sollte ich es von dort wegschaffen?

Ich rief meine Galerie in Frankfurt an. Der Galeristin schilderte ich den Fall. „Es ist dringend“, erklärte ich ihr. „Ammann tobt.“ Sie beruhigte mich: „Ich habe Verbindungen zur Pharmaindustrie. Ich werde mich erkundigen.“

Das Thermometer habe ich nie zu Gesicht bekommen. Ich kenne nur die erschrockene Schilderung von Jean-Christophe Ammann. Es bleibt das einzige Kunstwerk von mir, das ich nie gesehen habe. Noch in der Nacht rückte die Feuerwehr an. Sie bestimmte, dass das Thermometer nicht mehr bewegt werden durfte. Es wurde an Ort und Stelle, also direkt im Museum in Beton eingegossen. Im Dunkel der Nacht wurde der Betonblock auf einen Transporter gehievt und unter Polizeischutz aus der Stadt gebracht. Schließlich wurde das in Beton gegossene Thermometer nach Gorleben verfrachtet und dort neben radioaktivem Atommüll in einem Salzstock tief unter der Erde eingelagert.

Jean-Hubert Martin

Jean-Hubert ist ein unabhängiger Geist und ein Weltbürger wie kaum ein anderer. Das bewies er mit seiner Ausstellung „Magiciens de la Terre“ 1989 im Centre Pompidou und in einer Halle am Rande von Paris. Die Ausstellung begründete die Idee der „Weltkunst“. Die allein gültige westliche, abendländische Kunst, ihre Diskurse und ihre stringente Historie wurden darin überwunden. In der Ausstellung gab es Kunst aus allen Teilen der Welt zu sehen.

Martin ist auch ein wacher und neugieriger Intellektueller. Mit Künstlerkollegen aus Düsseldorf konnten wir in der Kunsthalle Bern unsere Werke zeigen, bevor die Stadt, in der wir wohnten

und arbeiteten, uns wahrgenommen hat. Martin war Direktor in Bern und hatte uns eingeladen. Er sprach sehr gut Deutsch und zeigte für einen Franzosen ein ungewöhnliches Interesse an deutscher Kunst. Ich hatte sogar den Eindruck, dass er ihr mehr zutraute als der Kunst, die damals in Frankreich entstand. Dort hatte sich eine Wehleidigkeit breitgemacht. Es hieß, die Amerikaner hätten den Franzosen die Moderne gestohlen.

„Ich komme aus Straßburg“, antwortete Martin, als ich ihn darauf ansprach. „Ich bin nur ein halber Franzose.“ Martin bebte innerlich vor Begeisterung für die Kunst. In unseren Gesprächen erklärte er bereitwillig seine Vorstellungen und erzählte von seinen Projekten. So erfuhr ich früh von seinen Plänen für die bahnbrechende Weltausstellung. „Der Westen“, erklärte er mir, „hat ein schlechtes Gewissen gegenüber seiner eigenen Kultur. Wir stellen zwar fest, dass wir eine großartige Kunst haben, dass wir auf eine lange Kunsttradition zurückblicken können. Wir sind überzeugt, dass wir kulturell gebildet sind, aber wir erkennen fast verschämt, dass all diese großartige Kunst von Einzelnen geschaffen worden ist. Nicht ein Volk oder eine Nation hat sie hervorgebracht, sondern Individuen, Künstlerpersönlichkeiten. Wie passt das zur Vorstellung der Kulturnationen im Westen? Kunst haben wir an Einzelne delegiert, als Masse sind wir kulturlos. Daraus resultiert“, so Martin, „der verklärte Blick auf die Kultur außerhalb Europas und Amerikas. Jenseits unserer Grenzen, außerhalb des Westens, gibt es die Volkskunst, also eine Kunst, die der Mitte der dortigen Gesellschaften entspringt. Die Kunst wird dort vom ganzen Volk hervorgebracht. Es gibt keine Künstler wie bei uns, sondern dort machen alle Kunst.“

Martin trug seine These mit einem freundlichen Lächeln vor. Schalk umspielte seine Züge. Ich wusste nie, wie ernst er es meinte. Aber er meinte es sehr ernst. Denn bald nach unserer Ausstellung quittierte er seinen Dienst an der Kunsthalle Bern und machte sich auf, mehrere Jahre die ganze Welt zu bereisen. „Die Idee einer Volkskunst ist Blödsinn“, sagte er mir vor seinem Abschied. „Volkskunst gibt es nicht bei uns und es gibt sie genauso wenig bei den außereuropäischen Völkern. Wir wünschen uns das nur. Die Vorstellung ist eine Projektion. Sie reicht zurück in

BIBLI





ACADEMIE



die koloniale Vergangenheit und deren Erzählungen von der Einheit von Natur und Kultur bei jenen Völkern, die gerade wir Franzosen schließlich unterjocht haben. Ich werde nach Afrika reisen, nach China, in die Arktis – und ich versichere dir, ich werde dort Künstler finden. Ich werde dort jene Individuen treffen, die ganz allein die Kunst machen, die wir fälschlicherweise einem Volk zuschreiben.“ Er fuhr los mit dem Segen von Staatspräsident François Mitterrand, der ihn in seinem Vorhaben unterstützte. Und er hat die Künstler tatsächlich im Urwald, in den Steppen und im ewigen Eis gefunden. Aus seinen unzähligen Reisen resultierte schließlich die Ausstellung „Magiciens de la Terre“. Sie war umstritten. Ihr waren nicht die Aufmerksamkeit und der Erfolg beschieden, die sie verdient gehabt hätte. Erstaunlicherweise wurde sie jedoch im Nachhinein zu einer der wichtigsten Ausstellungen am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. Bis heute markiert sie einen Wendepunkt. Martin hat viele Künstler entdeckt und ihnen auch Weltruhm verschafft.

Eine Episode verdeutlicht Jean-Hubert Martins Haltung. Als er 1987 den Chefposten im Centre Pompidou übernahm, bot man ihm an, ein Bild aus der Sammlung des Museums in seinem Büro aufzuhängen. Er durchforstete die Bilderlager und stieß auf ein kleines Bild, das ihn sofort faszinierte. Es zeigte eine attraktive Frau mit zusammengewachsenen Augenbrauen; eine androgyne Erscheinung. Das Bild war unter Glas, der Rahmen mit Blumen und Vögeln von Hand bemalt. Der Urheber, „Kahlo“, sagte ihm nichts. Das Bild wurde in seinem Büro aufgehängt. Frida Kahlo war in Paris vergessen. Nur einige alte Surrealisten erinnerten sich noch an die mexikanische Künstlerin. Manch ein Besucher schaute Martin mit mitleidigem Blick an, wenn er das Bild über dessen Schreibtisch entdeckte. Man zweifelte an seinem guten Geschmack. Ihn ließ die Verachtung unberührt.

Martin erzählte mir die Geschichte als Beweis für die Weitsicht der französischen Museumspolitik. „Museumsbesitz in Frankreich ist sakrosankt. Kein Werk wird je daraus verkauft. Geschmack ist so vielen wechselnden Moden unterworfen“, erklärte er. „Frida Kahlo wurde zu jener Zeit gering geschätzt. Hätte man das Bild damals verkauft, es hätte vielleicht einen

Erlös von zweihundert Euro erzielt. Heute ist es über zwei Millionen wert. Das kleine Bild reist heute um die Welt. Es ist das einzige Werk von Kahlo in europäischem Museumsbesitz.“

Am Centre Pompidou realisierte Martin die ebenfalls legendär gewordene Ausstellung „Paris – Moscou“, die den Verbindungen zwischen den Avantgarden Russlands und Frankreichs nachspürte. Es war eine historisch ausgerichtete Schau. Martin als „commissaire“ in Moskau nutzte aber auch die Chance, Kontakt zu den Dissidenten der damaligen Kunstszene aufzunehmen. Er lernte Künstler wie Ilya und Emilia Kabakov oder Erik Bulatov kennen und zeigte ihre Werke später in der Kunsthalle Bern. Über schweizerisches Diplomatengepäck ließ er die Werke in den Westen und vor allem in die Schweiz schleusen. So kam ich über die Vermittlung von Jean-Hubert in Kontakt mit Ilya Kabakov. Wir führten damals einen ausgiebigen Schriftverkehr. Ich ließ ihm und seinen Künstlerkreisen, die von der restlichen Welt ausgeschlossen waren, Kunstkataloge aus dem Westen zukommen. Die Werke von Kabakov stellte Martin in der Kunsthalle Bern zum ersten Mal im Westen aus. Es waren große Leinwände, die die Organisation des Alltags in den Kommunalwohnungen in Moskau darstellten: Wer bringt wann den Müll weg, Schilder, die die Errungenschaften von Baukombinaten feierten. Eine Reihe von kleineren Bildern ist mir bis heute in bester Erinnerung. Lapidar mit Lackfarbe gemalt, zeigten sie zum Beispiel eine blaue Fläche. In den Ecken gab es in kyrillischer Schrift Kommentare zum Blau: Das ist das Meer, das ist der Himmel usw. Die Bemerkungen waren mit den Namen der Kommentatoren versehen. Inmitten eines Bildes war ein langer, dicker Nagel eingeschlagen, dazu fragte eine Inschrift: Wer hat diesen Nagel eingeschlagen? Die Ausstellung, die zuerst in Bern gezeigt wurde, wanderte danach zum Kunstverein Düsseldorf. Kabakov durfte nicht aus Moskau ausreisen. Zur Vernissage versammelte sich ein kleines Grüppchen von Menschen. Kasper König, Jean-Hubert Martin und der Leiter des Kunstvereins. Die Presse zeigte sich irritiert von Kabakovs Kunst. Die Ausstellung wollte keiner sehen. Doch kaum ein Jahr später, die Sowjetunion zerfiel, wollte jeder die Ausstellung gesehen haben. Alle rühmten sich, Kabakov schon

immer verehrt zu haben. Man riss sich um sein Werk. Mittlerweile war er in den Westen ausgereist und hetzte von Ausstellung zu Ausstellung. Wir trafen uns kurz in Frankfurt am Main. In einer Reisetasche schleppte er seine Habseligkeiten mit sich. Wir versuchten ein Gespräch. Er fremdelte. Die neue Welt, hatte ich den Eindruck, war ihm unheimlich.

Jan Hoet

Als Jan Hoet seinen ersten Preis als Würdigung seiner Ausstellungstätigkeit erhielt, kaufte er ein Gemälde von mir. Ein kleines Bild. Die Preissumme war bescheiden. Das Bild zeigte drei geschlossene Gefäße aus gebranntem Ton. Sie trugen eingeritzte Inschriften. Auf dem ersten Gefäß stand „fest“, auf dem zweiten „flüssig“ und auf dem dritten „gasförmig“. Untertitelt war das Bild: „Die Aggregatzustände des Bildes“. Jan Hoet war Belgier, eher klein, mit kräftigem Haar, das ihm wild vom Kopf stand. Er hatte eine raue Stimme und sprach mit deutlich flämischem Akzent. Mir kam es vor, als sei er immer in Eile. Er ging nicht, er rannte. Als er Leiter der „Documenta IX“ wurde, entließ er nach wenigen Wochen seinen Fahrer, den man ihm zur Verfügung gestellt hatte. Er fuhr ihm nicht schnell genug. Der Fahrer hielt sich an die Geschwindigkeitsbeschränkungen auf den belgischen Autobahnen. „Ich fahre selbst“, beschied Jan Hoet. „Dann kann ich so schnell fahren, wie es nötig ist.“ Wurde er angehalten, erklärte er den Streifenpolizisten, er sei als Leiter der „Documenta“ in hoher belgischer Mission unterwegs. Vor der „Documenta“ organisierte er eine Ausstellung in Temse, einer belgischen Kleinstadt. Für mein Bild „Rede in der Schule“ hatte er ein Schulgebäude gefunden und dort in einem Klassenzimmer das Bild vor den Stuhlreihen aufgebaut. Zusätzlich hatte er einen Schauspieler engagiert, der täglich meine Rede vor versammeltem Publikum hielt.

Durch die Ernennung zum Leiter der „Documenta“ war Jan Hoet zu einem belgischen Monument, zu einer Institution geworden. Zur Eröffnung in Temse erschien auch der belgische Premierminister Wilfried Martens mit seiner Geliebten, einer jungen, sehr hübschen Frau. Sie war mit Zwillingen hochschwanger.



ger. Kurz danach sollte Martens demissionieren. Ob es wegen seiner Geliebten und der Zwillinge war, weiß ich nicht. Nach der Eröffnung in Temse bestellte Jan Hoet uns und auch den Premierminister in eine Kneipe: „Ihr kommt alle, keine Widerrede!“ Wenn es ums Trinken ging, war Hoet kompromisslos. Wir saßen mit mehreren Leuten um einen Tisch. Draußen regnete es, wie immer in Belgien. „Wir trinken“, sagte Hoet und stieß mit uns an. Wir tranken und tranken den ganzen Abend. Irgendwann rutschte ich vom Stuhl unter den Tisch zu jenen Zechkumpanen, die schon vorher ihren Abschied gegeben hatten. Am Tisch saßen nur noch Jan Hoet und Wilfried Martens und tranken. Nichts konnte sie umwerfen.

Jan Hoet gehörte zu der Generation der ersten Ausstellungsmacher. Er hatte, wie sie alle, etwas Raubeiniges. Aber er war mit den Künstlern unbedingt solidarisch.

„Thomas Huber ist wie Magritte, nur ohne Surrealismus“, erläuterte Jan Hoet anlässlich meiner Ausstellung im Marta Herford, wo er als Direktor wirkte. Es war eine der letzten Ausstellungen vor seinem Tod.

Esther Grether

„Monsieur Bonjour hat angerufen, du sollst ihn zurückrufen.“ Die Kinder nennen *Pierre-Henri Jaccaud* nur Monsieur Bonjour, weil sein Begrüßungswort auf Französisch, Bonjour, das Einzige ist, das sie am Telefon verstehen. Jaccaud ist mein Galerist aus Genf. Er spricht kein Deutsch und seine Versuche auf Englisch hören sich auch wie Französisch an, nur dass man nichts versteht. Man

fragt mich oft, wie die Kommunikation in der Schweiz über die Sprachbarrieren funktioniert. Das ist ganz einfach. Besuche ich als Deutschschweizer die französischsprachige Schweiz, achte ich als Gast darauf, Französisch zu sprechen. Das ist doch selbstverständlich. Besucht ein Romand (wie wir die Französisch sprechenden Schweizer nennen) Zürich, dann kommen wir ihm als höfliche Gastgeber selbstredend entgegen und sprechen ebenfalls Französisch. Ich habe von dieser asymmetrischen Völkerverständigung profitiert. Als ich Pierre Jaccaud vor vielen Jahren kennenlernte, hatte ich mein Schulfranzösisch komplett vergessen. Wir unterhielten uns am Anfang mit Händen und Füßen. Schließlich habe ich durch ihn Französisch so gut gelernt, dass ich mittlerweile Vorlesungen an der Sorbonne in Paris halten kann. Schon mehrfach wurde ich für Vorträge in die ehrwürdige Universität eingeladen. Die Franzosen lieben meine Kunst. Sie mögen den intellektuellen Anspruch, den sie in den Reden zu meinen Bildern erkennen. Meine Kunst ordnen sie der „peinture narrative“ zu. „Erzählende Malerei“ ist eine Kategorie, die wir in Deutschland nicht kennen. Auch dank Pierre bin ich in Frankreich ein bekannter Künstler geworden und kann mich dort verständlich machen.

Der Vater von Pierre war Gefängniswärter von Beruf. „Ich habe meine Kindheit im Knast zugebracht“, sagte Pierre und wurde später Volksschullehrer. „Das war ein sozialer Aufstieg“, erklärte er mir. Am Vormittag unterrichtete er in einer Schule in Nyon. Das ist eine kleine Stadt im Kanton Waadt nahe der Metropole Genf. Am Nachmittag fuhr er in das mondäne Genf. Bis heute führt Pierre dort, im Zentrum, seine Galerie mit dem Namen Skopia. Und bis heute verdient er seinen Lebensunterhalt als Lehrer. Die Galerie war sein Hobby. Dort empfing er die reichen Bürger der Stadt und verkaufte ihnen Kunst. Am Abend fuhr er nach Nyon zurück. Mit seiner Familie wohnte er dort in einer Hochhaussiedlung in einer bescheidenen Wohnung. Seine Frau Manou war gebürtige Italienerin. Sie kochte vorzüglich. Für Franzosen ist Essen das halbe Leben. Und Genfer verstehen das nicht anders. Regelmäßig trafen sich die reichen Kunden von Pierres Galerie in der kleinen Wohnung und aßen sich durch die Köstlichkeiten, die Manou kochte. Es wurde auch viel getrunken.

Die Stimmung war ausgelassen. Die übelsten französischen Zoten, die schlimmsten Witze auf Französisch lernte ich von den angesehenen Bürgern der Stadt Genf in dieser schlichten Wohnung im dritten Stock. Nach dem Schnaps und dem Espresso wurden die Bankiers und Anwälte von ihren Fahrern nach Genf zurückgebracht.

Pierre spielte mir einmal den Song „I Won't Back Down“, interpretiert von Johnny Cash, vor. Während wir das Lied zusammen hörten, schaute er mich mit entschiedenem Gesichtsausdruck an. Er meinte es ernst, das spürte ich in jenem Moment.

„Sie liebt dich“, sagte Pierre am Telefon. „Obwohl ich erstens jünger bin als du und zweitens auch schöner, liebt sie dich.“ Pierre ist gerade mal drei Monate nach mir auf die Welt gekommen. „Warum lieben die Frauen den Künstler und nicht den viel attraktiveren Galeristen?“, empörte sich Pierre. Esther Grether hatte gleich einen Schwung Bilder von mir gekauft. Pierre klärte mich auf: Frau Grether gehörte zur Dynastie der Basler Pharmagiganten. „Sie ist reicher als alle anderen, du kannst dir gar keine Vorstellung von ihrem Reichtum machen. Jetzt hat sie dich nach Basel eingeladen. Ich werde dich begleiten. Schließlich bin ich für dich verantwortlich. Ich muss auf dich aufpassen. Warum sollte eine Frau so viele Bilder von dir kaufen und dich auch noch einladen, wenn sie nicht Interesse an dir hätte. Wenn sie mich sieht, überlegt sie es sich vielleicht noch einmal anders.“

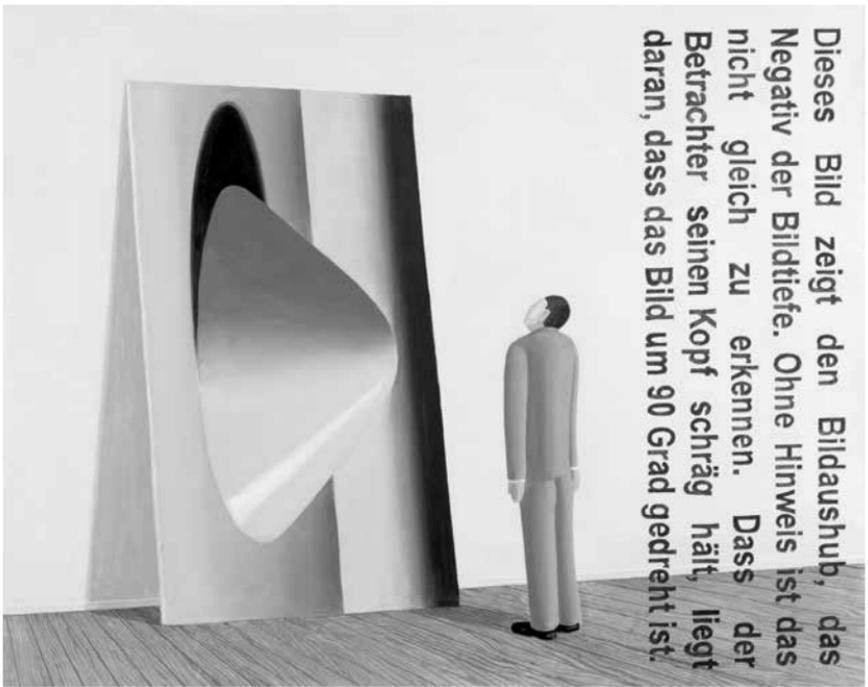
Pierre vergaß nie seine Herkunft aus dem Arbeitermilieu. Am sozialen Gefälle hatte er in seiner Jugend ausreichend gelitten. Im Hinblick auf die reiche Frau Grether münzte er deshalb die soziale Distanz in erotische Spannung um. Wir beide, zwei attraktive Männer, besuchten eine Frau zu Hause. Das war die eigentliche Spannung, nicht der existierende soziale Unterschied zwischen ihr und uns. Auf keinen Fall sollten wir als Bittsteller auftreten. Um mit einer Pointe von dieser existenziellen Bedrohung abzulenken, verschob er den Gegensatz in einer weiteren Übertreibung auf uns. Frau Grether habe uns eingeladen, um sich für einen von uns, letztlich für ihn, den attraktiveren, zu entscheiden. Die Absurdität des Theaters löste er schließlich mit der Bemerkung auf: „Frau Grether ist übrigens eine Dame im reiferen

Alter.“ Wir sollten uns vor dem Hund in Acht nehmen, habe sie ihm gesagt. Sie erwarte uns.

In der verwinkelten Altstadt von Basel, hinter dem Spalentor, erwartete man kein solches Anwesen. Der Eingang in der schmalen Straße war kaum auszumachen. Das Tor öffnete sich automatisch. Wir betraten einen weitläufigen Innenhof. Mehrere dunkle Limousinen standen dort nebeneinander. Am anderen Ende ging eine Tür auf. Ein Mann mit finsterem Gesicht und kahl rasiertem Schädel erschien in der Öffnung. Ein Monstrum von Hund sprang an ihm vorbei auf uns zu. Erleichtert stellte ich fest, dass der Mann den Hund an einer Kette hielt. Sie war lang. Der Mann hielt das Tier kurz vor meinen Hosenbeinen zurück. Der Hund giftete uns mit rot unterlaufenen Augen an, Speichel rann ihm von den Lippen. Stumm wies der Kahlkopf uns den Weg. Über eine geschwungene Treppe stiegen wir in eine lichte Halle. Am Treppensatz begrüßte uns Esther Grether. Sie war weißhaarig und blickte uns mit einem freundlichen Lächeln entgegen. „Der Hund ist ein Lieber“, sagte sie zur Begrüßung. „Sie brauchen keine Angst zu haben.“ Nachdem wir unsere Sachen abgelegt hatten, lud sie uns zu einem Rundgang ein. Die verschiedenen Gebäude seien früher eine Druckerei gewesen. Die weitläufige Fabrikanlage habe sie miteinander verbinden und zu einem Museum umbauen lassen. „Und ich wohne darin“, betonte sie lächelnd. „Ich wohne in meinem Museum.“

Wir liefen an drei Triptychen von Francis Bacon vorbei. Dass Bacon seine Bilder immer schon im Atelier in Gold rahmen ließ, hatte mich früh skeptisch seiner Kunst gegenüber gemacht. Hatte er es nötig? – Ich strafte die Bacons mit Missachtung. Es folgte die komplette Darstellung der amerikanischen Pop Art mit ausgesuchten Bildern, die ich alle aus den einschlägigen Anthologien kannte. Und diese Bilder hingen hier, in Basel in einer Privatsammlung, stellte ich überwältigt fest.

Der „Soft Typewriter“ von Claes Oldenburg stand dazwischen auf einem Sockel. Mir verschlug es fast den Atem. Das weiche Ding, aus Vinyl zusammengeschweißt, verstand ich früh als eines der wichtigsten Kunstwerke der Pop Art. Claes Oldenburg schrieb zum Broterwerb am Anfang seines Künstlerlebens Kritiken auf



einer solchen Schreibmaschine. Er hatte sein Folterinstrument, das Harte und Unerbittliche seiner prekären Existenz, in etwas Softes, etwas Schmeichelndes verwandelt. In den Sechzigerjahren galten Maschinen nach der marxistischen Ideologie noch als Ausweis für die Entfremdung menschlicher Arbeit. Martin Heidegger sprach von der Technik als „Gestell“, das uns den Zugang zum unverstellten „Seyn“ verstellen würde. Die Heidegger'sche Polemik war larmoyant und änderte nichts an der kapitalistischen Zurichtung der Welt durch Maschinen. Dann entdeckte ich Oldenburgs soften Typewriter und stellte fest, dass man die Maschinen weich machen kann. Plötzlich waren sie angenehm anzufassen, waren freundlich. Im Vergleich zu den ausufernden Sprachungetümen von Heidegger gelang einem bildenden Künstler, Oldenburg, die Überwindung des „Gestells“ im Handumdrehen.

Doch zurück zum Besuch bei Esther Grether. Über dem Typewriter hing ein riesiges Gemälde mit unendlich vielen Coladosen von Andy Warhol. Esther Grether wusste ihre Kunst-

werke schlüssig zu inszenieren. Die Massenproduktion war einfach schön. Aus meiner Sicht hatten diese Künstler mit ihren überraschend unideologischen Werken die abendländische Philosophie ein für alle Mal in die Ecke gestellt.

Wir wanderten an den Werken der Zürcher Konkreten Kunst vorbei, passierten eine Reihe von Werken Cy Twomblys und gelangten in einen Saal, der mit großen Werken von Dieter Roth bestückt war. „Ihr Raum“, sagte Esther Grether und wies in den nächsten Saal, wo eine Reihe meiner Bilder hing. Ich bekam einen Schreck: „Das Bild hängt falsch.“ Ich wies auf ein Bild, das einen Betrachter zeigt, der mit schief gehaltenem Kopf ein verdrehtes Bild richtig zu betrachten versucht. Ein Text, ebenfalls gedreht, macht auf den Umstand aufmerksam. Liest man den Text, ist man genötigt, seinen Kopf so zu drehen wie der Betrachter auf dem Bild. Betrachter und Betrachtetes sind beide in Schiefelage. Frau Grether hatte das Bild jedoch so aufgehängt, dass der Text waagrecht – wie wir es gewohnt sind – zu lesen war. Welch peinliches Missverständnis! Mir brach der Schweiß aus. „Ich werde es sofort umhängen lassen“, erklärte Esther Grether lächelnd, als ich sie stockend darauf hinwies. Für wen sollte ich mich mehr schämen? Für sie oder für mich? Ob sie Kunst wirklich verstand, fragte ich mich.

„Ich habe ein Essen für uns vorbereiten lassen. Folgen Sie mir bitte.“ Sie ging uns voran. Ein Bediensteter öffnete die Tür zu einer riesigen Halle. An der Wand gegenüber hing eine Reihe fast gleichformatiger, eher kleiner Gemälde. Zwölf, so zählte ich und stellte fest, dass sie alle von Dalí waren. Esther Grether gönnte sich den Anblick meines Erstaunens. „Drehen Sie sich um“, meinte sie stolz. Ich folgte ihrer Aufforderung. „Auch zwölf“, sagte sie triumphierend. Ich sah auf eine Reihe von Bildern von Magritte. Es waren tatsächlich auch zwölf, und ich kannte sie alle von Abbildungen.

Wir setzten uns zum Essen an eine lange Tafel und fühlten uns zu dritt daran etwas verloren. Selbstverständlich wurde die Konversation in Französisch geführt. Wir beiden Deutschschweizer, Esther Grether und ich, nahmen Rücksicht auf den Romand in unserer Mitte. Auch wenn wir uns im deutschsprachigen Raum

in Basel befanden. „Und, wie finden Sie meine Sammlung?“, fragte Esther Grether auf Französisch beim Kaffee und sah uns an. Ihr Blick verriet, dass sie davon ausging, dass wir beide unsere unbedingte Anerkennung kundtun würden. Sie hatte nicht mit Pierres Ironie gerechnet. „Das ist ja alles sehr schön“, meinte er und fuhr scheinbar unbeeindruckt fort: „Aber wissen Sie, Frau Grether, was mir in Ihrer Sammlung fehlt, das ist der Sex. Kunst hat doch immer auch mit Erotik zu tun. Die finde ich nicht in Ihrer Sammlung.“ Mir stockte der Atem. Was war nur in Pierre gefahren? Mir brach der Schweiß aus. Es war aber auch wirklich heiß an diesem Sommertag. Mir war schon aufgefallen, dass während des Essens unter die verglasten Sheddächer über uns automatisch weiße Stores vorgefahren worden waren. Die Hitze im Saal war aber dadurch nicht geringer geworden. Frau Grether parierte die Kritik von Pierre mit einem süffisanten Lächeln. „Sie geben mir das Stichwort“, erwiderte sie ungerührt. „Folgen Sie mir.“ Wir liefen eine Treppe hinunter ins Untergeschoss. Sie öffnete eine Tür und führte uns in einen lang gestreckten, niedrigen Raum. Die Wände waren mit dunkelrotem Samt ausgeschlagen. Am Ende der Raumflucht erkannte ich eine Bar. Der Tresen und auch die Rückwand mit den diversen Flaschen waren dezent und indirekt beleuchtet. Erst auf den zweiten Blick sah ich die kleinformatigen Bilder auf den tiefroten Wänden. Dort waren die Highlights der erotischen Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts nebeneinander aufgereiht. Die späten Zeichnungen und Grafiken Picassos aus der Minotaurus-Serie. Die erotischen Sujets von Man Ray als originale Gelatineabzüge. Die filigranen Zeichnungen von Hans Bellmer, die kolorierten Fotoabzüge seiner Puppe im Wald. Duchamps Multiples aus seiner Grünen Schachtel. Esther Grether konnte sich ein triumphierendes Lächeln nicht verkneifen. „Haben Sie genug gesehen?“ Pierre war rot geworden. Er wusste nicht, wo er hinschauen sollte.

Esther Grether geleitete uns noch zum Ausgang. „Es hat mich gefreut, Sie kennengelernt zu haben.“ Sie schaute mich aufmunternd an. „Sie sind jederzeit hier willkommen, wenn Sie wieder in Basel sind. Kommen Sie mich bald wieder besuchen.“ Pierre war immer noch rot. Plötzlich sprang das böse Viech, der Hund, aus

einem Nebengang auf mich zu. Mit einem Hechtsprung war auch der kahle Mann neben uns und packte den Köter am Halsband. Meine Hand war aber schon im Maul des Hundes gewesen. „Ach, er will nur spielen“, sagte Esther Grether mit heller Stimme. „Kommen Sie gut nach Hause.“ Sie drehte sich um und ging langsam und bestimmt die geschwungene Treppe wieder hinauf. Eine Tür öffnete sich – und schloss sich wieder hinter uns. Wir standen auf der Straße. Blut tropfte von meiner Hand. Gegenüber entdeckten wir eine Apotheke. „Wir lassen das besser mal verbinden“, meinte Pierre. „Sieht aber nur halb so schlimm aus.“

Einige Zeit nach unserem Besuch führte Esther Grether den Hund am Rhein spazieren. Und dann passierte es: Ihr Pitbull fraß einen kleineren Hund komplett, mit Haut und Haar. Der öffentliche Unmut war groß. Ein Gericht beschied schließlich, dass Esther Grether den Hund einschläfern lassen müsse. Doch sie hatte kein Einsehen. Aber selbst reiche Leute in der Schweiz müssen sich an Urteile halten. Nach dem Tod des Hundes kaufte sich Esther Grether zwei neue Pitbulls.

Hans-Jürgen Müller

Hans-Jürgen Müller war eine imposante Erscheinung. Er war groß und hatte einen fast kahlen Kopf, den er im Winter mit einer Pelzmütze bedeckte. Sie saß ihm wie eine Krone auf dem Kopf. Müller schwäbelte und trank viel. Eines Tages schnaufte er die Treppen bis zu meinem Atelier hoch. Er war groß und schwer. Dann wirbelte er durch die Räume meiner Wohnung und war von meinen Bildern begeistert. Er kaufte alle und legte mir ein Bündel Banknoten auf den Tisch. „Rauch nicht so viel“, sagte er. „Du musst noch viele Bilder malen. Sie werden einmal Millionen kosten.“ Müller war, als wir uns trafen, schon lange Galerist. „Jetzt müssen wir etwas Größeres schaffen als diesen lausigen Markt“, sagte er zu mir. Er meinte damit den Kunstmarkt. „Ich will die Kathedrale des zwanzigsten Jahrhunderts bauen. Ich werde eine Stadt in Teneriffa errichten, und sie wird Atlantis heißen.“ Léon Krier, ein Architekt der Postmoderne, entwarf für ihn die Stadt. Müller ließ ein Modell davon anfertigen, das in einen Wohnwa-



gen passte. Mit seiner Frau Helga fuhr er damit durch Deutschland und machte bei den reichen Leuten halt. Ihnen hatte er bisher Kunst verkauft. Nun sollten sie ihm die Millionen geben, mit denen er Atlantis erbauen wollte. Er hatte neben dem Modell eine Spardose aufgestellt, die ein Künstler eigens für diesen Zweck entworfen hatte. Leider waren die Millionäre zögerlich. Léon Krier setzte sich ab und entwarf lieber für Prinz Charles, den englischen Thronfolger, historisierende Bauten. Als Weltenretter hatte Müller nicht so viel Geschick wie als cleverer Geschäftsmann.

Am Anfang seiner Karriere gewann er einen Unternehmer für die Kunst seiner Galerie und verkaufte ihm die deutsche Nachkriegsmoderne. Lastwagenweise. Der Sammler wurde alt und hinfällig. Seine Frau war bereits verstorben. Müller schickte ihm seine unverheiratete Schwester. Diese pflegte den siechen Sammler und heiratete ihn auf dem Krankenbett. Der Unternehmer starb bald darauf – und die Schwester Müllers erbte die Bilder, die Müller ihrem verstorbenen Gatten verkauft hatte. Müller nahm sich der Sammlung fürsorglich an und verkaufte die Bilder für seine Schwester. „Ich habe die Bilder zweimal verkauft und zweimal gut daran verdient“, sagte er vergnügt. „Das soll mir mal einer nachmachen.“

Müller suchte immer neue Märkte für die Kunst. So entschloss er sich, Südamerika zu erobern. Er packte einen Container voller Kunst und ließ sich einschiffen. In Buenos Aires angekommen,

beschlagnahmte der Zoll den Container. Müller tobte. Vor lauter Wut schlug er einen Zollbeamten nieder. Danach verbrachte er ein Jahr in einem südamerikanischen Gefängnis. Für die Kunst hat sich Müller wirklich ins Zeug gelegt.

Die Idee von Atlantis ließ ihn nicht los. „Wenn niemand Atlantis bauen will, baue ich es mit eigenen Händen.“ Dann hieß das Projekt nicht mehr Atlantis, sondern Mariposa. Müller war in seinem Urteil gegenüber der Kunst unbestechlich. Sich selbst gegenüber fehlte ihm offensichtlich die Distanz. Mariposa wurde ein falsches Idyll. Ein paar Hütten in einer verdorrten Wüstenei, dazwischen verstreute Skulpturen, die schon nach wenigen Jahren zerbröckelten. Er lud Künstler ein, die unter der sengenden Sonne mit ihrer Kunst die Welt retten sollten. Diese gaben sich Mühe. Alles war gut gemeint, aber esoterisch verbrämter Dilettantismus. Vielleicht war es einfach zu heiß auf Teneriffa. Müller, der geniale Galerist, ließ sich sogar dazu herab, eigene Skulpturen zu bauen. Dann starb er unerwartet früh.

Einige Tage vor seinem Tod hatte er mich noch angerufen. Er wolle sich bei mir verabschieden, erklärte er mit fester Stimme am Telefon. Seine Zeit sei um, sagte er. Ein klasse Künstler sei ich, das wolle er mir noch sagen. Mein Atem stockte. Trauer überwältigte mich. „Und, sagst du mir nicht Tschüss?“ Ich konnte kein Wort herausbringen. „Jetzt heul nicht, das ist doch nicht so schlimm. Der Herrgott will mich halt zu sich holen.“ Stumm hielt ich den Hörer. Am anderen Ende der Leitung erklärte mir Müller, dass er ein gutes Leben gehabt habe. Er habe großes Glück gehabt, mit so vielen tollen Künstlern zusammengearbeitet zu haben. Ich solle nicht traurig sein. „Mach dir keine Sorgen“, sagte er mit einer Stimme voller Zärtlichkeit, „ich komm schon klar.“ Als wir unser Gespräch beendet hatten, saß ich vor dem Telefon und realisierte, dass der sterbende Hans-Jürgen mich, den Überlebenden, getröstet hatte. So viel Größe erschütterte mich.

Udo Kittelmann

„Ich heiße Udo, ich interessiere mich für Kunst.“ Ich hatte die Tür geöffnet, nachdem es geklingelt hatte. Udo Kittelmann stand vor mir und hatte ein T-Shirt mit einem Motiv von Keith Haring an. Das passt, dachte ich. „Kann ich reinkommen?“, fragte Udo. Ich fühlte mich etwas überfallen. „Ja, bitte.“ Ich dirigierte ihn Richtung Küche. Auf dem kurzen Weg dahin erklärte Udo, dass er ein Buch über Düsseldorfer Künstler mache. „Du sollst auch in das Buch.“ Das Geld dafür habe er von einem Bekannten, von einem Kunstsammler. „Ich bin Optiker“, sagte Udo, „ich arbeite in einem Laden auf der Rethelstraße. Brauchst du eine neue Brille? Ich kann dir eine machen.“ Später besuchte ich ihn im Optikergeschäft. Udo klemmte mich hinter ein optisches Gerät, maß meine Augenstärke und beriet mich, welche Brille mir am besten passen würde. Meine Freundin und ich lernten Udos Freundin kennen. Sie hieß Beate und arbeitete bei Mitsubishi. Wir besuchten Beate und Udo nun öfter. Wir sagten: „Wir gehen zu Beate Uhse.“ „Beate Uhse“ war der Name eines bekannten Erotikshops. Wir freundeten uns an und sahen uns regelmäßig. „Du interessierst dich für Kunst, also musst du auch im Kunstbetrieb arbeiten“, sagte ich zu Udo. Er zögerte. Er war sich nicht sicher. „Kann ich damit Geld verdienen?“ Die Frage konnte ich ihm nicht positiv beantworten. Mein Galerist suchte einen Geschäftsführer. „Du könntest in einer Galerie arbeiten“, sagte ich zu Udo. Er schmiss den Optikerberuf hin und wechselte in die Galerie. Udo machte seinen Job gut. Er war verantwortungsbewusst. Er betreute eine Katalogproduktion. „Ich weiß, wie man Bücher macht, ich habe ja schon das Buch über die Düsseldorfer Künstler gemacht.“ Er hatte recht. Ich nahm an der „Biennale von Venedig“ teil. Udo und Beate begleiteten mich. Udo war von dem Trubel der Eröffnung beeindruckt und euphorisch. Zugleich erschien er sehr verunsichert. Nach der Eröffnung der „Biennale“ saß er bei mir im Hotelzimmer auf dem Bett und knibbelte mit den Fingern nervös an seinen Zehen. Tränen standen ihm in den Augen. „Ich schaffe das nicht, ich bin nur Optiker, ich werde in diesem Betrieb nie akzeptiert werden.“ Ich schaute auf seine nackten Füße. „Du

schaftst es“, sagte ich. Ich war überzeugt, dass er sich im Kunstbetrieb durchsetzen würde. Ich sagte: „Du solltest nur den Schnurrbart abrasieren.“ Er hatte einen Schnurrbart wie Tom Selleck aus der Fernsehserie „Magnum“. Im heißen Venedig trug er auch noch ein geblühtes Hemd wie der Fernsehdetektiv. Udo schniefte: „Meinst du?“ Die Tränen liefen ihm über das Gesicht.

Seine damalige Freundin Beate hatte ein Golf Cabrio. Es war weiß. Udo fuhr gern mit diesem Auto. Er fuhr immer zu schnell, das Hemd zu weit aufgeknöpft – und sein Schnurrbart war ein Verbrechen. Ob Udo auch einen Kunstverein leiten könne, fragte man mich. „Unbedingt, er ist der Beste“, sagte ich. Udo verließ Beate, rasierte sich den Schnurrbart ab und wurde Leiter eines Kunstvereins im Süddeutschen.

Sigmar Polke hatte ein Bild gemalt. „Carl Andre in Delft“. Ein für Polke typisches Motiv aus dem Spießermilieu. Auf dem Bild waren die Kacheln mit immer demselben Motiv nebeneinander aufgereiht. „Ich mache eine Ausstellung mit dem Bild von Polke und lege davor eine Bodenskulptur von Carl Andre. Bodenplatten, eine neben der anderen. Ist das nicht eine geniale Ausstellungs-idee!?“ Udo war begeistert und stolz. „Malerei und Skulptur, die Korrespondenz, weißt du. Kacheln zu Platten, die Reihung contra Komposition.“ Ich fand die Idee platt und sagte es ihm. „Nein, mach das nicht, das ist intellektuell sehr dünn.“ Außerdem ging mir die ironisch verbrämte Nobilitierung kleinbürgerlicher Idyllen auf die Nerven.

Im Rheinland kamen viele Künstler aus kleinbürgerlichen Verhältnissen. Immer wieder stellte ich fest, dass sie die klein-karierten Ästhetiken ihres Elternhauses in ihrer Kunst verarbeiten mussten. Warum musste Udo auf diesen Zug aufspringen? Hatte er es wirklich nötig, seine spießige Herkunft in der Kunst zu spiegeln? Reichten die Bilder der jungen Fotografen aus der Becher-Klasse nicht? Immer wieder die Wohnsiedlungen am Stadtrand aus den Fünfzigerjahren, der Opel Corsa des Großvaters beim Ausflug aufs Land, die Einheitsküche mit den Applikationen falscher Delfter Kacheln oder die gehäkelte Gardine im Fenster, dahinter der Duisburger Himmel.

Das kleinbürgerliche Düsseldorf und das moderne Zürich

Udo hat mir meine Vorbehalte nie verziehen. Ich hatte ihn spüren lassen, dass ich das Kleinbürgertum verachtete. War ich in meiner Ablehnung arrogant? Aus dem weltoffenen Zürcher Künstlermilieu war ich in das kleinbürgerliche, muffige Rheinland geraten. Den Aufbruchgeist der Moderne hatte ich in Zürich mit der Muttermilch aufgesogen. Mir waren der Ideologie der Moderne gegenüber jedoch früh Zweifel gekommen. Als Heranwachsender war ich intellektuell jedoch noch nicht in der Lage, die Defizite zu benennen. Ich spürte nur ein wachsendes Unbehagen gegenüber der Lebenswirklichkeit, die mir die Moderne von Kindesbeinen an aufdrängte. Heute denke ich an das berühmte Wort von Adorno: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“ Die Zürcher Ideologie hieß damals übersetzt: „Es gibt kein gelungenes Leben in der schlechten Form.“ Die „gute Form“ war jedoch nicht nur eine ästhetisch gelungene Findung, sondern sie wurde von ihren Vertretern funktional begründet. „Form follows function“ war das schlagende Argument für die „gute Form“. Das Ästhetische, die Form, wurde im Begriff der „guten Form“ mit dem Ethischen, also mit dem Begriff des Guten überhöht. Gut war die Form, weil sie gut funktionierte. Ob das Funktionieren etwas Gutes ist, wurde jedoch nicht hinterfragt. Die Funktion vereinfachte und erleichterte die Arbeitsabläufe zum Beispiel in der „Frankfurter Küche“. Der „Ulmer Hocker“ von Max Bill wurde mir als Inbegriff der „guten Form“ vorgesetzt. Er funktionierte, weil er unterschiedlichen Anforderungen entsprach. Dass er aber unbequem war und mir der Hintern wehtat, wenn ich länger drauf sitzen musste, durfte ich nicht sagen. Gemütlich war die Moderne nicht.

Mit der „guten Form“ konnten auch menschliche Abgründe und innerseelische Widersprüche überblendet werden. Dank der großen Fenster in den Häusern des Neuen Bauens war die Moderne hell und licht. Wir saßen in den vom Sonnenlicht durchfluteten, klaren Räumen auf kantigen Sofas. Wir versanken nicht in plüschig-dunklen Ohrensesseln im zwielfichtigen Halbdunkel und hinter gehäkelten Gardinen. So kamen wir auch nicht ins Grübeln. Depressionen hatte nur jener, der auf dem



falschen Stuhl saß. So einfach war es, als moderner Mensch glücklich zu sein.

Eine gelungene Form war auch in der Lage, scheinbar unlösbare gesellschaftliche Konflikte aufzulösen. Die Tischformen von Charlotte Perriand waren dafür ein Beispiel. Meine Mutter erklärte es mir. Der konventionelle Tisch mit einer rechteckigen Tischplatte sei Ausdruck der patriarchalen Herrschaftsform. Der herkömmliche Tisch schaffe Hierarchien. So sitze dann der Vater als Familienvorstand am Haupt des Tisches. Meine Mutter sagte: „Ein kreisrunder Tisch ist zwar eine Alternative. Sitzt man im Kreis am Tisch, ist keiner dem anderen gegenüber höhergestellt. Aber ein runder Tisch braucht sehr viel Platz. Die Fläche in der Mitte ist verschenkt. Denk nur an den Tisch im Saal der Vereinten Nationen in Genf. An einem runden Tisch sitzen die Teilnehmer weit voneinander entfernt und können sich über die Distanz nicht mehr richtig unterhalten. Das Neue Bauen“, betonte sie, „geht außerdem von kleinen Räumen aus. Die moderne Architek-

tur baut für die breiten Schichten der Gesellschaft. Es geht nicht um herrschaftlich groß geschnittene Räume, sondern es müssen die eng bemessenen Flächen des sozialen Wohnungsbaus geschickt ausgenutzt werden. Wir haben im Büro von Perriand lange herumgezeichnet und sind schließlich auf die Nierenform gekommen. Um diese Form herum können sehr viele Menschen Platz nehmen und keiner ist dem anderen gegenüber höhergestellt. Zusätzlich braucht diese Form erstaunlich wenig Platz. Man kann sie in einer klein bemessenen Küche ideal unterbringen. Übrigens war es für uns klar, dass man in der Küche isst. Die Trennung von Küche und Esszimmer ist schließlich die Trennung von der Herrschaft und ihren Dienstboten. Wir entwarfen für die Arbeiterschaft. Soziales Unrecht muss auch mit der Innenarchitektur überwunden werden.“ Die herrschaftsfreie Form des Tisches entsprach also auch der sozialen Notwendigkeit, für die schlechtestgestellten Bevölkerungsgruppen einen angemessenen, wenn auch eingeschränkten Wohnraum zu schaffen.

Ich weiß nicht, ob der viel geschmähte Nierentisch der Fünzigerjahre tatsächlich in Paris, im Büro von Perriand, erfunden wurde. Die in Deutschland massenhafte Produktion der scheußlichen Rauch- und Couchtische in Nierenform kannte aber sicher nicht die soziale Idee, die in dieser Form zum Ausdruck kommen kann.

Die Vorstellung, durch die Form, also etwas Äußerliches, die Gesellschaft zu verändern, kam für mich durch eine Aussage von Le Corbusier am deutlichsten zum Ausdruck. Meine Eltern zitierten seine Worte oft. Ich weiß nicht, aus welcher Quelle sie zitierten. Ich weiß auch nicht, ob der Ausspruch belegt ist: „Gebt mir ein jungverheiratetes Ehepaar. Ich baue ihnen eine Wohnung. Ich versichere euch, nach zwei Wochen in dieser Wohnung sind die beiden geschieden.“ Mich erstaunte, dass er seine Hybris negativ formuliert hatte. Warum hatte er nicht gesagt, dass die Jungverheirateten nach zwei Wochen durch seine Gestaltung die glücklichsten Menschen sein würden? Aber auch die negative Variante war für mich ein Ausweis der Anmaßung des Architekten. Er sah sich als Herr über das Glück wie über das Unglück von Menschen.

Trotz meiner begründeten Skepsis gegenüber der Ideologie der Moderne hatte ich immer große Sympathien für diese. In Düsseldorf wurde ich – wie schon gesagt – mit den kleinbürgerlichen Idyllen konfrontiert, die sich die Künstlerkollegen in ihren Werken von ihrer Kindheit zurechtbauten. Den Bildern fehlte das begeisterte Versprechen eines neuen Lebens. Die Werke hatten etwas fast trotzig Rückwärtsgewandtes. Sie erschienen mir selbstgerecht. Eine kleinmütige Lebensform wurde lediglich in eine moderne Bildsprache gepackt und so der Inhalt ästhetisch überhöht. Ich glaubte nicht, dass es ironisch gemeint war. Die Demonstration des „Kapitalistischen Realismus“ von Richter, Polke und Lueg in einem Kaufhaus von Spießermöbeln oder die Herdplatten von Rosemarie Trockel verrieten für mein Empfinden ein klammheimliches Einverständnis mit der „schlechten Form“. Joseph Beuys saß in seiner Küche vor einem scheußlichen Küchenmöbel und schälte Kohlrabi. Dabei erklärte er, dass er auch damit die Welt besser und schöner mache. Das Fotografenehepaar Blume zelebrierte in seinem Spießerhaus in einem Vorort von Köln seinen „Küchenkoller“. Warum ignorierten die Künstler die befreiende Leichtigkeit und die Eleganz der Moderne? Ich war mit ihrer schlecht durchlüfteten, muffigen Formensprache nicht einverstanden.

Das Bankprojekt

Mittlerweile wurden meine Bilder schon am Eröffnungsabend einer Ausstellung verkauft. Die Käufer waren neben Privatleuten zunehmend Banken und Versicherungen. In den Türmen der Deutschen Bank wurde eine ganze Etage mit meinen Werken eingerichtet. Auf dem Knopf im Lift stand neben der Nummer des Stockwerkes mein Name. Die Huber-Etage. Bankvorstände besuchten mich im Atelier. Politiker entspannten sich an festlichen Tafeln in unserem Garten. Vor dem Haus hatten sich Sicherheitskräfte postiert. Dunkle Karossen standen in der Straße. Herren in dunklen Anzügen und mit einem Knopf im Ohr schauten grimmig, wenn unsere Nachbarn sich neugierig näherten.



Das wachsende Interesse der Geldwirtschaft an der Kunst beschäftigte mich. Die Banker schauten einerseits nur aufs Geld und den Profit, andererseits kauften sie meine Kunst. Was interessierte sie daran? Warum suchten sie meine Nähe? In den Gesprächen mit den Bankern fiel oft das Wort „Schönheit“. Meine Bilder seien schön, sagten sie. War die Schönheit der Schlüsselbegriff? Ich erinnerte mich daran, dass einst der Wert des umlaufenden Geldes durch das Gold in den Tresoren der Banken gesichert wurde. Die Golddeckung war jedoch schon länger als Sicherung aufgegeben worden. Mir wurde klar: Die Golddeckung sollte durch die Kunstdeckung ersetzt werden! Die Stärke der Währung sollte durch das Schöne versichert werden. Die Banken häuften Kunst in ihren Chefetagen an, so wie sie früher das Gold in ihren Kellern gehortet hatten. Ich erzählte den Bankern von meiner Entdeckung. Sie schmunzelten, aber widersprachen mir nicht. Ich entwarf ein großes Modell einer Bank. Es sprengte fast mein Atelier. Bilder malte ich dazu und machte Zeichnungen auf großen Tafeln. Ich ließ Glasgefäße in unterschiedlichen Formen anfertigen. Ich knetete Tierkörper, Schlangen, Lämmer, Kühe und Löwen. Sie wurden in Eisen, Zinn, in Kupfer, Silber und Gold abgegossen. Mein Atelier verwandelte sich in ein alchemistisches Labor.

Den Bankvorständen, die mich dann noch häufiger besuchten, erklärte ich, dass ich als Künstler der Hüter der Stabilität der Währung sei. „Die Verbindlichkeit des Geldes gründet im verführerischen Schein der schönen Kunst“, erklärte ich ihnen. „Meinen Arbeitsplatz werde ich in die Bank verlegen. Täglich werde ich das hereinströmende Geld in einem großen Ofen verbrennen. Die Banken sind das neue Herdfeuer jeder Stadt, die Opferstätten unserer kapitalistischen Gesellschaftsordnung. Über den neuen Banken steigt Rauch auf“, sagte ich. Die Banker hörten mir mit einer Mischung aus Amusement und Entsetzen zu. „Die schönste Bank ist eine brennende Bank!“, schloss ich meine Ausführungen. Dann setzte ich mir eine Mütze wie eine Krone auf. Ich sei das Rumpelstilzchen und tanze mit ihnen, den Bankern, um das große Feuer. „Wir, die Künstler und Banker, versprechen, aus Stroh Gold zu machen. Wir sind Goldmacher und Verführer.“

Beide malen wir an den Bildern einer schöneren Zeit. Wir sind die Zauberer des Scheins, wir verwalten die verbindlichen Werte unserer Zeit.“

Ich konnte die Banker überzeugen. Jedenfalls kauften sie das Modell, die Vasen, die Tiere, die Bilder und stellten sie in die Eingangshallen und die Vorstandsetagen ihrer Geldhäuser.

Zwei Jahre arbeitete ich an meiner Idee. Ich nannte das Resultat „Das Bankprojekt, eine ästhetische Ökonomie“. Das Konvolut aus Zeichnungen, Gemälden und Skulpturen sollte in mehreren Museen vorgestellt werden. In Frankfurt, in Hannover, in Zürich. Den Anfang machte Utrecht in Holland. Dem Museumsdirektor *Sjarel Ex* erklärte ich, dass ich in der Zeit der Vorbereitung und Einrichtung der Ausstellung nicht im Hotel wohnen könne, sondern eine Wohnung benötigte. Meine Familie sollte mitkommen. Ich konnte sie nicht über Wochen allein lassen. Er versprach mir, etwas Geeignetes zu suchen.

Sjarel Ex

Die Nachricht von *Sjarel Ex*, einige Zeit später, war überraschend: Er könne mir ein Schösschen anbieten. Eine adlige Mitbürgerin Utrechts sei verstorben und habe der Stadt ihr Anwesen geschenkt. Sobald die Formalitäten geregelt seien, könne ich nach Utrecht kommen und mir das Schloss ansehen. Die alte Dame habe am Schluss dort allein in wenigen Zimmern gewohnt. „Ich weiß nicht, wie es darin aussieht“, sagte *Sjarel* am Telefon. „Komm her und lass es uns gemeinsam anschauen, vielleicht entspricht es deinen Vorstellungen.“ Der Landsitz war von Napoleon III. erbaut worden und lag an einer Gracht in einem weitläufigen Park an der Stadtgrenze von Utrecht. Viele Räume waren über lange Zeit nicht mehr genutzt worden und standen leer. Nur ein paar Zimmer zeugten vom Leben der alten Frau. Es gab eine Folge von Sälen im Erdgeschoss, die mit handgemalten chinesischen Seidentapeten geschmückt waren. Es gab dunkle Herrenzimmer mit gemalten Jagdszenen an den Wänden. Im rückwärtigen Teil des Schlosses reihten sich mehrere Wirtschaftsräume aneinander: Küche, Speisekammer, Waschküche. Ein



großzügiges Treppenhaus führte in die zwei oberen Stockwerke. An einem langen Flur führten Türen in die Zimmer mit Blick auf den Park. Sie waren voller Staub und Spinnweben. Im Dachgeschoss schließlich entdeckten wir die Kammern der Bediensteten. Es waren unzählige Verschlüge, so klein und eng, dass die Menschen dort nur sitzend hatten schlafen können.

„Und, was meinst du, kannst du hier mit deiner Familie wohnen?“, fragte mich Sjarel und schmunzelte. Spontan antwortete ich: „Nicht nur die Familie hat hier Platz. Ich kann all meine Freunde einladen.“ Erstaunlicherweise stimmte er meinem Vorschlag zu: „Wir machen eine Party hier. Du kannst sie alle einladen.“ Wir waren beide begeistert von der Vorstellung. Schließlich kamen wir überein, die Eröffnung meiner Ausstellung auf zehn Tage auszuweiten. Ich durfte hundert Leute einladen. Sie sollten abwechselnd zwei bis drei Tage im Schloss wohnen können. Fünfzehn Zimmer standen dafür zur Verfügung. Die Zimmer wurden mit historischen Möbeln aus dem Stadtmuseum

von Utrecht eingerichtet. „Barock, Renaissance, Art déco, wir haben von allem etwas. Eine schöne Aufgabe für die Kuratoren der Sammlung“, sagte Sjarel. Die Gäste mussten bewirtet werden. Also organisierten wir einen Cateringservice. Ein junger Koch und sein Team sollten die Gäste abends bekochen und am kommenden Morgen das Frühstück zubereiten.

Ich erinnerte mich an Besuche von Vernissagen meiner Kollegen. Man musste weit dafür anreisen. Schon erschöpft kam man am Ausstellungsort an. Danach gab es das übliche Essen zusammen mit den Freunden und anschließend die anstrengende Heimreise oder das ungemütliche Hotelzimmer zur Übernachtung. Hier sollte es anders sein. Entspannt, „gesellig“, wie die Holländer sagten.

Mit der Familie verbrachte ich die Wochen während des Ausstellungsaufbaus im Schloss. Darauf folgten die zehn Eröffnungstage. Die Freunde empfing ich im Zimmer des Direktors, das ich für die Ausstellung gestaltet hatte. Eine Schar junger Kunststudenten wies den Gästen danach ihre Zimmer zu. Abends saßen wir an langen Tischen in den Sälen des Schlosses. Ein Kurator des Museums erklärte uns Herkunft und Bedeutung der chinesischen Seidentapeten an den Wänden. Spät gingen die Gäste in ihre Zimmer. Sie hatten es ja nicht weit. Morgens nach dem Frühstück stand ein Boot auf dem Kanal neben dem Schloss bereit und fuhr die Gäste zum Museum. Ich war dann schon vorausgeeilt, um die Besucher in den Ausstellungsräumen zu empfangen. Jeden Tag hielt ich dort einen Vortrag. Ich hatte es mir leicht und lustig vorgestellt. Aber es wurde anstrengend für mich. Abends, trinkfest bis in die tiefe Nacht, unterhielt ich meine Gäste. Am nächsten Morgen empfing ich die Neuankömmlinge. Tagsüber hielt ich Vorträge in meiner Ausstellung. Nach diesen zehn Tagen war ich erschöpft. Doch es hatte trotzdem Spaß gemacht. Sjarel hatte für das Spektakel den gesamten Etat des Museums für ein Jahr verbraucht. Ich glaube nicht, dass eine solche Aktion in einer öffentlichen Institution heute noch stattfinden könnte.

Kuratoren

Die Kunst bekommt heute große Aufmerksamkeit. Ihre gesellschaftliche Bedeutung ist seit den Sechzigerjahren des letzten Jahrhunderts, also seit ich das Kunstgeschehen persönlich wahrnehme, enorm gewachsen. Gallery Weekends sind viel besuchte Ereignisse in einer Stadt. Anlässlich monografischer Ausstellungen berühmter Künstler bilden sich lange Schlangen vor den Museen. Auktionsergebnisse moderner Kunst besetzen die Titelseiten der Tageszeitungen. Privatunternehmen bauen ihre eigenen Museen und investieren dafür gewaltige Werbebetats. Kunst ist imagefördernd. „Künstler“ ist ein Traumberuf geworden. Jede größere Stadt hat heute eine Kunstakademie, aus der jährlich eine Flut von angehenden Künstlern entlassen wird. Die ehemals kunsthistorischen Seminare an den Universitäten bieten Studiengänge für aktuelle Kunst an. Unzählige Texte über Kunst werden produziert. An Kunst interessierte Studenten können sich in neu eingerichteten Studiengängen zu Kuratoren ausbilden lassen.

Mit meinen Studenten besuchte ich ein solches Seminar in Amsterdam. Wir sollten die Graduierten dort treffen und mit ihnen über ihre Forschung sprechen. Sieben junge Frauen saßen in einem Raum. Sie waren verzweifelt, sie waren aufgelöst und ratlos. Unsere Unterhaltung führten wir auf Englisch. Sie erklärten zuerst stockend und dann immer mehr durcheinanderredend, was passiert war. Für ihre Seminararbeit hatten sie sich einen Künstler ausgesucht, mit dem sie ein Ausstellungsprojekt „kuratieren“ wollten. Der Künstler war jung, rebellisch und erfolgreich. Sie hätten mit ihm viel über die Bedingungen von Kunst gesprochen, also über die „Kontexte“ der Kunst. Und dann habe der Künstler ihnen ein „Ausstellungsprojekt“ vorgeschlagen. Was dieses Ausstellungsprojekt sein sollte, war im Gespräch mit den jungen Frauen zuerst nicht genau zu erfahren, weil sie alle wieder anfangen, durcheinanderzureden. Zudem erschienen plötzlich zwei Polizisten im Raum und eine der Kuratorinnen wurde aufgefordert, mitzukommen.

Nach weiteren Erklärungen hatte ich das Ausstellungsprojekt dann ungefähr begriffen. Der junge und rebellische Künstler hatte



seine ersten Ausstellungen, die große Aufmerksamkeit erhalten hatten, in einer renommierten Galerie der Stadt gezeigt. Ob er sich mit dem Galeristen schließlich darüber zerstritten hatte, war nicht in Erfahrung zu bringen. „Jetzt stelle ich nicht mehr in der Galerie aus“, soll der Künstler jedenfalls gerufen haben. „Ich bin nicht länger die Nutte des Galeristen.“ Die Kuratorinnen sprachen ausführlich über die zerstörerischen Abhängigkeiten im Kunstbetrieb, über die gefährdete Autonomie der Kunst und der Künstler. Der Künstler habe gesagt, dass er nicht in der Galerie ausstelle, sondern dass er die Galerie ausstellen werde. Meine Studenten und ich hatten die Schilderungen zuerst nicht richtig verstanden. Wir dachten, es läge an unseren Schwierigkeiten mit der englischen Sprache. Doch die Kuratorinnen erläuterten, es sei darum gegangen, „die Kontexte zu verschieben“. So hätten sie es mit dem rebellischen Künstler besprochen.

Sie seien im Transporter der Kunsthalle nachts zur Galerie gefahren und auf Geheiß des Künstlers in die Räume eingedrungen. Ja, sie hätten die Tür zur Galerie aufgebrochen. Die Büro-

möbel, also Stühle und Tische, hätten sie ohne Probleme in den Wagen geschafft, auch die diversen Computer. Aber die Planschränke seien „sauscher“ gewesen. Einzeln hätten sie die Schubladen mit den Grafiken darin zum Auto getragen, danach den metallenen Korpus. Im Wagen hätten sie dann alles wieder zusammengefügt. Das Gleiche dann nochmals beim Abladen vor der Kunsthalle. Danach seien sie völlig fertig gewesen.

Am nächsten Morgen stand das Inventar der angesehenen Galerie nicht mehr in den Galerieräumen, sondern in der Kunsthalle. Es stand so angeordnet dort, wie es auch in der Galerie gestanden hatte. Die Galerie wurde also in der Kunsthalle ausgestellt. Das war das Konzept des Künstlers. „Also die Kontextverschiebung“, sagte eine der Kuratorinnen. „Die Durchsetzung der künstlerischen Autonomie“, sagte eine andere. Ob der Künstler beim Einbrechen und Ausräumen mitgeholfen habe, fragten wir. Nein, das habe zum Konzept gehört, dass allein sie, die Kuratorinnen, die Ausführung übernommen hätten. Und nun seien sie wegen schweren Einbruchs und Diebstahls angezeigt worden. Zwei der Kuratorinnen fingen an zu weinen.

Der angesehene Galerist stand am Morgen nach dem Einbruch entgeistert in den leeren Räumen seiner Galerie. Laut Presseberichten war er vor allem darüber entsetzt und auch erzürnt, dass die Kuratorinnen die Rechner mitgenommen hatten. „Dort befinden sich meine vertraulichen Kundenadressen“, erklärte er den Journalisten. „Die Adressen sind die Basis meines Geschäfts. Ich verstehe nicht, was in die jungen Leute gefahren ist. Die sind doch völlig bescheuert.“ Verzweifelt zeigte der Galerist auf das aufgebrochene Schloss und die zersplitterten Türrahmen der Galerie.

Meine erste größere Ausstellung in Frankreich fand in der Provinz statt. Das Museum war ein imposanter, dunkler Bau. Es befand sich im engen Straßengewirr der mittelalterlich gefügten Kleinstadt. Die Direktorin empfing mich in ihrem Büro. Es hatte hohe Fenster, die bis zum Boden reichten. Dazwischen hingen dunkle und schwere Ölgemälde. Sie habe ihre Mitarbeiter heute zusammengerufen, um mich im Hause zu begrüßen und vorzustellen, sagte sie. Um ihren Schreibtisch stand eine Gruppe von

Leuten im Halbdunkel des Raumes zusammen. Sie stellte mir die Personen einzeln vor. „Wir erleben heute ein Novum in unserem Hause“, sagte sie dann. „Monsieur Huber, Sie sind der erste lebende Künstler, der in unserem Museum ausstellt. Bisher haben wir nur tote Künstler gezeigt.“ Die Mitarbeiter schauten mich stumm und voller Zurückhaltung an. Unter ihren skeptischen Blicken fühlte ich meine Lebenskräfte schwinden. Mir war, als wäre ich schon halb tot. „Ja, Monsieur Huber ist ganz lebendig“, sagte sie zu ihren Mitarbeitern. „Daran müssen Sie sich gewöhnen. Er wird zusammen mit Ihnen seine Bilder in unseren Räumen aufhängen. Er wird die Bilder eigenhändig anfassen. Auch das müssen Sie zulassen.“ Sie wandte sich an einen älteren Mann in der schweigenden Runde. Er war offensichtlich der Chefrestaurator des Hauses. „Monsieur Huber soll auch selbst bestimmen, wie seine Werke hier präsentiert werden. Bitte folgen Sie also seinen Anweisungen.“ Die versammelten Kuratoren des Hauses blickten mich weiterhin stumm an. „Ich freue mich auf diese Premiere“, schloss die Direktorin ihre Ansprache.

Die Kunst in europäischen Museen war die Kunst toter Künstler. Noch vor gar nicht langer Zeit wurde zeitgenössische Kunst nicht in Museen gezeigt. Diese wurde zuerst nur in Salons, Kunsthallen und Kunstvereinen vorgestellt. Das Selbstverständnis, das aktuelle Kunstschaffen im Museum zu würdigen, ist neu.

Die Verantwortlichen in einem Museum hatten eine kunsthistorische Ausbildung. Sie waren Wissenschaftler, die die Werke einer Sammlung unter historischen Gesichtspunkten betrachteten und einordneten. Eine wissenschaftlich fundierte Theorie zum zeitgenössischen Kunstschaffen war an den Universitäten nicht präsent und wurde deshalb auch nicht vermittelt. Erst nach und nach entstanden neue Studiengänge, die die aktuelle Kunst theoretisch betrachteten. Damit entstanden auch die ersten Studiengänge für Kuratoren.

In Rennes wurde ich in den Achtzigerjahren zum Lehrgegenstand eines solchen Seminars. Initiiert wurde die neue Studienrichtung von *Jean-Marc Poinso*t. Er war Professor an der Universität in Rennes. Die angehenden jungen Kuratoren sollten einen wissenschaftlichen Text zu meinem Werk verfassen. Sie besuch-



Das Bild entstand anlässlich der ersten Retrospektive des Werkes von Thomas Huber. Der Künstler wollte es nicht dem verantwortlichen Museumsdirektor Beat Wismer überlassen, sein Gesamtwerk museal zu präsentieren, sondern malte den Überblick über die eigenen Bilder als ein von ihm selbst konzipiertes Bild.

ten mich in meinem Atelier. Sie führten Interviews mit mir. So lernten sie den Umgang mit Kunstspeditionen, das Erledigen von Zollformalitäten, das Abschließen von Versicherungen, die richtige Art, ein Kunstwerk anzufassen und schließlich die Werke in einer „Szenografie“ im Museum zu präsentieren. „Art et Language“ war der Titel der Ausstellung, die unterschiedliche Künstler zusammenbrachte. Ziel der Übung an der Universität war es, das Verhältnis von Kunst und Sprache in der zeitgenössischen Kunst theoretisch zu formulieren und mit ausgesuchten Werken beispielhaft vorzuführen. Die Wahl des Themas verriet die Absicht der Theoretiker, eine wissenschaftliche Basis für ihre eigenen Texte zu schaffen.

Die sogenannten „Ausstellungsmacher“ waren – wie schon beschrieben – Quereinsteiger gewesen. Sie waren Amateure der Kunst im ursprünglichen Sinne. Die Kuratoren hingegen sollten ihr Verhältnis zur Gegenwartskunst aus dem Geiste der Universität wissenschaftlich legitimieren. Unter diesen Voraussetzungen änderte sich auch die Ausstellungspraxis, die von nun an von Kuratoren verantwortet wurde. Sie verorteten die Kunst nicht mehr in der Praxis des Kunstmachens wie die „Ausstellungsmacher“, sondern in einem theoretischen, wissenschaftlichen Überbau. Der neue Ansatz hatte zur Folge, dass die ausgewählten Kunstwerke der These der Kuratoren dienen sollten. Die Werke wurden zu Versatzstücken. Sie sollten eine übergeordnete Idee illustrieren, die nicht zwangsläufig ihr eigener Anlass war, aus dem heraus sie entstanden waren.

Über die Jahre hatte ich mich daran gewöhnen müssen, dass die Vermittler, mit denen ich zu tun hatte, ziemlich schweigsam waren. Galeristen, aber auch Museumsmitarbeiter vermieden es, Inhalte anzusprechen. Sie erklärten nicht, warum sie meine Kunst ausgesucht hatten. Sie suchten auch nicht das Gespräch über die Anlässe oder Themen, die mich veranlasst hatten, meine Bilder zu malen. Es genügte ihnen, mir auf die Schulter zu klopfen: „Tolles Bild, eine super Ausstellung.“ Sie sahen keinen Anlass, ihre Zustimmung oder Begeisterung näher zu begründen. Aber auch eine mögliche Ablehnung kam stumm daher. Sie sahen sich nicht genötigt, eine solche zu erklären.

Sprachlos waren auch die meisten Künstlerkollegen. Sie machten Kunst, sie redeten nicht darüber. Es gab eine unausgesprochene Übereinkunft, über Inhaltliches zu schweigen. Schweigsamkeit war cool, die verbreitete Sprachlosigkeit eine weitverbreitete Attitüde. Auseinandersetzungen beschränkten sich auf Formales: „Hängen wir das Bild etwas mehr nach rechts?“ Oder: „Diese zwei Bilder funktionieren nicht nebeneinander, wir müssen eine andere Lösung finden.“ Für Inhalte fehlte die Sprache. Fürchteten die Beteiligten, es könnte für sie peinlich werden? Bestand für sie die Gefahr, sich damit selbst preiszugeben? Es war für alle unverfänglicher, sich über die Frage der Rahmung eines Bildes oder über den Sockel einer Skulptur zu unterhalten. Der Inhalt wurde an Katalogtexte delegiert. Doch diese wurden nicht gelesen. Die kunsthistorisch ausgebildeten Autoren mussten frustriert erkennen, dass ihre sorgfältigen Analysen und Interpretationen der gezeigten Kunstwerke geflissentlich übergangen wurden. Ihnen wurde vorgeworfen, dass sie das, was ohnehin zu sehen war, unnötigerweise in Worten wiederholten. Ihre Exkurse in die Vergangenheit der Kunstgeschichte lehnte man als anstrengende Übungen aufgesetzter Gelehrsamkeit ab. Texte auf der Basis kunsthistorischer oder kunstwissenschaftlicher Kenntnisse gerieten in Misskredit. Deshalb lud man Schriftsteller, Philosophen ein, Essays für die Kataloge zu schreiben. Warum nicht auch einen Formel-1-Piloten, einen Politiker oder einen Bankier? Je kunstferner ein Autor war, desto mehr versprach sein Text, ein authentisches Echo auf die Kunst zu sein. Dass diese Autoren eher unbeholfen über die ausgewählte Kunst sprachen, sich aber umso mehr über sich selbst oder über ihre eigenen hochfliegenden Ideen zur Kultur im Allgemeinen ausließen, störte nicht. Es reichte aus, dass der Name eines bekannten Autors im Inhaltsverzeichnis aufgeführt war. Es adelte den Katalog.

Ich selbst habe lange gebraucht, die kunsthistorisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst angemessen zu würdigen. Frustriert von der renitenten Sprachverweigerung, begann ich erst spät, kunsthistorisch fundierte Texte zu lesen. So war ich erstaunt über die reichhaltigen Hinweise zur wechselnden Bildauffassung der abendländischen

Auseinandersetzung mit dem Bild. Ich erkannte in den Texten meine eigenen Fragen auf präzise Weise vorgestellt. Und ich war überwältigt von der genauen Analyse der historischen Antworten. Die Autoren waren schließlich in der Lage, unsere aktuellen Bildfindungen in den Kanon einer langen und wechselvollen Auseinandersetzung mit dem Bild einzuordnen. Die Beschäftigung mit diesen wissenschaftlichen Texten erwies sich als Bereicherung.

Das aktuelle Kunstschaffen und dessen Reflexion, Kunstpraxis und Kunsttheorie haben nach meiner neuen Erfahrung die Möglichkeit, sich gegenseitig zu stärken und zu befruchten. Insofern sind die wissenschaftlich ausgebildeten Kuratoren wichtige Partner der Künstler. Entscheidend wird sein, ob die Kuratoren ihre kunstwissenschaftliche Kompetenz als Maßstab ihres Engagements erkennen. Interessiert sie das autonome Selbstbewusstsein der Kunst? Bedauerlicherweise gibt es Tendenzen unter ihnen, gesellschaftspolitische Prämissen in den Vordergrund zu stellen. Sie kuratieren Ausstellungen zu Themen der Genderproblematik, zu Migration oder Provenienz von Artefakten in Bezug auf die koloniale Vergangenheit des westlichen Kulturimperialismus. Sie untersuchen das Verhältnis von Kunst und Macht, von Kunst und Geld – oder von Kunst und was auch immer. Dass die Kunst jenseits ideologischer und politischer Rechtfertigung ihre sinnfreie Autonomie herausstellen könnte, gerät dabei aus dem Fokus. Deshalb besteht die Gefahr, dass das oft eigensinnige, scheinbar weltabgewandte und individuelle Kunstschaffen, das sich der gesellschaftspolitischen Tagesaktualität entzieht, nicht mehr wahrgenommen wird.

Das Ende der Westkunst

Im vergangenen Jahrhundert polemisierte der Künstler Duchamp gegen die „retinale Kunst“. Er meinte damit jene Werke, die allein auf den Augenreiz abzielen. Er verurteilte sie als optische Unterhaltungskunst ohne jeden geistigen Gehalt. Sein Engagement für eine ideelle Kunst hatte große Wirkung und bestimmte die Kunstproduktion bis zum Ende der Achtzigerjahre. Diese Kunstwerke waren oft spröde. Es kostete einige intellektuelle Anstrengung, Zugang zu ihnen zu finden. Kunstwerke wurden aus Ideen entwickelt. Die Künstler gaben sich klar definierte Anweisungen, die sie kompromisslos in Werke umsetzten. Man denke beispielhaft nur an Christo und Jeanne-Claude, die Häuser, Brücken und Berge einpackten und ihre Taten in der Tradition großer Kunst verorteten. Idee und Material wurden in Beziehung gesetzt. Die Resultate waren bunt, laut, schwer, oft groß und sehr konkret. Für Gesinnung gab es keinen Anlass. Die gesellschaftlichen Zustände wurden künstlerisch mit verstörenden Widersprüchen konfrontiert. Ob ein Werk politisch links oder rechts zu verstehen war, spielte keine Rolle. Die Kunstszene war von vornherein liberal gestimmt. Sie richtete sich an eine gut informierte, aufgeklärte Elite. Man wusste als eingeweihter Kunstgänger die neuesten Zumutungen der Avantgarden in eine klare Genealogie einzuordnen. Kunst, auch die neueste, orientierte sich an ihrer jüngeren Geschichte. Meist stand Cézanne am Beginn. Die Erzählung war konsequent. Werke, die von der mehrspurigen Autobahn der Westkunst abwichen, fielen ins Abseits. Mit dem Fall der Mauer 1989 und der darauffolgenden Globalisierung wurden die Lücken in der Erzählung der westlichen Kunst jedoch zunehmend deutlicher.

Die westliche Kunst schöpfte ihr Selbstverständnis aus der Befreiung der religiösen und kirchlichen institutionellen Bevormundung. Nun meldete sich der Rest der Welt. Er war nach der Zahl der Bevölkerung und auch von der lokalen Ausdehnung her viel größer und absolut religiös bestimmt. Diese nicht westliche Kunst war der spirituellen Transzendenz verpflichtet und auf rigide religiöse Vorschriften abgestimmt. Die Westkunst hingegen

war der Aufklärung und dem Laizismus verpflichtet. Das passte nicht zusammen. Die für selbstverständlich gehaltene Führung der Kunst des Westens wurde unter dem Druck der Globalisierung unglaubwürdig.

Es ist abzusehen, dass die künstlerische Freiheit in einer globalen Kunstwelt in Zukunft mit Tabus konfrontiert werden wird. Religiöse und soziale Minderheiten werden zum Schutz ihrer Milieus rigide Vorschriften und Verbote aufstellen und diese auch für die Gesamtgesellschaft einfordern. Ihr religiöses Empfinden werden sie über jede andere kulturelle Übereinkunft stellen. Der Druck, die künstlerische Freiheit einzugrenzen, wird steigen.

Die westliche Kunstgeschichte folgte der kapitalistischen Ideologie. Im Fokus stand für sie die freie Entfaltung des Individuums. Die Zwänge des Kollektivs waren der westlichen Kunst ein Gräuelp. Im Prinzip war sie deshalb apolitisch. Die Kunst verachtete den Geschmack des einfachen, ungebildeten Volkes. Sie war elitär und solipsistisch.

In Zukunft wird der Kitsch in die Kunst einziehen: Es werden zwar nicht mehr die gemalten Idyllen vom familiären Glück sein, die die Terrorherrschaft des Nationalsozialismus und Stalinismus verklärten. Es werden die über Websites verbreiteten Idyllen der alternativen Milieus sein. Communitys, die mit bunt bemalten Grenzzäunen ihre besseren Lebensentwürfe vor dem Rest der Welt sichern. Von Genderfragen bestimmte Milieus werden mit ihren selbstgerechten Bildern ihre Grenzen sichern. Ökologisch Radikale werden eine vegane Kunst postulieren. In den Museumsräumen werden mit Matratzen und weichen Kissen Kuschelecken eingerichtet, in denen man Fair-Trade-Tees angeboten bekommt und mit Klängen von Gongs in andere Sphären abheben kann. Esoterische Geheimbünde werden totemistische Altäre errichten und der Kraft der Kristalle huldigen. Zeltstädte, in denen die Künstler mit den Geflüchteten zusammenleben, sind die neuen Veduten einer richtigen Gesinnung. Die neuen Kollektive werden mit publikumswirksamen Bildern, mit Kitsch, die politisch geforderte Richtung angeben.

In den Achtzigerjahren war ein Künstler als Fernsehstar sehr erfolgreich. Er hieß Bob Ross. In seiner Show zeigte er auf stu-

pende Weise, wie man mit einem geeigneten Pinsel und der richtigen Handbewegung einen Birkenwald mit flirrenden Blättern vor einen tiefblauen Herbsthimmel setzen kann. Zwei, drei Pinselstriche und die Birkenstämme leuchteten vor einem sehnsuchtsvollen Blau. Bob Ross entwickelte auch seine eigene Farbenreihe und verkaufte sie in Tuben für jedermann. Nach seiner Anleitung, mit seiner Palette, seinen Pinseln und auf seinen zum Kauf angebotenen Leinwänden konnte nun jeder-mann Birkenwälder malen.

Bob Ross blieb nicht der Einzige. Heute kann man bei Boesner, dem in Europa führenden Warenhaus für Künstlerbedarf, an den Wochenenden Kurse besuchen. Porträtmalerei. Frisch und locker wird pastos mit dem Pinsel das Gesicht aufgebaut, Schicht über Schicht, aber so, dass die eine durch die andere hindurchscheint. Den Auftrag soll man erkennen. Das gibt dem Bild einen künstlerisch kreativen Anstrich. Unbedingt sollten auch Stellen freigelassen bleiben, damit die grobe Leinwandstruktur erhalten bleibt. Das macht das Werk haptisch, warm und so menschlich. Oder Aquarellkurse: Die Farbe muss fließen, man arbeitet vorzugsweise nass in nass, wenn es tröpfelt und herunterrinnt, ist das gut. Das wirkt befreit und zeigt den kreativen Aufruhr. Die Resultate treffen das Gemüt. Mein Kunstlehrer am Gymnasium in Zürich malte so. Er bewunderte Cézanne. Den Pinsel sollte ich nach seiner Anweisung Strich für Strich auf der Leinwand ausdrücken, einen Farbbatzen neben den anderen setzen. Mein Lehrer war bescheiden. Er wählte für seine Kunst kleine Formate. Auch die Hobbymaler, die die vielen Wochenendkurse und Sommerakademien besuchen, halten sich an ein handliches Format.

Seit einigen Jahren werden Bilder solcher Machart in den großen und renommierten Galerien gezeigt. Sie sind jedoch wandfüllend. Südamerikaner und Chinesen zeigen, was virtuose Malerei ist. Wie saftige Fleischstücke oder frisch gepflücktes Obst hängen die Riesenformate an den Wänden. In den Räumen, in denen noch vor Kurzem die spröden Anweisungen der Konzeptkunst die ästhetische Lust des Besuchers bestrafen, darf man sich jetzt der Sinnenlust hingeben. Der Kitsch hält Einzug in die

Tempel der Avantgarde. Künstler aus dem so lange verschmähten Osten wie Neo Rauch haben es vorgemacht. Mit Stehkragen und samtigen Westen, mit Schnürstiefeln und wilhelminischem Spitzbart wühlt sich das Bildpersonal von Neo Rauch durch die aufgeschichtete Farbe seiner Bilder. Peter Doig, der Schotte, beschwört den englischen Romantizismus des neunzehnten Jahrhunderts in strömend herunter- und übereinanderrinnenden Farbschleiern. Der Markt reißt diesen Malern die Bilder aus den Händen.

Mit einem perversen Vergnügen und gleichzeitiger Abscheu hatte ich damals die Shows von Bob Ross im Fernsehen verfolgt. Nie hätte ich mir vorstellen können, dass einst seine heimlichen Schüler den Kunstmarkt erobern könnten. Der Einfluss von Bob Ross auf die Kunst des einundzwanzigsten Jahrhunderts muss noch beschrieben werden.

Die Westkünstler verstanden sich als Minderheit per se. Sie stritten als Rebellen und später als Avantgarden gegen den Common Sense und gefielen sich in der Rolle der Ausgegrenzten. Sie übersahen dabei geflissentlich die ausgegrenzten Frauen. Entscheidend für die westliche Kunstauffassung ist die Kunstgeschichte. Diese Geschichte wird ausschließlich von Männern dominiert und wurde auch von diesen geschrieben.

Mehr als die Hälfte meiner Klasse an der Kunstakademie waren Frauen. Sie waren jung und suchten in ihrem Interesse für die Kunst nach Orientierung. Als älterer Künstler und Professor versuchte ich, mich in ihre Lage zu versetzen. Als ich in ihrem Alter gewesen war, hatte ich Vorbilder gehabt: Künstler, Männer. Deren künstlerische Biografien kannte ich auswendig. Ihre Werke in den Museen konnte ich studieren. Die weibliche Entsprechung fehlte. Das fiel mir nicht auf. Ich war ja männlich. Die Studentinnen wies ich, älter geworden, auf diese Lücke hin. „Euch fehlen die Vorbilder“, sagte ich. „Blickt ihr zurück in die Geschichte, kommt ihr nicht vor.“ Sie sahen mich verständnislos an. „Uns ist es egal, ob Männer die Werke gemacht haben“, erwiderten sie. „Uns interessiert die Form. Also wie das alles aussieht. Egal, ob es von einem Mann gemacht wurde.“ Erst viel später verstand ich, dass die Studentinnen sich einfach nicht für die Geschichte

interessierten. Aus genau dem Grund, den ich anführte. Warum sollten sie sich mit einer Vergangenheit beschäftigen, in der sie nicht vorkamen? Befördert wurde ihre Haltung durch die zunehmende Informationsfülle. Kunstwerke waren als Bilder im Netz unbeschränkt verfügbar. Sie mussten sich die Kunstwerke nicht mehr, wie ich, über das Studium von Biografien aneignen. Es interessierte sie nicht, unter welchen Voraussetzungen Kunst entstanden war. Hätten sie nachgefragt, sie hätten festgestellt, dass sie dort als Frauen gar nicht existieren. Entscheidend für sie waren die schnellen Assoziationen, die die Überfülle der Bilder im Netz bot. Geschichte hingegen war unanschaulich.

Ich hatte in Paris eine Ausstellung. Zusammen mit mir präsentierte eine junge Künstlerin ihr Werk in eigenen Räumen. Wir waren beide damit beschäftigt, unsere Ausstellung einzurichten. Ich war neugierig und besuchte meine Kollegin nebenan. Eine schlappe lebensgroße Puppe, aus Silikon gegossen, hing über einem wuchtigen Dieselmotor. Er stand in einer Öllache. Von Fäden, die durch den Raum gespannt waren, tropfte Harz und sammelte sich in spiegelnden Lachen am Boden. Ich versuchte, mit der Künstlerin ins Gespräch zu kommen. Sie war freundlich und zeigte mir eine Stickerei. „Vielleicht sollte das Harz da hineintropfen“, sagte sie und schaute an mir vorbei. Sie sei sich noch nicht sicher. Sie möge das Sticken und sie möge Tropfen. Ich versuchte, sie zu verstehen. Ein eingeübter Reflex veranlasste mich, ihr Werk mit anderer Kunst in Verbindung zu bringen. So fragte ich die Kollegin, ob Eva Hesse für sie eine Bedeutung habe? Sie blickte mich verständnislos an. Mir schien, dass sie die Künstlerin nicht kannte. Dann zog sie aus der Tasche ihres Jacketts eine kleine Visitenkarte. Darauf war ein Baby abgebildet, das zwischen Plastikmüll auf dem Boden herumrobbte. „Mein Kind“, lächelte sie. „Ich schenke dir die Karte.“ Dann klingelte ihr Handy. Sie wandte sich ab und tippte darauf herum. Die Unterhaltung schien für sie offensichtlich erschöpft.

Später begegnete ich einem anderen Werk von ihr. Große mundgeblasene Tropfen aus Glas in einer Kirche. Ihrer Faszination für Tropfen blieb die Künstlerin treu. Erneut mein Reflex. Ich erkannte darin die Glastropfen von Tobias Rehberger, die dieser

erfolgreiche Künstler in vielen Installationen verwendet hatte. Ob sie sich bewusst war, dass diese Sprache zu einem Werk gehörte? Möglicherweise, aber es spielte für sie keine Rolle.

Die Aufregung um einen Roman einer ebenfalls jungen Autorin kam mir in den Sinn. Helene Hegemann hatte „Axolotl Roadkill“ geschrieben. Nach der viel beachteten Veröffentlichung stellte sich heraus, dass wesentliche Passagen des Werkes aus einem anderen Roman abgeschrieben waren. Die Autorin Hegemann gab sich nach der Aufdeckung des Plagiats nicht schuld- bewusst oder verlegen. Warum sollte sie das, was ihr gefiel, nicht verwenden? Im Netz war es doch verfügbar. Ihr Verfahren wird branchenintern als „copy and paste“ bezeichnet. Autorschaft ist kein Argument für Zurückhaltung. Selbst die jüngste Vergangenheit ist unmittelbar verfügbar.

Die Kunstgeschichte ist männlich bestimmt. Künstlerinnen kommen darin nicht vor. Das ändert sich erst seit neuester Zeit. Der im Kunstbetrieb geforderte Respekt vor dem Hoheitsgebiet der unterschiedlichen künstlerisch besetzten Reviere entspringt einem männlich bestimmten dynastischen Verständnis. Es werden männlich geprägte Kunstsprachen weitergegeben und vererbt. So entspricht auch die geforderte Quellenangabe dem patriarchalen Selbstverständnis von Herkunft. Nur verweist in der Kunstgeschichte die Herkunft grundsätzlich auf einen Mann. Meistens auch auf einen, der der Frau prinzipiell künstlerische Fähigkeiten abspricht.

Australien

Die Reise von Berlin nach Hobart dauert mit Umsteigen gut dreißig Stunden. Hobart ist die Hauptstadt von Tasmanien. Die Insel liegt am unteren Ende von Australien. Am Flughafen wurden meine Frau und ich mit einer dunklen Limousine abgeholt und direkt zum Museum gefahren. Wir waren durch die lange Reise und die Zeitverschiebung müde und aufgekratzt zugleich. Der weitläufige Museumskomplex von MONA (Museum of Old and New Art) liegt an einem Flusslauf etwas außerhalb der Stadt. Es ist das Privatmuseum von *David Walsh*. Seinen Reich-

tum hat er durch Glücksspiel und Wetten erworben. Mein Galerist hatte es mir erzählt. In Genf hatte ich einen der Kuratoren des Museums kennengelernt: Olivier Varenne. Ich sollte mir das Museum in Hobart anschauen, sagte Varenne, denn man wolle ein Bild von mir erwerben. „Was soll ein Bild von mir in Australien?“, sagte ich zu meinem Galeristen, „das ist doch so weit weg.“ „Kunst ist global“, erwiderte er, „flieg hin.“

Das Museum of Old and New Art setzt sich aus unzähligen Gebäuden zusammen, verteilt in einer hügeligen Anlage außerhalb der Stadt. Es gibt ein Museum, mehrere Restaurants, Verwaltungsgebäude. Wein wächst nebenan auf Rebhängen und wird in Abfüllanlagen verarbeitet. Mehrere Gästehäuser blicken auf den Fluss, der das Gebiet weitläufig umschließt.

Meine Frau und ich wurden nach unserer Ankunft in eine Halle gebracht. Bunte Sofas standen darin herum, junge Menschen liefen geschäftig umher. Man bat uns zu warten. Der Kurator, Varenne, kam und begrüßte uns. Er wisse nicht, ob Walsh uns empfangen könne. Darauf verschwand er wieder. Ich musste mich anstrengen, im Sofa nicht einzuschlafen. Wir warteten. Plötzlich erschien Varenne erneut. Wir sollten ihm folgen. Er war ein junger, groß gewachsener Mann mit federndem Schritt. Mir fiel auf, dass seine Augen weit aufgerissen waren, als sei er ständig erschrocken. Er führte uns über das Museums- gelände, bis wir vor einem versteckten Tor standen. Dahinter lag ein großes Anwesen, von dem man jedoch nur ein wellenförmig sich ausbreitendes und begrüntes Dach erkennen konnte. Varenne tippte auf einem Bildschirm neben dem Tor einen Code ein. Uns wurde geöffnet. Wir betraten das Haus von oben und stiegen nun über breite Treppen hinunter in einen hohen Empfangsraum. Große Fenster auf der gegenüberliegenden Raumseite öffneten sich zum Wasser. Der Blick auf die Landschaft ging unendlich weit. Auf dem Boden war überall Kinderspielzeug verteilt. Walsh betrat den Raum. Er hatte langes, graues Haar, das ihm bis über die Schultern fiel. Er trug ein glitzerndes Jackett über einem T-Shirt mit einem Totenkopf. Auffallend waren auch die bunten Sneakers an seinen Füßen. Er gab mir seine Hand. Sie war klein und fasste sich feminin an. „Hast du Kataloge mitgebracht?“

begann Varenne unser Gespräch, nachdem wir uns an einen ausladenden Tisch gesetzt hatten. Walsh schaute mich erwartungsvoll an. Ich hatte nichts dabei, weil ich davon ausgegangen war, dass Varenne unser Treffen vorbereitet. „Wie können wir jetzt David deine Kunst erklären?“, fragte Varenne. Ich wusste es auch nicht. Meine Kataloge befanden sich auf der anderen Seite der Erde in Europa. Walsh schüttelte seine langen Haare: „Internet, hast du eine Website?“

Ich verstand ihn zuerst nicht. Er nuschte und sprach in einem seltsam verschluckten Englisch. Unfreundlich jedoch schaute er mich nicht an. Man holte einen Laptop. Ich gab meine Adresse ein. Dabei wurde mir klar, dass ich noch nie meine eigene Internetseite angewählt hatte. Meine Assistentin pflegte die Seite. Das war ihre Aufgabe. Ich wusste ja schließlich, welche Kunst ich mache. Ich musste sie mir nicht nochmals auf dem Bildschirm anschauen. Ich kannte den Aufbau meiner Seite nicht. Walsh jedoch wusste sofort, wie damit umzugehen ist. Er scrollte sich durch meine Werke, die nacheinander auf dem Monitor erschienen. Ein Bild hätte ich gerne gezeigt, das mir im Zusammenhang mit seinem Museum interessant erschien. In stockendem Englisch versuchte ich, ihn durch meine Seiten zu dirigieren. Wir fanden das Bild nicht. Walsh konnte sich ein Grinsen nicht verkneifen. Ich würde ihm ein Bild malen, das sich auf die Situation seines Museums bezieht, versuchte ich auf Englisch zu erklären. Ich merkte, dass mir die einfachsten englischen Worte entfallen waren. Walsh schaute mir fragend ins Gesicht. Ich versuchte es nochmals. Zwecklos. „Site-specific“, meinte Walsh schließlich und schaute mich zustimmend an. „You will do a fantastic work for my museum.“

Schlechter hatte ich mich noch nie im Leben präsentiert. Und noch nie hatte ich so schnell Zustimmung gefunden. Vielleicht sprechen Bilder doch für sich selbst, dachte ich. Ich sollte meinen Bildern mehr zutrauen. Danach besichtigten wir das Museum. Walsh ging uns voran.

Wir betraten das Museum durch einen bescheidenen Pavillon, ein ehemaliges Wohnhaus aus den Fünfzigerjahren. Innen war es entkernt und zu einer großen Lobby ausgebaut worden. Im

Zentrum gab es einen Lift, daneben eine Wendeltreppe, die hinabführte. Fünf Stockwerke tief war das Museum in den Felsen gegraben. Wir begannen den Rundgang unten an einer schwarz verkleideten Bar. „Für einen Whiskey zur Stärkung“, grinste Walsh. Wir blickten in die schwindelerregende Höhe. Die Wände bestanden aus nacktem Felsen. Man konnte die zu Urzeiten abgelagerten Schichten der unterschiedlich farbigen Sedimente ablesen. Das Museum war ohne Tageslicht. Die ausgestellten Werke waren nicht beschildert. Ein Mitarbeiter reichte Walsh ein iPhone. Auf dem Bildschirm erschien der Titel des Werkes, vor dem wir standen. Walsh tippte auf die Abbildung. Jetzt zeigte sich ein Untermenü mit vielen weiteren Informationen zum Werk. Es gab kleine Videoclips und abspielbare Audiodateien. Walsh zeigte auf eine Kamera über dem Werk. „Eyetracking“, erklärte er. Langsam hatte ich mich an seine Aussprache gewöhnt. Ich verstand halbwegs, was er uns erklärte. „Damit stellen wir fest, welche Partien des Werkes der Besucher anschaut, ob er konzentriert oder beiläufig schaut, wie lange er vor dem Bild stehen bleibt. Wir scannen das Interesse des Besuchers. Wir verfolgen den Besucher während seines Rundgangs, zeichnen seinen Weg durch das Museum auf. Wir wissen, ob er ins Restaurant gegangen ist, was er getrunken hat und wie viel. Wir registrieren, ob er auf die Toilette gegangen ist und die Hände danach gewaschen hat. Wir haben auch die Möglichkeit, Stichproben seiner Ausscheidungen vorzunehmen. Die Gesundheit unserer Besucher ist uns wichtig.“ Walsh führte uns vor eine riesige Installation: „Cloaca Maxima“ von Wim Delvoye. „Die Maschine bekommt jeden Tag das Menü aus unserem Restaurant vorgesetzt. Sie isst es auf, verdaut es und scheidet es wieder aus.“ Den Vorgang konnten wir hinter durchsichtigen Röhren vom Anfang bis zum Schluss genau verfolgen. Es roch nach Ausscheidung. „Unser Besucher ist für uns so transparent wie diese Maschine.“ Walsh lachte und fuhr fort: „Per E-Mail schicken wir dem Museumsbesucher eine detaillierte Aufstellung seines Besuches bei uns. Registriert haben wir jede seiner Bewegungen in unserem Haus dank des iPhones. Er muss uns lediglich seine Adresse hinterlassen. Er erhält hochaufgelöste Bilder jener Werke, die er ange-

schauf hat. Er kann die Texte unserer Kunsthistoriker dazu nachlesen. Er bekommt einen personifizierten Katalog seines Museumsbesuches; mit Quittung und ausgewiesener Mehrwertsteuer. Er ist noch nicht zu Hause angekommen und hat es schon in seinem Postfach.“ Walsh grinste zufrieden. „Wir als Museum speichern die Informationen als allgemeine Besucherströme ab. Wir analysieren das Publikumsinteresse durch von uns entwickelte Algorithmen. Damit optimieren wir unser Ausstellungsprogramm und den Service für die Besucher.“

Wir waren bei unserem Rundgang über bizarr gewundene Treppen nach oben gestiegen. Ein langer Tunnel führte uns zu einem gigantischen Werk von Anselm Kiefer. „Ich zeige euch noch den Pavillon für Christian Boltanski“, sagte Walsh. „Mit ihm habe ich einen Deal abgeschlossen. Ich werde seinen Tod aufzeichnen, ich werde ihn filmen, wenn er stirbt. In seinem Atelier und seiner Wohnung sind überall Kameras installiert.“ Er führte uns in einen kleinen Pavillon. Mehrere Bildschirme waren nebeneinander aufgereiht. Man erkannte unterschiedliche Einblicke in verschiedene Räume. Manchmal tauchte Boltanski auf einem Bildschirm auf, dann erschien er übergangslos im nächsten. „Eine Million zahle ich ihm pro Jahr. Ich interessiere mich für den Tod. Und für Sex“, fügte Walsh hinzu und grinste erneut. „Für Tod und Sex. Mein Museum ist dem Tod und dem Sex gewidmet.“ Ich dachte an die Romantik. An die Geschichte vom Tod und dem Mädchen. Walsh verfolgte hier im tiefsten Australien eine romantische, eine europäische Idee, dachte ich.

Danach wurden wir ins Hotel gefahren. Dort lag eine Nachricht für uns bereit. Wir würden am nächsten Morgen auf den Landsitz von Walsh fliegen. Der Helikopter sei bestellt. Wir legten uns erschöpft ins Bett.

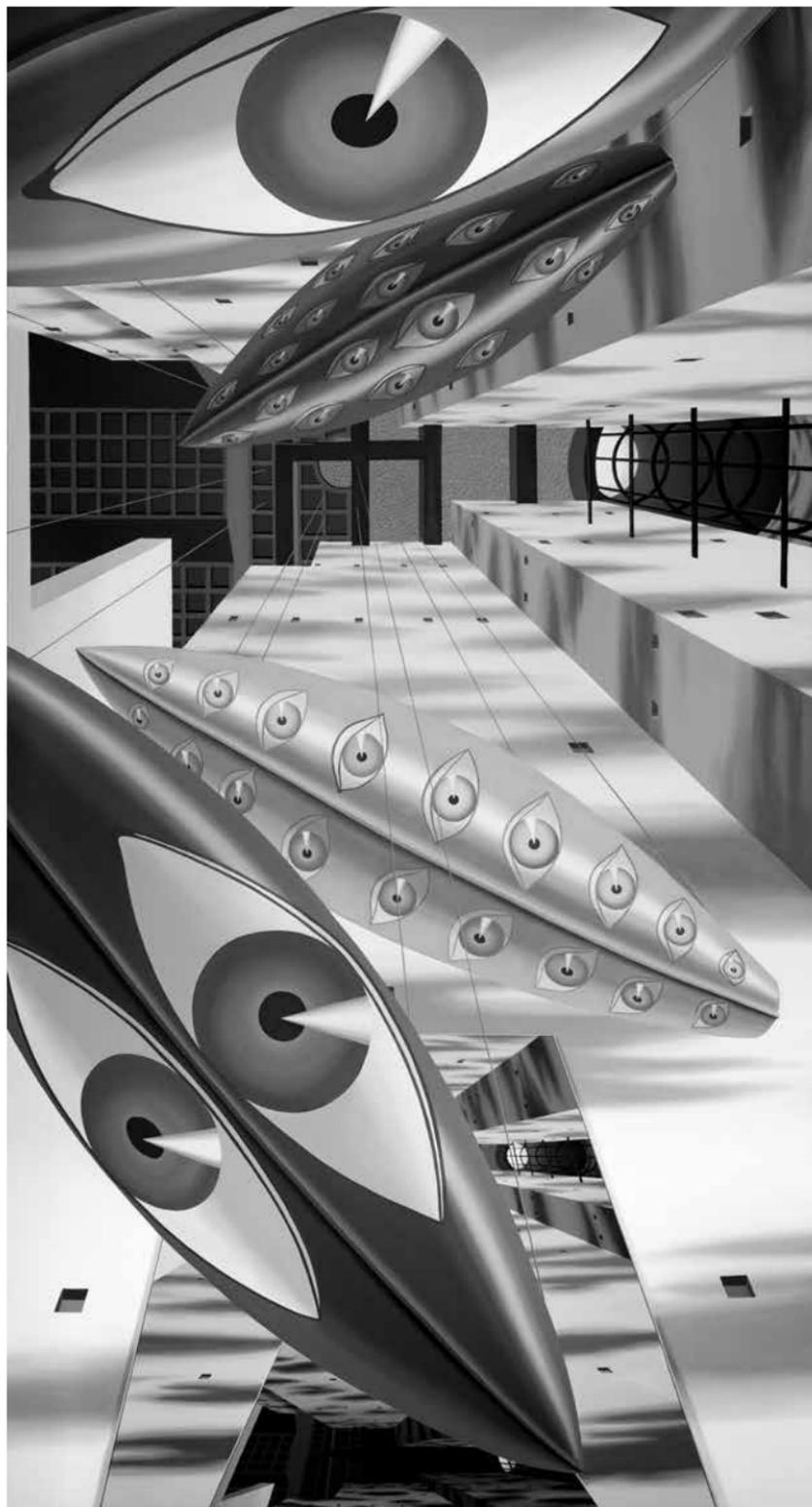
Am Morgen stand Walsh persönlich an der Hotelrezeption. Die Behörden hätten ihm keine Flugerlaubnis erteilt, schimpfte er. Wir würden im Wagen fahren. Vor dem Hotel stand ein roter Tesla. Unser Gepäck wurde vorne unter der Haube verstaut, wo bei einem normalen Auto sonst der Motor sitzt. „Elektrisch“, erklärte Walsh. Er setzte sich selbst ans Steuer. Im Wagen auf

dem Beifahrersitz saß seine Frau und begrüßte uns. Kirsha war jung, blond und schwanger. Geräuschlos fuhr der Wagen an. Die Stadt hatten wir bald hinter uns gelassen. Walsh fuhr schnell. Das Lenkrad hielt er nur gelegentlich fest. Der Wagen schien von alleine zu fahren. Manchmal tippte er etwas in den Bildschirm, der einen großen Teil des Armaturenbretts einnahm. Zwischendurch hielten wir an einer Raststätte. Seine Frau sprang hinaus und kam kurz darauf mit mehreren Boxen zurück. „Unser Essen“, erklärte sie.

Nach etwa einer Stunde, die wir über Land gefahren waren, passierten wir ein Tor. „Mein Grundstück“, sagte Walsh. Die Fahrt über sein Grundstück dauerte nochmals eine Stunde, bis wir sein Anwesen erreicht hatten. Wir stiegen aus. Walsh tippte auf sein iPhone. Der Wagen fuhr geräuschlos wie vorher – nur ohne Fahrer – selbsttätig weg und verschwand in einer Garage. Unser Gepäck werde uns gebracht, meinte Walsh beruhigend. Am Eingang des Hauses überreichte er uns ein iPad. „Es führt euch zu eurem Zimmer. Wir sehen uns in einer Stunde zum Abendessen.“

Die Türen im Haus öffneten sich über Anweisungen, die offensichtlich vom iPad ausgingen. Unser Zimmer hatte große, bis zum Boden reichende Fenster. Ein gepflegter Rasen erstreckte sich davor, hohe Pinien rahmten die Sicht auf die Tasmanische See ein. Man sah keine Häuser, keine Besiedlung weit und breit. Die Wellen schlugen heftig an eine endlose und einsame Küste. Die andere Wand des Zimmers füllte ein riesiger Bildschirm. Er war in mehrere Felder eingeteilt. In einem Feld konnten wir sehen, wie Bedienstete unsere Koffer aus dem Wagen hievten. In einem anderen sahen wir, wie die Frau von Walsh, Kirsha, die Essensboxen in den Kühlschrank räumte. „Wenn wir sie sehen, dann sehen sie auch uns“, stellte Wilma, meine Frau, fest. Ich konnte im Zimmer keine Kameras entdecken. Sie waren gut versteckt. „Ich muss dringend auf die Toilette“, sagte Wilma, „sieht er das auch?“ „Bestimmt“, sagte ich.

Das Essen schmeckte nicht. Fast Food. Danach saßen wir zusammen in einem weitläufigen Raum und schauten aufs Meer. Die Sonne ging unter. Ich war müde. Wilma sprach mit Walsh über Musik. Sie zeigten sich gegenseitig Musikdateien auf ihren





Handys. Je müder ich wurde, desto mehr schwanden meine Englischkenntnisse. Ich gab mir keine Mühe mehr, ihrem Gespräch zu folgen. „Sting hat ein Gedicht von mir vertont.“ Walsh weckte mich aus meiner schläfrigen Stimmung. „Ich spiele es euch vor.“ Er deutete auf einen Bildschirm. Doch der Monitor blieb schwarz. Walsh wurde nervös. Er tippte auf seinem iPhone herum. Mir war schon vorher aufgefallen, dass er sich eigentlich keine Sekunde davon trennte. „Unser Wi-Fi ist unterbrochen. Verdammte Kabel haben mich ein Vermögen gekostet. Wahrscheinlich haben Bagger sie durchtrennt.“ So viel verstand ich von seinen Erklärungen. Die Woche zuvor hatte ein Rockfestival auf dem Gelände von Walsh stattgefunden. „Sicher haben die bei den Aufräumarbeiten das Kabel gekappt. Ich rufe Musk an“, sagte Walsh, „Elon Musk.“ Er sprach eine Weile ins Telefon. „Okay, okay“, sagte er mehrmals. Dann wandte er sich zu uns. „Ich bekomme einen Satelliten. Musk schießt ihn in den Orbit über meinem Gelände. Dann habe ich störungsfreien Empfang. Kabel sind out.“

Später traten wir vor das Haus. Die Dämmerung hatte eingesetzt. Walsh deutete in eine Richtung. Unter uns tobte das Meer an die zerklüftete Küste. „Mein Grundstück geht bis zu jener Kuppe.“ „Welche Kuppe?“ Wilma schaute ratlos auf den endlosen Küstenstreifen. Er deutete auf eine Stelle fern am Horizont, die im Dunst nur noch schwer auszumachen war. „Da.“ Dann wies er mit der Hand in die andere Richtung. „Das Ende meines Landes kann man auf dieser Seite nicht sehen. Es ist zu weit weg.“

Seltsamerweise wirkten seine Informationen frei von Angabe oder Imponiergehabe. Für ihn waren es Feststellungen. Er lief vor uns her Richtung Küste. Er hatte einen seltsam unbeholfenen Gang, als müsse er das Gehen erst noch lernen. Wilma drehte sich zum Haus. „Ich mache ein Foto“, sagte sie und holte ihr iPhone aus der Tasche. Sie richtete es auf das Haus. „Sieh her“, sagte sie erstaunt. Sie zeigte mir ihr Telefon. Das Display vernebelte sich. Man konnte das Haus nicht erkennen, es also auch nicht fotografieren. „Mich will er im Bad nackt sehen“, sagte Wilma, „aber sein Haus hat er so abgeschirmt, dass ich es nicht fotografieren kann.“ Sie war empört und beruhigte sich erst am Strand wieder.

Walsh war vorgelaufen. Er sammelte das Schwemmgut ein, Plastikteile, die das Meer angespült hatte, und trug den Abfall auf einem Haufen zusammen. Am Strand häuften sich die Muscheln in allen Farben. Keine kleinen Muscheln, sondern Muscheln so groß wie Schädel. Sie lagen zu Tausenden am Strand wie hingekippt, eine über der anderen. Wilma stieß begeisterte Schreie aus und fing an, die Muscheln aufzusammeln. „Du kannst sie doch nicht alle mitnehmen“, sagte ich. „Denk an unser Gepäck.“

Ich malte zwei Bilder für das Museum. Jedes fünf Meter hoch und etwa drei Meter breit. Sie wurden, wie ich bestimmt hatte, in der Eingangshalle installiert. Auch meine Entwürfe hatte Walsh in der Nähe der Bilder aufhängen lassen. Ein zweites Mal hatte ich die weite Reise bis ans Ende der Welt unternommen. Das Museum feierte die jährliche Neueröffnung mit einer großen Wechselausstellung. Gleichzeitig fand auf dem Gelände ein Musikfestival statt. Das Publikum strömte in Massen durch das Museum. In einer ruhigen Minute zog Walsh mich vor die zwei Bilder. „Ich weiß nicht“, wandte er sich vertraulich zu mir, „ob ich deine Bilder schön finde. Ich weiß aber, dass sie hier, in meinem Museum, genau richtig sind.“ Ich empfand es als Anerkennung.

Noppenfolie

Die Verpackung in der Kunst ist ein Statussymbol. Sie nobilitiert das Werk. Je höher ein Kunstwerk bewertet wird, desto aufwendiger wird es verpackt. Das scheint vernünftig, geht es doch um hohe Werte, die entsprechend sicher transportiert und gelagert werden sollten. Im Umfeld des Kunstbetriebs kämpfen viele Logistikunternehmen um die lukrativen Transportaufträge von Museen und Galerien. Das Transportvolumen für Kunst hat in den Jahren zugenommen, seit die Kunst auf Messen weltweit gezeigt wird. Die Angebote für einen Kunsttransport sind nicht mit den Preisen zu vergleichen, die eine Möbelspedition für einen Wohnungsumzug fordert. Die Preise für einen Kunsttransport sind exorbitant höher. Dabei verfrachten beide, Möbelspedition und Kunsttransport, eine Sache von einem Ort zum anderen. Der Unterschied liegt im Preis und weniger in der Leistung. Ich werde

den Verdacht nicht los, dass es unter den Kunsttransportunternehmen Preisabsprachen gibt. In den Kosten für eine Museumsausstellung ist der Posten für den Transport am höchsten. Die Kosten sind so hoch, dass manches Ausstellungsvorhaben daran scheitert oder Werke in einer Ausstellung nicht gezeigt werden können.

Einige meiner Werke befinden sich in Museumsbesitz. Die verantwortlichen Restauratoren verlangen, dass das ausgeliehene Werk von einem Kurier persönlich begleitet wird. Ein Kurator des Museums oder der Restaurator selbst reist also mit dem Werk zum Ausstellungsort. Dort überwacht er das Auspacken und Aufhängen des Bildes persönlich. Dafür fallen zusätzliche Kosten an. Das Museum, das das Bild ausleiht, muss für den Begleiter die Reise, die Unterkunft und einen Tagessatz bezahlen. Dabei können für ein einzelnes Werk schnell fünfstelligen Summen zusammenkommen.

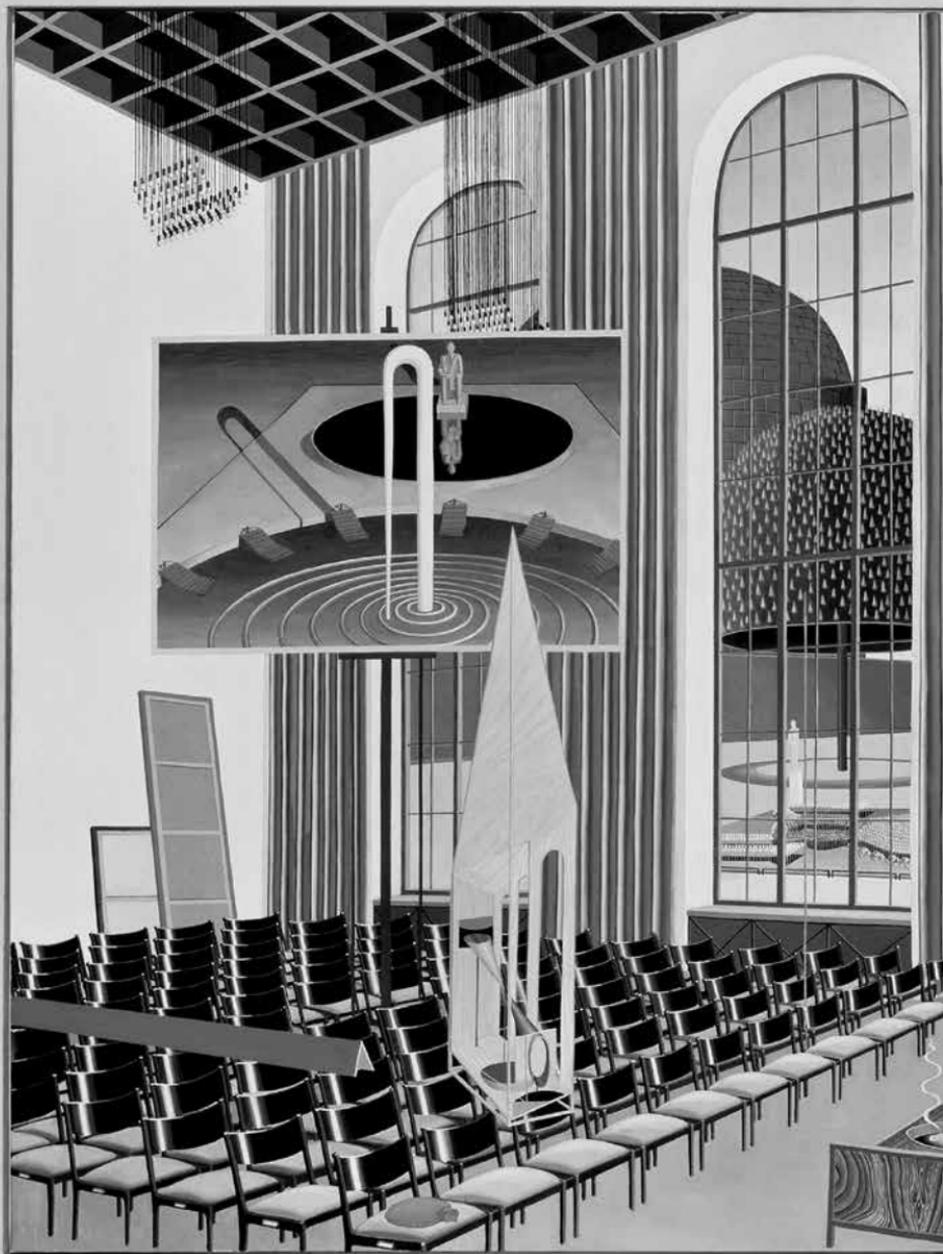
Ich hatte mein Bild „Rede in der Schule“ rechtzeitig fertig gemalt. Es war mein drittes Bild und mit zwei auf drei Meter auch das größte, das ich bisher gemalt hatte. Ein paar Tage später wurde es für eine Museumsausstellung abgeholt. In der Straße parkte ein riesiger Lkw. Er war schneeweiß und führte augenblicklich zu einem Verkehrschaos in der engen Straße. Vier Männer entstiegen dem Wagen. Sie ließen sich vom Stau hinter ihrem Lastauto nicht beeindrucken, schulterten mehrere Rollen Verpackungsmaterial, das sie aus dem Wagen herausgeholt hatten, und stiegen in mein winziges Atelier im fünften Stock unter dem Dach. Die kräftigen Männer trugen weiße Overalls, auf dem Rücken prangte das Logo der Speditionsfirma. Schweigend versammelten sie sich um das Bild, das zum Abtransport in meinem Atelier bereitstand. Wie auf Kommando zog jeder ein paar weiße Handschuhe aus der hinteren Hosentasche. Die Handschuhe wurden übergestreift. Die Männer verständigten sich mit einem kurzen Kopfnicken untereinander. Schweigend wurde das Bild zuerst in ein Vlies gepackt. Dann wurde die Noppenfolie von der Rolle zugeschnitten, auf dem Boden ausgebreitet und das Bild daraufgelegt. Die Noppenfolie wurde um das Bild geschlagen. Die Männer hatten Kleberollen bereitgelegt.



Auch auf den breiten Klebebändern war das Logo der Spedition aufgedruckt. Die Noppenfolie wurde mit dem Klebeband in langen Bahnen um das Bild herum befestigt. Das so verpackte Werk hoben die Männer vorsichtig auf und trugen es umsichtig die vier Stockwerke hinunter.

Das Atelier war plötzlich leer. Nur der süßliche Duft des Deodorants der Spediteure hing noch in der Luft. Das Szenario sollte sich in den folgenden Jahren wiederholen. Mein fertiges Bild wurde abgeholt. Zurück blieb der penetrante Geruch der parfümierten Mitarbeiter der Kunstspedition. Was Kunstspediteure von Möbelpackern unterscheidet? Sie duften.

Das Bild gelangte schließlich in deutschen Museumsbesitz. Jahre später sollte es für eine Ausstellung in der Schweiz ausgeliehen werden. Das Museum verlangte für den Transport eine klimatisierte Kiste. Außerdem müsse die zuständige Restauratorin den Transport begleiten und auch die Installation des Werkes im schweizerischen Museum überwachen. Die Kiste, die in der Schweiz vor dem Museum ankam, war sehr viel größer als das Bild. Sie war schwarz eingefärbt und ihre Ecken waren mit Kappen aus Messing sorgfältig geschützt. Die Kiste war zu





Thomas Huber, *Rede in der Schule*, 1983, 200 × 300 cm, Öl auf Leinwand

groß, um im Lastenaufzug des Museums Platz zu finden. Eine Hebebühne war herbeigebracht worden, die das Bild in der Kiste an der Fassade entlang bis in das dritte Stockwerk des Hauses hochfuhr. Dort befand sich ein Fenster. Der Fensterrahmen war vorsorglich ausgebaut worden, damit die riesige Kiste auch durch die Öffnung passte. Die mit der Bühne hochgefahrene Kiste wurde mit kräftigen Armen in den Raum hinter dem aufgebrochenen Fenster gehievt. Erleichtert standen wir im Museumsraum um die monströse Kiste herum. Die Spediteure gingen daran, die Verpackung zu öffnen. Die Restauratorin, die zuvor jede Bewegung der Kiste mit Argusaugen überwacht hatte, gebot den Männern Einhalt. Nein, das Bild müsse in jenem Raum ausgepackt werden, der für die Präsentation vorgesehen sei. Das war leider ein anderer Raum. Er befand sich zwei Säle weiter. Man stellte fest, dass die beiden Türen, die zu diesem Saal führten, zu niedrig waren. Die Kiste passte dort nicht durch. Die Restauratorin blieb unerbittlich: Das Bild werde nur dort ausgepackt, wo es auch gezeigt werde. Betroffen standen wir um sie herum. Der Direktor wurde gerufen. Er sprach mit den Kuratoren. Nach einer kurzen Beratung wurden die Spediteure angewiesen, die Türen einzuschlagen. Mit Vorschlagshämmern hauten sie die Stürze über den Türöffnungen ein. Dann konnte die Kiste aufrecht, wie von der Restauratorin verlangt, in den vorgesehenen Raum geschafft werden. Einen Tag später erschien ein Trupp von Maurern. Sie schlossen die Lücke über den Türen wieder. Ich wagte nicht daran zu denken, wie das Bild am Ende der Ausstellung seinen Raum wieder verlassen würde. Als das Bild unter Aufsicht ausgepackt an der Wand hing, spannte die Restauratorin ein Absperrband vor das Bild. Ich dürfe nicht näher an das Bild herantreten als bis zu diesem Absperrband, sagte sie. Ihre Haltung erlaubte keinen Widerspruch. Mit einer Lupe und einer Taschenlampe untersuchte sie hinter der Absperrung das Bild Zentimeter um Zentimeter. Sie erstelle ein Zustandsprotokoll nach dem schwierigen Transport, erklärte sie mir. „Sie dürfen das Bild nicht berühren“, sagte sie zu mir und blickte mich streng an. Ich dachte daran, wie ich das Bild in meinem schäbigen Atelier gemalt hatte. Ich erinnerte mich auch an die Noppenfolie, mit der es dann verpackt

worden war. Das Geräusch, das die Folie machte, war mir unangenehm gewesen. Als ich in die Nähe der Folie gekommen war, hatte sie mich elektrostatisch aufgeladen. Meine Haare hatten mir zu Berge gestanden. Nicht weniger unangenehm war das klebrige Sirren des Packbandes, wenn man beim Auspacken versuchte, es von der Noppenfolie abzuziehen.

Der Noppenfolie begegnete ich damals zum ersten Mal, als mein Bild „Rede in der Schule“ damit eingepackt wurde. Sie erschien mir als Inbegriff der sinnlosen Verschwendung von Rohstoffen und als ein Angriff auf mein körperliches Wohlbefinden. Ich fragte mich, ob mein Bild nicht ebenso leiden könnte. Das Wort „feinstofflich“ kam mir in den Sinn. Ob mein Bild oder seine ästhetische Feinstruktur durch die Noppenfolie Schaden nehmen könnte? – Heute werden für den Transport meiner Werke Kisten gebaut. Ich fragte die Restauratorin, was mit der Kiste geschieht, wenn das Bild wieder ins Museum zurückgekehrt ist. „Die wird entsorgt. Wir haben im Lager nicht die Möglichkeit, solch große Kisten unterzubringen.“

Arbeit

Ich sitze gerne im Atelier. Ich kann stundenlang im Atelier sitzen und nichts tun. Das heißt, ich schaue nur meine Bilder an, die fertigen und auch die unfertigen. Mein Atelier ist nicht sehr groß, und es ist vor allem im Winter geheizt. Ich habe immer in geheizten Räumen gemalt. Darum suchte ich mir als Atelier auch immer Wohnräume aus. Also habe ich eigentlich kein Atelier, sondern male im Wohnzimmer. Ich habe auch nie außerhalb der Wohnung ein Atelier gehabt. Ich habe immer in Wohnungen gemalt.

Viele meiner Kollegen arbeiten in hohen, großen und darum auch zugigen Hallen. Es sind aufgelassene Fabrikhallen oder ehemalige Gewerberäume von Schreincrn, von Schlossern. Meine Studienkollegen in Düsseldorf suchten nach der Akademiezeit solche Räume, um ihre Künstlerkarriere zu starten. Mir fiel auf, dass sie eine Umgebung wählten, die von Arbeit geprägt war. Also von körperlicher, anstrengender Arbeit. Deshalb – wahrscheinlich – sprachen sie von dem, was sie dort hervorbrachten,





auch von „Arbeit“. Sie sagten: „Ich habe eine neue Arbeit gemacht.“ Oder sie hatten eine „Arbeit“ verkauft. Dann fingen auch die Galeristen an, von „Arbeiten“ zu sprechen, sie schrieben es sogar auf ihre Einladungskarten. „Neue Arbeiten von“ oder ganz verwirrend: „Arbeiten auf Papier“. Wie kann man auf Papier arbeiten? Arbeit ist etwas, das Dreck macht, Arbeit ist schwer und mühsam. Wie soll das auf Papier funktionieren? Papier zerreißt doch sofort! Schließlich benutzten auch die Journalisten in den Feuilletons der bürgerlichen Presse ungeniert den Begriff und begeisterten sich nun auch für „Arbeiten“. Ich habe mich nie als Arbeiter verstanden. Früh interessierten mich Thomas Mann und seine Vorstellung vom Künstler als Bürger. In seinem Roman „Tonio Kröger“ schildert er einen Atelierbesuch. Den Besucher stört der Terpenteruch im Atelier des Künstlers. Die Ausdünstung von banalem Material verhindert den geistigen, den intellektuellen Genuss der Kunst. Arbeit riecht, Kunst riecht nicht.

Nach meiner Einschätzung ist Arbeit etwas, das nie aufhört. Arbeit kann man nicht abschließen. Man kann sie lediglich unterbrechen. Ein künstlerisches Werk hingegen muss zu einem Ende gebracht werden. Früher sagte man: Sie vollbrachten ein Werk. Gut, das ist für heutige Ohren etwas hochtrabend, aber es trifft die Eigenschaft eines Werkes immer noch besser als die Bezeichnung „Arbeit“. Arbeit ist meist eine Qual, sie strengt an, sie ermüdet. Ein Kunstwerk, dem man die Arbeit ansieht, ist Krampf. Es war noch nie ein überzeugendes Argument für ein Kunstwerk, wenn es heißt, es habe viel Arbeit gekostet. Ein Werk gelingt am besten spielend. Vielleicht suchten die Kollegen, die von ihren Werken als „Arbeiten“ sprachen und ihre „Arbeiten“ in Fabrikhallen herstellten, die Nähe zum Proletariat, zur „arbeitenden Klasse“.

Das mochte damals, zum Ende des zwanzigsten Jahrhunderts noch angehen. Aber heute? Gibt es noch den Arbeiter? Sind die Künstler die Letzten, die noch „arbeiten“? Die erfolgreichsten Künstler heute beschäftigen ein Heer schlecht bezahlter Arbeiter. Es sind meist junge Künstler, die Geld brauchen. Die Produktionen der Starkünstler sind groß und zahlreich. Sie haben ihre

„factories“ in riesigen Hallen eingerichtet. Kunst wird im großen Stil produziert. Der Begriff der Arbeit als Ausbeutung scheint hier plötzlich wieder zu passen, denn die Kollegen zahlen – wie gesagt – schlecht.

Man Ray beschreibt in seiner Autobiografie seine morgendliche Beschäftigung, sein Ritual nach dem Aufwachen. Über dem Sofa gegenüber seinem Bett, schreibt er, hing ein unfertiges lang gestrecktes Bild. Es zeigte die charakteristischen Lippen von Mae West. Sie schwebten über einer Landschaft an einem mit vielen kleinen Wolken übersäten Himmel. Jeden Morgen, wenn Man Ray sich vom Bett erhoben hatte, streifte er sich zuerst den Morgenmantel über. Er zündete sich eine Zigarre an und stellte sich auf das Sofa. Er griff nach Farbe und Pinsel und malte einige Tupfer auf die Lippen von Mae West. Dann fügte er noch ein Wölkchen am Himmel hinzu. Danach trank er seinen Morgenkaffee. Die Beiläufigkeit und Improvisation der Kunstübung in seinem Schlafzimmer hat ein gelungenes Werk hervorgebracht.

Das Prosecco-Gefälle

Besondere gesellschaftliche Ereignisse leben von der Prominenz ihrer Teilnehmer. Das gilt auch für den Eröffnungsabend eines Kunstmarktes, zum Beispiel dem in Basel. Da Bedeutung und Kaufkraft der Eingeladenen sich graduell unterscheiden, werden verschiedene Einladungen für denselben Abend verschickt. Es sind aufwendig gedruckte Karten für die Preview, auf schwerem Papier, tiefschwarz, mit erhabenen Lettern, die silbrig glänzen. Es gibt Karten für die VIP-VIP-Gäste, für die VIP-Gäste, für die zahlenden Eröffnungsgäste und schließlich für den banalen Rest. Den einladenden Galerien bleibt es überlassen, das gesellschaftliche Ranking ihrer Kunden für ihre Special Events nochmals feiner zu justieren. Ich kann mich noch an die Zeiten erinnern, als es nur eine Eröffnung für alle gab.

Ein Bekannter nannte die neu installierte Hierarchie bei Eröffnungen von Kunstereignissen das „Prosecco-Gefälle“. Der Begriff ist nur hinreichend passend. Denn den Ersten und Obersten der Hierarchie wird selbstverständlich Champagner angebo-



ten. Die Mittelklasse bekommt Prosecco und für das banale Fußvolk gibt es Bier. Nicht Neugier, Interesse und Begeisterung für die Kunst bestimmen die Zusammensetzung des Eröffnungspublikums, sondern das Geld. Die Folge dieser Priorität bemerkt man an der intellektuellen Dürftigkeit der geladenen Gäste und noch mehr an der schreienden Oberflächlichkeit der ausgestellten Kunstware.

Ich habe eingangs die „Schwellenangst“ beschrieben, die man noch Mitte des letzten Jahrhunderts abbauen wollte. Kunst sollte für jedermann zugänglich sein. Heute zieht man im Gegenteil die Schwellen hoch und höher. Kunst ist exklusiv geworden. Kunst

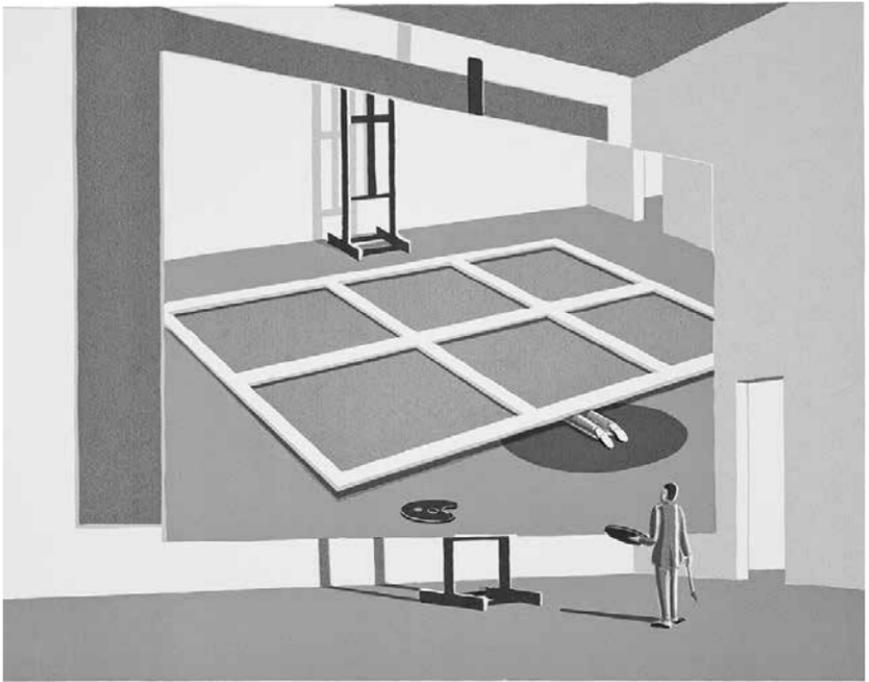
wird wieder präsentiert wie damals in den Salons des neunzehnten Jahrhunderts, in denen sich nur die Eingeweihten und die Ausgesuchten trafen. Solche Menschen wollen unterhalten werden. Zur „Art Basel“ kommen sie nicht nur, um die neueste und teuerste Kunst zu bestaunen, sondern um sich gegenseitig zu treffen, sich zu begutachten und zusammensitzten. Die weichen Ledersofas kennen sie von zu Hause. Also bietet man ihnen Trash. Man beauftragt mit Vorliebe einen Künstler aus den Slums irgendeiner Boom-Metropole, am besten einen indigenen Künstler, der aus Dachlatten oder geschälten Baumstämmen, Wellblech und Plastikplanen eine Sitzlandschaft und mehrere Hüttchen für den Ausschank und den Genuss von Cocktails zusammenzimmert. Zu dröhnender Musik wackeln gut gebaute, halb nackte Typen mit Rastalocken. Sie mixen die Drinks in den provisorisch zusammengeschusterten Büdchen und reichen sie den Damen in den Prada-Kostümen und goldenen Gucci-Sandaletten. Dann lümmeln sich die Damen mit ihren Begleitern entspannt auf ausgedienten, verschlissenen Teppichen, die mit Spax-Schrauben auf dem zusammengehauenen Mobiliar befestigt worden sind. Die Sitzlandschaften erinnern an Robinsonspielplätze. Sie sehen künstlerisch aus, irgendwie kreativ. Dass sie unbequem sind und man sich die Strümpfe daran aufreißt, spielt keine Rolle.

Wir waren zu einer Soiree in Genf eingeladen. Die Gästeliste war international besetzt. Einflussreiche Menschen aus dem Kunstmilieu, Mitglieder der reichen Genfer Gesellschaft, Geschäftsleute und Künstler waren zugegen. Es war eine überschaubare Gruppe. Mit dem öffentlichen Bus waren wir in ein Villenviertel außerhalb der Stadt gefahren. Das Haus lag auf einer Anhöhe über dem See. Das breite Eingangstor stand offen. Der Hausherr empfing uns. Ich schätzte ihn auf etwa dreißig Jahre. Wir betraten das Foyer. Es führte in eine Halle mit gigantischen Ausmaßen. Gegenüber öffnete eine riesige Fensterfront den Blick auf den See. Die versammelten Menschen standen in Grüppchen zusammen. Sie verloren sich in der weitläufigen Architektur. Diese erinnerte mich wegen der Größe an die Abfertigungshalle eines Flughafenterminals. Aber es war das Wohnzimmer des Hauses. Mehrere Sofalandschaften waren in Gruppen im Raum

verteilt. Trotzdem konnten sie ihn nicht füllen. Kellner huschten diskret umher und reichten Getränke. Jenseits der großen Fenster erstreckte sich eine gepflegte Parklandschaft und senkte sich hinab bis zum Seeufer. Seitlich blinkte die unterirdisch beleuchtete Wasserfläche eines Pools. Das Poolhaus daneben hatte die Ausmaße eines Mehrfamilienhauses. Auch dort, unter dem Vordach, stand eine Gruppe von Menschen und unterhielt sich. „Der Rand der Gesellschaft“, das Wort kam mir in den Sinn. Aber eben nicht der untere Rand, sondern der obere. Sicher gab es solche Orte überall auf der Welt. Mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit trafen sich dort dieselben Leute, die heute hier versammelt waren. Die reichsten Menschen der Welt. Sie achteten darauf, dass sie unter sich blieben. Ein junger, athletischer Mann löste sich aus einer Gruppe und kam auf mich zu. Er stellte sich vor. Der Spross einer der ältesten und reichsten Genfer Familien. „Ihre Ausstellung in Paris hat mir sehr gut gefallen“, sagte er zu mir. Er grinste. „Ich habe sie komplett gekauft.“

„Künstler als Beruf“. Die Hochschule, an der ich unterrichtete, bot Seminare an, die die angehenden Künstler darauf vorbereiten sollte. Als ich die Ankündigung im Vorlesungsverzeichnis las, kam ich ins Grübeln. Bin ich von Beruf Künstler? Ich verdiene Geld mit meinen Bildern. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist es ein Beruf. Vielleicht habe ich aber auch einfach nur Glück. Ich kenne viele Künstler, deren Werk ich schätze. Sie haben damit nie Geld verdient. Viele von ihnen sind verbittert. Andere haben sich, unbeirrt, in der Not eingerichtet. Sie sind die eigentlichen Helden des Kunstbetriebs. Wenn ich sie in ihren Ateliers besuche, fallen mir ihre Lager auf. Leinwand an Leinwand stapelt sich, ordentlich aufgereiht, an den Wänden. Sie nehmen ihr Werk ernst. Sie pflegen und hüten es, auch wenn keiner es kauft. Das nötigt mir großen Respekt ab. An ihrer Stelle hätte ich meine Kunst aufgegeben. Oder hätte mich vor Verzweiflung vor einen Zug geworfen. Das denke ich dann. Mein Leben ist anders verlaufen. Erfolg verführt zum Hochmut. Ich war oft hochmütig. Auch gegenüber jenen, die keinen Erfolg hatten. Dafür schäme ich mich heute.

Ich bin ehrgeizig. Ohne Ehrgeiz bringt man es im Kunstbetrieb zu nichts. Der in sich versponnene Künstler, der nur an seine



Kunst glaubt und mit ihr allein glücklich ist, ist eine Legende. Die Unabhängigkeit, die radikale Autonomie der Kunst, die sich nicht um Ansehen und Erfolg schert, ist eine schöne Geschichte. Sie stimmt nicht. Der unbegrenzte Geltungsdrang vieler Kollegen hat mich trotzdem angewidert. Leider konnte ich ihn aber auch bei mir feststellen. Es ist nicht einfach, sich dies einzugestehen. Diskreditiert das Streben nach Erfolg nicht die eigenen hehren Absichten? Ich rede mir ein, meine Kunst selbstlos und mit reinem Herzen hervorzubringen. Aber wie ein Gockel laufe ich bei der Eröffnung durch meine Ausstellung.

Für mein Selbstwertgefühl entscheidender noch als die Ausstellungen ist der kommerzielle Erfolg. Gute Kunst ist verkaufte Kunst. Was bedeuten schon die aufrichtigen und zustimmenden Kommentare der Besucher? Die wirkliche Anerkennung ist der Verkauf. Doch das ist nicht genug. Die Preise müssen steigen. Der berühmtere Kollege schlägt seine Bilder für hunderttausend los. Ich aber nur für zehntausend. Also ist seine Kunst bedeutender. So einfach ist es. Und so vermessen. Ich gräme mich auf hohem

Niveau. Ich habe ein gutes Auskommen. Ich brauche mir eigentlich keine Sorgen zu machen. Meine Bilder müssen keine Millionen kosten, damit ich genug zu essen habe.

Im Kunstbetrieb kämpfen alle Beteiligten um Anerkennung und Einfluss. Wahrscheinlich unterscheidet sich der Kunstbetrieb nicht von anderen Berufssparten. Es ist da wie dort ein Hauen und Stechen. Aber, dachte ich immer, es macht doch einen Unterschied, ob man mit Landmaschinen handelt oder zarte Aquarelle auf Papier anbietet. Die Landmaschinen wühlen sich in die Erde, das Aquarell gräbt die Seele um. Das Aquarell müsste die Betroffenen doch sanfter und einfühlsamer machen. Die Erfahrung hat mich eines Besseren belehrt. Als Künstler ist man gut beraten, seine Produkte nach außen hin mit einem nüchternen Pragmatismus zu vertreten. Die eigene Seele mag auf dem Aquarell ungeschützt und offen daliegen. Die verletzte Seele sollte man jedoch nicht vor sich hertragen, wenn man einem Galeristen oder Museumsvertreter gegenübertritt.

Mit Erstaunen musste ich feststellen, dass Galeristen und Museumsvertreter oft dünnhäutiger reagieren, als ich es vorausgesehen hatte. Die Rolle des Empfindsamen, glaubte ich, gehöre dem Künstler. Das Privileg, besonders sensibel, eigensinnig oder gar schrill zu sein, beanspruchen aber heute die Vermittler für sich. Sie sind die Diven des Betriebs. Neben dem kapriziösen Auftritt eines Starkurators wirkt der Künstler wie ein biederer Bankangestellter der örtlichen Sparkasse. Der Nimbus der Extravaganz, der Unberechenbarkeit und des Narzissten ist jenen vorbehalten, die auch vorn an der Rampe stehen. Es sind nicht die Künstler, sondern die Vermittler. Sie sind die Zampanos des Betriebs. Die schillernde Persönlichkeit des weltweit agierenden Galeristen oder die Selbstgefälligkeit des Jetset-Kurators überstrahlt bei Weitem die gerühmte Sonderlichkeit des Künstlers, der beim Pressetermin der Vernissage nur unbeholfen danebensteht.

Künstler lieben es, über Abgründe des Kunstmarktes zu jammern. Ein Stichwort genügt zumeist – und alle beteiligen sich am gemeinsamen Wehklagen. Jeder trägt einen Sack voller erlittener Gemeinheiten und bodenloser Niedertracht, die einem widerfahren ist, mit sich herum. Und man ist immer bereit, diesen Sack

vor sich auszuschütten und sein Leid darüber zu beklagen. Das meiste davon sind aufgebauschte Nichtigkeiten. Etwas bedrückt mich jedoch zutiefst. Es sind die verlorenen Freundschaften. Die Solidarität und Treue, die gegenseitige Hochachtung und Sympathie werden im Kunstbetrieb auf eine harte Probe gestellt. Man lernt sich während des Studiums kennen. Man geht zusammen auf Reisen. Man bestreitet gemeinsam Ausstellungen, man arbeitet zusammen an einem Buch. Daraus entstehen manchmal engere Beziehungen und sogar Freundschaften. Es spielt dabei keine Rolle, ob die Beteiligten Künstler oder Vermittler sind. Die Zeitläufte tragen den einen dahin, den anderen dorthin. Diese Freundschaften aber werden stets vom Vergleich untereinander begleitet. Wer ist der Erfolgreichere? Wessen Preise sind höher? Wer ist zur „Documenta“ eingeladen? Es ist ein giftiger Pilz, ein stinkender Schimmel, der so in die Freundschaften eindringt. Aus scheinbar unerfindlichen Gründen schaut ein Kollege weg, dem ich auf dem Gang durch den Kunstmarkt begegne. Dabei saßen wir vor Jahren noch abends betrunken in der Lobby eines Hotels zusammen. Gemeinsam hatten wir unsere Werke in einer Gruppenausstellung eingerichtet. Jetzt macht der Kollege einen Bogen um mich. Umgekehrt gehe auch ich einem Kollegen aus dem Weg. Ich hatte mit ihm zusammen studiert. Wir hatten nächtelang über Kunst gestritten. Jetzt kann ich es seinem Gesicht ansehen. Er beneidet mich wegen meines Erfolgs. Recht hat er. Ich müsste auf ihn zugehen und seine Verbitterung aushalten. Aber ich wende mich ab. Hochmut ist eines der gängigsten Phänomene im Kunstbetrieb.

Der Kunstmarkt ist eine schillernde und glitzernde Bühne. In den Kojen hängen marktfrisch die neuesten künstlerischen Schöpfungen. Davor tänzeln, auffällig herausgeputzt, die strahlenden Galeristen. Doch nur knapp unter der Oberfläche breitet sich ein riesiger Friedhof aus. Grab an Grab liegen die Opfer. Es sind die verlorenen Freundschaften. Den Modergeruch will keiner wahrnehmen. Lieber lächelt man sich gegenseitig zu und beglückwünscht sich zur gelungenen Ausstellung.

Das Buch „Leben mit Picasso“ von Françoise Gilot war meine Jugendlektüre. Andächtig las ich die Schilderungen über die

Familie Picasso. Mich begeisterte das selbstverständliche Nebeneinander seiner künstlerischen Arbeit und des Alltags mit seinen Kindern, den Tieren und den vielen Besuchern in den pittoresken Räumlichkeiten in Paris oder Südfrankreich. Auf den beigegeführten Abbildungen betrachtete ich den Künstler im Zusammensein mit Françoise Gilot und ihren gemeinsamen Kindern Paloma und Claude. Wenn mir einmal ein solches Leben gelingen würde! So dachte ich damals sehnsüchtig. Sehr viele Jahre später besuchte ich Claude Picasso, den Sohn Pablo Picassos, in seiner Wohnung in Genf. Er hatte mich eingeladen. Claude war mittlerweile ein älterer Mann. Er hatte die dunklen und neugierigen Augen seines Vaters. Zuvorkommend führte er mich durch seine Räume. Er hatte ein großes Werk von mir gekauft. Ein Ensemble von Glasgefäßen. Stolz zeigte er mir den Tisch, den er dafür eigens entworfen und hatte herstellen lassen. Die Gefäße auf dem langen Tisch nahmen die Hälfte seines Wohnzimmers ein. An den Wänden hingen mehrere Porträts seiner Mutter, die Pablo Picasso von ihr gemalt hatte. Mich begeisterten die Strahlkraft und die Schönheit des Gesichts von Françoise Gilot, das in mehrfacher Ausführung von den Wänden herab meine Gläser zu betrachten schien. Mit einem zurückhaltenden Lächeln wies Claude auf einen bunten Teppich auf dem Boden. Den habe er entworfen. Er sei ja kein Künstler, nur Designer, sagte er mit leiser Stimme. Mit einem Vater wie seinem hätte er nie Künstler werden können. Ich schaute ihn von der Seite an und bemerkte die ungeheure Last, die auf ihm lag. Ob er je die Chance gehabt hatte, sich für ein selbstbestimmtes Leben zu entscheiden? Seine Kreativität konnte er jedenfalls nur unter großen Vorbehalten ausleben.

Picasso ist zum Synonym des Künstlerheroen geworden. Die Kreativität wird von solch herausragenden Persönlichkeiten in Beschlag genommen. Die Menschen in ihrer Umgebung müssen sich kleinmachen. Der Grund dafür ist sowohl ein überzogener Geltungsdrang des Künstlers als auch der Starkult, der um ihn gemacht wird. Kreativität ist eine der kostbarsten menschlichen Möglichkeiten, aus der eigenen Beschränktheit herauszufinden. Das kann der Teppich von Claude Picasso sein oder das Porträt, das sein Vater von seiner Mutter malte. Es wäre angemessen, das



jeweils konkrete Werk zu würdigen. Es wäre richtiger, zuerst die Freiheit, die daraus hervorscheint, zu erkennen. Ein geglücktes Werk ist das Zeugnis einer gelungenen Befreiung von sich selbst. Der Autor könnte sich entspannt aus seinem Werk zurückziehen. So verdiente schließlich das Werk die Anerkennung und nicht sein Urheber.

Das sind schöne Worte. Die Wirklichkeit hält sich selten daran. Auch deshalb habe ich diese unterschiedlichen Episoden aufgeschrieben. Die Kunst hat offensichtlich noch einen weiten Weg vor sich, jenseits von Eitelkeit und Persönlichkeitskult zu sich selbst zu finden.

Personenregister

Ergänzende Angaben unter Berücksichtigung der persönlichen Beziehung zu den genannten Personen

Karl Barth

[1886–1968 in der Schweiz]

Theologe, mit ihm entwickelte der Vater von Thomas Huber die Grundform des evangelischen Kirchenbaus in der Schweiz. Erwähnte Publikation: Karl Barth, *Der Römerbrief*, München 1919, 2. neu bearbeitete Auflage 1922.

Max Bill

[1908–1994 in der Schweiz]

Künstler und Architekt, Freund der Eltern von Thomas Huber. 1953 Gründungsmitglied der Hochschule für Gestaltung Ulm, erbaute 1943 das Haus der Großeltern mütterlicherseits in Bremgarten/Schweiz. Das Haus wurde in den Neunzigerjahren abgerissen.

Sjarel Ex

[*1957 in Terwinselen, Niederlande]

Kunsthistoriker, er lud Thomas Huber zu folgenden Ausstellungen ein: *Der Duft des Geldes*, 1992, Centraal Museum Utrecht, *Das Kabinett der Bilder*, 2004, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

Franz Fedier

[1922–2005 in der Schweiz]

Maler, leitete von 1966 bis 1987 die Malklasse an der Kunstgewerbeschule in Basel.

Gabriele Henkel

[1931–2017 in Düsseldorf]

Kunstsammlerin, sie erwarb die ersten zwei Werke von Thomas Huber: *Rede über die Sintflut* und *Rede zur Schöpfung*. Beide schenkte sie kurz vor ihrem Tod dem Museum Kunstpalast Düsseldorf.

Jan Hoet

[1936–2014 in Belgien]

Ausstellungsmacher, Leiter der *Documenta IX*. Er zeigte das Werk von Thomas Huber 1990 in der Ausstellung *Ponton Temse* und 2008 in der Einzelausstellung *rauten traurig* im Marta Herford.

Benedikt Huber, Thomas Hubers Vater

[*1928 in Basel, Schweiz]

Architekt zahlreicher Kirchenbauten in der Schweiz und in Deutschland, 1973–1993 Professor an der ETH in Zürich, 1985 Gastprofessor an der TU Dresden. Erwähnte Publikationen: Benedikt Huber, *Das Haus Huber in Riehen*, Salon Verlag, Köln 2009; Benedikt Huber (mit Jean-Claude Steinegger), *Jean Prouvé: Architektur aus der Fabrik*, Artemis, Zürich 1971.

Pierre-Henri Jaccaud

[*1955 in Genf, Schweiz]

Inhaber der Galerie Skopia. Sie wurde 1989 in Nyon gegründet, seit 1994 hat sie ihren Sitz neben dem МАМСО (Musée d'art moderne et contemporain) in Genf.

Bruno Jakob

[*1954 in der Schweiz]

Künstler, Thomas Huber studierte mit ihm in Basel und Düsseldorf. Er lebt heute in New York City und malt „unsichtbare Bilder“.

Philomene Magers

[*1965 in Bonn]

Galeristin, zusammen mit Monika Sprüth führt sie die Galerie Sprüth Magers. Ihre Mutter, die ebenfalls Philomene hieß und 1990 starb, war die erste Galeristin von Thomas Huber.

Jean-Hubert Martin

[*1944 in Straßburg, Frankreich]

Kunsthistoriker, er zeigte das Werk von Thomas Huber in folgenden Ausstellungen: *Konstruierte Orte*, 1983, Kunsthalle Bern, *Sept lieux*, 1988, Centre Georges Pompidou Paris, *Biennale Lyon*, 2000, *Château d'Oiron*, 2000. Auf seine Einladung hin realisierte Huber zusammen mit Bogomir Ecker 2000 *Das Künstlermuseum* im Museum Kunstpalast Düsseldorf. Erwähnte Publikation: Thomas Huber und Bogomir Ecker (Jean-Hubert Martin [Hrsg.]): *Künstlermuseum*, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2000, darin ein längerer Bericht über die Erfahrungen bei der Einrichtung des Künstlermuseums.

Franz Meyer

[1919–2007 in der Schweiz]

Direktor des Kunstmuseums Basel von 1961 bis 1980.

Paul Nizon

[*1929 in Bern, Schweiz]

Schriftsteller, Gast der Gruppe 47, Romane: *Stolz*, *Im Hause enden die Geschichten*, *Diskurs in der Enge* – Werke, die Thomas Huber nachhaltig beeinflusst haben.

Charlotte Perriand

[1903–1999 in Frankreich]

Designerin und Architektin, Zusammenarbeit mit Le Corbusier und Jean Prouvé. Martha Villiger, die Mutter von Thomas Huber, arbeitete im Büro von Perriand/Prouvé und betreute Perriands Tochter Pernette in Paris. Nach Martha Villigers Weggang aus dem Büro kam es zu langwierigen Rechtsstreitigkeiten über die Urheberschaft zahlreicher Entwürfe, unter anderem der „Plastikschubladen“. Der neue Kunststoff wurde im Tiefziehverfahren dafür angewendet, die Schubladen gelten als eines der ersten Produkte in diesem Material für die Möbelbranche. Einen Urheberrechtsstreit gab es auch bezüglich eines Bugholzstuhls, der für *Les grands magasins Takashimaya* von Martha Villiger zusammen mit Junzō Sakakura in Tokio entworfen und realisiert wurde.

Jean-Marc Poinso

[*1948 in Frankreich]

Kunsthistoriker, Professor an der Université Rennes. Erwähnte Ausstellung und Publikation: Jean-Marc Poinso (Hrsg.), *Art et Language, année 80*, Rennes, 1988.

Jean Prouvé

[1901–1984 in Frankreich]

Architekt und Kunstschmied, Freund der Eltern von Thomas Huber. Seine Tochter Simone Prouvé-Schlosser, eine Freundin der Familie, arbeitete als Weberin für zahlreiche Projekte, unter anderem für Jean Nouvel. Thomas Huber verbrachte als Kind häufig die Ferien beim Ehepaar Prouvé in Nancy sowie bei der Tochter in Paris und in der Auvergne.

Raman Schlemmer

[*1950 in Indien]

Enkel von Oskar Schlemmer, verwaltet den Nachlass seines Großvaters.

Hans Schmidt

[1893–1972 in der Schweiz]

Architekt, Erbauer des Hauses Huber in Riehen (1928 zusammen mit Paul Artaria). Das Haus Huber wurde 1993 in das kantonale Denkmalverzeichnis aufgenommen.

Fritz Schwegler

[1935–2014 in Breech und Düsseldorf]

Künstler, Professor an der Kunstakademie Düsseldorf von 1973 bis 2001.

Martha Villiger, Thomas Hubers Mutter

[1926–2017 in Zürich, Schweiz]

Innenarchitektin, Entwürfe zahlreicher Möbel, die heute noch im Programm des Möbelherstellers „Horgenglarus“ angeboten werden. Aufenthalte in Paris und Tokio 1951–1954, Zusammenarbeit mit Charlotte Perriand und Jean Prouvé. Erwähnte Publikation: Martha Villiger, *Mein Tokio*, edition esefeld & traub, Stuttgart 2013.

David Walsh

[*1961 in Tasmanien, Australien]

Museumsgründer des MONA (Museum of Old and New Art) in Tasmanien, Australien.

Impressum

Bildnachweis

Seiten 12, 170:
Cordula Huber

Seiten 18/19, 20/21, 22, 23, 25, 26, 45:
Archiv Martha Villiger, Zürich

Seiten 29, 31, 32, 40:
Archiv Benedikt Huber, gta Zürich

Seiten 30, 39, 42, 44, 51, 54, 59, 65, 76/77,
81, 84, 97, 98, 103, 113, 133, 122,
140, 157, 161, 165, 182/183, 198/199,
203, 204/205, 212, 215:
Archiv Thomas Huber, Berlin

Seite 37:
Archiv Neumarkt 17, Zürich

Seite 114:
Bruno Jakob

Seiten 118/119:
Claudia Terstappen

Seite 126:
Inge Mahn

Seite 145:
LWL-Museum für Kunst und Kultur,
Westfälisches Landesmuseum, Münster,
Rudolf Wakonigg

Seite 147:
Centraal Museum Utrecht

Seiten 152/153:
Faujour, Paris

Seite 173:
Claudia van Koolwijk

Seiten 176, 179:
Centraal Museum Utrecht

Seiten 208/209:
Winfried Mateyka

Seite 219:
Cordula Huber

Herausgeber

Thomas Huber, Berlin

Gestaltung

Birgit Tümmers

Lektorat

Simone Neteler

Schriften

Calluna, Calluna Sans (von Jos Buivenga)

Papier

Umschlag: Munken Lynx 400 g/m²

Inhalt: Munken Lynx 130 g/m²

Druck

Druckerei Rüss, Potsdam

Bindearbeiten

Müller Buchbinderei GmbH Leipzig

Auflage

200 Exemplare

Thomas Huber dankt Wolfgang Ullrich
für die Anregungen und die Unterstützung
beim Schreiben dieses Textes.

© Thomas Huber, 2020

„Die hier versammelten Geschichten werfen ein Licht auf die Eigenarten und Widersprüche des Kunstbetriebs. Für manch geschilderte Entgleisung bin ich selbst verantwortlich. Andere Episoden kann man der Komik des Alltags zurechnen. Die Geschichten habe ich aus der Erinnerung aufgeschrieben. Ein Künstler muss ja nicht nur Bilder hinterlassen.“

Thomas Huber