

Interview mit Paul Maenz

Ort:	Fachgebiet Kunstgeschichte, TU Berlin, Straße des 17. Juni 150/152, 10623 Berlin
Datum:	Freitag, 21. Januar 2011
Länge:	1:52:50
Interviewter:	Paul Maenz (P.M.)
Interviewführung:	Theresa Wißmann (T.W.), Annabelle Kuhm (A.K.), Daniela Hönigsberg (D.H.),
Sonstige Anwesende:	Karola Matschke (K.M.) Susan Becker, Margret Bertling, Lars Blunck (L.B.), Magdalena Bushart (M.B.), Chris Lünsmann (C.L.)

Theresa Wißmann: Herr Maenz, was war das allererste Kunstwerk, das Sie erworben haben?

Paul Maenz: Ernst wurde die Geschichte mit dem ersten substantiellen Kauf, weil das auch ein bisschen wehtat, beziehungsweise beglückend war. Nachdem ich meinen Führerschein gemacht hatte, gab es natürlich den Wunsch, möglichst schnell ein Auto zu kriegen, einen gebrauchten VW. Ich fuhr mit dem Zug von Gelsenkirchen, wo ich damals wohnte, nach Essen und hatte die geforderten zweieinhalbtausend Mark – für mich damals ein Vermögen – in der Tasche, um dieses Auto zu kaufen. Aber: auf dem Weg zum Autohändler gab es die Galerie Thelen und in der fand gerade eine Piero Manzoni Ausstellung statt. Wie Sie sich schon denken können, bin ich da mit einem Bild

erstes Kunstwerk

Piero Manzoni

rausgekommen. Die Zweieinhalbtausend waren weg, ein Auto gab es dann irgendwann später. Das Bild habe ich auf der Rückfahrt ganz behutsam ins Gepäcknetz gelegt, es auf dem Weg nach Hause die ganze Zeit angeguckt und gedacht – das klingt jetzt komisch, aber es war wirklich so: ‚Ich bin jetzt für ein Stück „Kultur“ verantwortlich‘. Das war eigentlich der Einstieg, wo es um mehr ging, als sich, sagen wir mal, ein Poster oder eine Grafik zu kaufen, das erste „richtige“ Kunstwerk. Und mit diesem Manzoni war ich natürlich auch auf einer ganz bestimmten Schiene gelandet, für die es allerdings Vorbedingungen gab, über die wir vielleicht noch sprechen. Dass der Kauf sich zu einer guten Investition entwickeln sollte, kam später noch hinzu.

***T.W.:** Wenn Sie sagen, Ihre Intention war eigentlich eine andere, als Sie mit dem Geld losgefahren sind: Was hat Sie denn dazu bewogen, dass Sie in diese Ausstellung gegangen sind und das Bild erworben haben? Was war die Motivation? War das ein Bauchgefühl oder haben Sie sich ...*

P.M.: Das sind so Überwältigungsmomente. Ähnliches ist mir kürzlich auf andere Art und Weise in Paris passiert. Jeden Morgen, wenn ich zu meinen Verabredungen ging, lief ich auf dasselbe Schaufenster einer Galerie zu. Und das Bild, was da hing, wurde immer besser. Also: Wer hätte gedacht, dass ich mir 2010 einen Vasarely von 1957 kaufen würde? Das war ebenfalls völlig gegen den Strich, gegen jede Erwartung. Das sind so Sachen, da ... ich will nicht sagen „da kann man nicht anders“, natürlich kann man anders, aber man handelt ohne groß zu zögern.

***T.W.:** Ich würde gerne noch darauf eingehen: Sie sagten,*

Motivation für den Kauf

das war jetzt der erste Kauf. Sie sagten auch, vorher haben Sie Sachen mal bekommen, die Sie nicht wieder weggeworfen haben. Was können Sie uns dazu noch erzählen? Also in welchem Zeitraum spielte sich das ab zum Beispiel?

P.M.: Ach, beispielsweise gab es in Gelsenkirchen einen Künstler, auf dessen Namen ich jetzt nicht komme. Mit dem habe ich mich gut verstanden, und er schenkte mir dann mal ein kleines Objekt. Das sind Dinge, die sozusagen beiläufig sind, die – ja, wie soll ich sagen? – zur eigenen Biographie gehören, zu dem, womit man sich umgibt, was man aufhebt, was man mag, was man sympathisch findet, was aber nicht den Anspruch eines Kunstwerks hat, für das man wirklich was auf den Tisch legt, weil es bedeutend ist.

T.W.: Besitzen Sie heute jetzt aber beide Sparten sage ich jetzt mal von Kunstwerken noch, also das, was Sie kauften, sicherlich...?

P.M.: Ja, dieses erste Bild, der Manzoni, hängt seit Neuestem wieder bei mir in der Wohnung nachdem es erst lange als Dauerleihgabe im Museum und dann lange im Depot war. Daneben gibt es andere Dinge, die mehr persönlichen, anekdotischen Charakter haben, die ja auch oft sehr sympathisch sind. Auf dem Manzoni liegen oben z.B. drei kleine Steine. Die sind kein Sammel- oder Kunstgegenstand, aber haben natürlich mit mir zu tun. Das sind nämlich drei Mosaiksteinchen von der Villa Tiberio auf Capri, als sie noch ungeschützt auseinanderfiel. Man konnte die damals einfach aufklauben. So etwas ist halt auch Teil der eigenen Biographie und hat natürlich, wenn man so will, auch einen Kultur- und Kunstbezug. Aber das

**das Sammeln von
Dingen**

Aufheben, das Sammeln von Dingen hat ja keinen präzisen Anfang, sicherlich auch kein präzises Ende.

Karola Matschke: *Trotzdem haben Sie eben gesagt, es wurde mit dem Manzoni sozusagen ernst.*

P.M.: Ja.

K.M.: *So haben Sie es auch eingeleitet. War da also dann schon bei Ihnen ein Bewusstsein da: Das wird jetzt, ich werde jetzt beginnen zu sammeln?*

P.M.: Nein, das nicht. Aber Sie spüren, dass Sie – ich scheue mich immer, so etwas zu sagen, weil das so pathetische Untertöne hat – damit Teil eines Zusammenhangs werden. Zum einen passen Sie auf die Dinge auf, wie auf alles, was teuer ist, vor allem, wenn man sie sich eigentlich nicht leisten kann. Aber dann gibt es auch eine Art Verantwortungszusammenhang. Sie sind dann sozusagen zuständig dafür, ... es ist ein Stück Kulturgut. Das ist einem anfangs vielleicht gar nicht so bewusst, aber es ist sicher etwas anderes als ein Gebrauchsgegenstand, von dem man weiß, in einem halben Jahr ist er nur noch den halben Preis oder vielleicht gar nichts mehr wert und ohne Bedeutung. Und zudem gibt es ja eine immaterielle Seite, die mit Ihrem Bewusstsein zu tun hat und nicht mit dem Markt.

K.M.: *Und der Manzoni hat sich sicherlich auch eine Familie gewünscht, in der er hängen darf. Das meinen Sie sicherlich auch mit Verantwortung, oder?*

P.M.: Ich weiß nicht ...

K.M.: *Es hörte sich so an, dass Sie vor diesem ersten substanziellen Kauf, wie Sie es nannten, ja doch schon sehr aktiv in der Kunst-, nennen wir es jetzt einmal –szene präsent waren? Oder?*

**Verantwortung für ein
Stück Kulturgut**

P.M.: Nicht wirklich.

K.M.: *Verzeihen Sie, vielleicht darf ich gleich den Rest der Frage mit anhängen: Denn uns stellte sich die Frage, ob Sie sozusagen Vorbilder für das Sammeln hatten?*

P.M.: Überhaupt nicht. Also bei dem Bild hier habe ich an Sammeln bestimmt nicht gedacht. Es war dieses Bild, es war der Moment. Ich habe ja zur Kunst und auch zum Sammeln keinen vorrangig intellektuellen Bezug. Ich bin eher ein Mann der Praxis, geradezu personifizierte Praxis, wenn Sie so wollen. Alles, was sich als Kunst in meinem Besitz befindet, hat sich eigentlich durch den praktischen Umgang mit Kunst und Künstlern ergeben. Zielstrebig gekauft – ich sage gar nicht gesammelt – habe ich erst in dem Moment, als die Sammlung öffentlich werden sollte. Da habe ich gemerkt: Um eine Situation für andere anschaulich machen zu können, müssten z.B. noch diese Arbeit und jenes Werk dazukommen, damit sich sozusagen etwas schließt und auch für denjenigen plausibel ist, der das von außen sieht. Aber am Anfang, bei dem ersten Bild, war es einfach Faszination. Und dann sicher auch Besitzerstolz, schließlich war ich ja erst 23 und hatte noch kein Geld verdient, hatte nur gespart.

K.M.: *Vielleicht darf ich da doch noch einmal ... Wie war denn Ihre erste Begegnung mit der Kunst? Wir fragen jetzt immer so ein bisschen nach dem Ersten, nach einer Initialzündung, nach dieser ersten Begegnung mit der Kunstwelt. Wenn Sie hier schon 23 waren, ...*

P.M.: Da kann ich Ihnen noch ein Beispiel nennen. Ich war vielleicht 13 oder 14. Es gab im Ruhrgebiet die Ruhrfestspiele in Recklinghausen, damals sehr wichtig: Musik, Kunst, alles Mögliche. Ich war noch, wenn Sie so

**Vorbilder für das
Sammeln**

**die Sammlung wird
öffentlich**

**erste Begegnung mit
Kunst**

wollen, ein Kind und bin da hingefahren, weil ich – jetzt lachen Sie ruhig – Rembrandt anfassen wollte, von dem hatte ich immer gehört. Ich war ein typisches Nachkriegskind, hier geboren, da evakuiert, dort zur Schule gegangen, immer an verschiedenen Orten. Ich bin also wirklich dort hingefahren, habe gewartet, bis keiner guckt, den Rembrandt angefasst und wieder nach Hause gefahren.

K.M.: *Heute unmöglich.*

P.M.: Ja. Und dann habe ich Rembrandt kopiert, also einen gemalt. Das Bild sah aber zu neu aus. Ich habe es dann in den Backofen gesteckt, damit es Risse kriegt. Es gab aber nur Blasen: Rembrandt mit Windpocken. Meine Mutter fand ihn trotzdem schön und hat ihn sich aufgehängt ... [Gelächter]. Das ist vielleicht so ein Beispiel für das Bedürfnis, der Kunst nahe zu kommen. Und ich denke, meine spätere Berufswahl, mit einigen Umwegen ein Galerist zu werden, hatte genau damit zu tun, also das Kunstwerk, wenn Sie so wollen, anzufassen und auch die Richtung mitzubestimmen, wohin es geht, bevor ein Rahmen drum kommt, bevor jemand sagt: Das ist was. Also schon so eine Art Geburtshelferfunktion. Aber ich greife Ihren Fragen voraus.

K.M.: *Das heißt, wir hören schon: Diese Begegnung mit der Kunst und diese Faszination für die Kunst ist schon seit den ...*

P.M.: Die fängt früh an.

K.M.: *... jugendlichsten Jahren da. Das heißt, das war dann eben für die Galeriearbeit einleitend, das haben Sie eben auch schon ein bisschen angedeutet und für Ihre Entscheidung, diese Galerie ... es gab ja vorher noch einen*

„Rembrandt mit
Windpocken“

„Geburtshelferfunktion“

Projektraum, da gehen wir aber auch später noch einmal drauf ein. Für uns war dann aber eben die Frage: Wie hängt Sammlung und Galerie dann zusammen? Aber es muss ... würden Sie sagen, Sie hatten schon eine Sammlung, bevor Sie sich entschieden haben?

P.M.: Nein.

K.M.: Nein?

P.M.: Nein, nein, ich habe ... nein, Sammlung überhaupt nicht. Die Reihenfolge war so: Ich war auf der Folkwangschule nach dem Motto: „Junge, lern was Vernünftiges, du musst dich selbst ernähren“. Es ging um Werbegrafik im weitesten Sinne – dazu gehörten zwar auch Kunstgeschichte und Fotografie und verschiedenes andere – aber es war eine Berufsausbildung. Eine kunstbezogene allerdings, immerhin war diese Folkwangschule nach dem Modell des Bauhauses angelegt worden. Dann ging man in den Beruf, ich z.B. in die Werbung, zuerst in Frankfurt, dann nach Amerika usw. Ich hatte nie den Traum, wie viele meiner Kommilitonen, kreative Schallplattenhüllen oder schöne Buchumschläge zu machen. Mich haben Waschpulver und Remington-Rasierer wirklich mehr interessiert. Deswegen habe ich diese Werbung auch mit Vergnügen gemacht. Daneben lief allerdings immer dieses Interesse an der Kunst. In meiner New Yorker Zeit war ich viel in Museen oder in Galerien. Daraus wiederum entstand so eine Art Parallelexistenz. Künstler kennenzulernen war dann irgendwann interessanter als Werbeleute kennenzulernen. Als ich dann nach Deutschland zurückkam, bin ich unter dem Eindruck der 1968er-Geschichten aus der Werbung ausgestiegen und habe – das klingt heute sicher seltsam – einen

**der Weg zur
Kunstsammlung**

Underground-Laden aufgemacht und lange gebraucht, ehe Kunst zu meinem Beruf wurde. Zu der Zeit sah man Kunst politisch eher als „Schnörkel am Hintern des Kapitalismus“. Man muss sich das vorstellen: Kunstwelt und Galerien waren völlig anders als heute. Zu der Zeit ging der Galerist normalerweise zum Künstler und sagte: „Das, das und das, diese Bilder stellen wir im Oktober aus“, während unsereins um 1970 ja quasi zum Mitproduzenten wurde. Bei uns hieß es: „Wir haben ein Ticket für dich, du kannst kommen, hast für vier Wochen den Raum und kannst machen, was du willst“. Und dann entstand in der Produktionsstätte Galerie das, was dann als Kunst übrig blieb – oder aber es blieb gar nichts übrig: Der Extremfall war „During the exhibition the gallery will be closed“. Ja, da war dann auch nichts zu verkaufen [Gelächter]. Deswegen haben wir immer Jahresberichte gedruckt, um die Ausstellungen wenigstens zu dokumentieren.

Daniela Hönigsberg: *Sie haben jetzt schon einiges über Ihre Sammlung oder eben Nicht-Sammlung, wie es am Anfang war, gesagt. Aber inzwischen haben Sie die sicherlich ja auch erweitert. Können Sie jetzt noch Schwerpunkte ... oder gab es am Anfang Schwerpunkte? Gibt es jetzt Schwerpunkte, die Sie in der Sammlung festlegen können?*

P.M.: Also da muss ich wieder ausholen. Sie können das später in Ihren Abschriften auch streichen, aber die ...

T.W.: *Bloß nicht.*

P.M.: Man hat vielleicht für alles im Leben eine Prägung. Wenn man Glück hat, ist es eine produktive. Ich muss jetzt wirklich ausholen, dann verstehen Sie vielleicht besser, warum das, was ich als Kunst gezeigt oder gekauft habe,

damals war Kunst eher ein „Schnörkel am Hintern des Kapitalismus“

eigene Galerie

Schwerpunkte der Sammlung

so aussieht, wie es aussieht. Die Folkwangschule in Essen folgte, wie gesagt, dem Bauhaus-Modell. Der Lehrer, bei dem zu sein ich das Glück hatte, Max Burchartz, war Weggenosse der Weimarer Bauhauskünstler. Burchartz war einer derjenigen, die die Malerei schon als junger Mann verlassen hatten, weil die in der neuen, modernen Gesellschaft der 1920er-Jahre Typographie und Fotografie passender fanden, kommunikativer. Und diese Auffassung entsprach offensichtlich auch meinem Naturell. Denn ich habe mich ja mit einer expressiven, dramatischen, die Seelenkräfte durcheinanderwürfelnden Kunst nie gerne befasst und bin eigentlich besser auf der „rationalen“ Seite aufgehoben. Wenn Sie die Kunst oder die Künstler angucken, mit denen ich gearbeitet habe, oder die Kunst, die ich besitze, dann werden Sie feststellen: Fast alles entspricht einer bestimmten Mentalität, einem gewissen Naturell. Ich verliere mich jetzt ein bisschen: Aber dieses „Sammeln“ ist im Grunde auf eine merkwürdige Art und Weise entstanden. Die Galerie zeigte Werke, von denen ich überzeugt war. Oft aber waren sie nicht an den Mann zu bringen oder schienen zu wichtig. Es gibt ja so etwas wie Schlüsselwerke, das erkennt man manchmal auf den ersten Blick. Die kann man nicht einem verkaufen, der vielleicht nur kauft, um zu spekulieren oder es wieder zu verkaufen oder überhaupt nicht weiß, wovon die Rede ist, findet es vielleicht nur hübsch. Das haben wir dann zurückgehalten mit dem stillen Argument: „Das ist was für ein Museum“. Und als das Museum aber irgendwann nie kam, habe ich gesagt: „Jetzt ist es eigentlich gerade gut genug für mich selber“. Und so sind manchmal Sachen, sprichwörtliche Ladenhüter, zu dem geworden, was heute

**Folkwangschule Essen,
Max Burchartz**

**„das Sammeln ist auf
eine merkwürdige Art
und Weise entstanden“**

vielleicht zum Wichtigsten der Sammlung gehört. Wie ich am Anfang schon sagte: Von „Sammlung“ war eigentlich erst die Rede, als die Dinge öffentlich werden sollten. Das gehört zum Thema Weimar, auf das wir sicher noch kommen. Das alles hing erst mal ganz eng an der Galeriearbeit. Die Künstler, mit denen wir gearbeitet haben, habe ich mir ja ausgesucht, sozusagen die eigene Wunschfamilie. So sind die Dinge zusammengekommen. Natürlich hat jeder Künstler „Verwandtschaften“, mit denen man arbeitsmäßig selber nichts zu tun hat, die habe ich dann bei Kollegen gekauft, um etwas zu komplettieren. Aber der Gedanke Sammlung spielte weniger eine Rolle als der Begriff Umgang; Umgang damit und auch – wie ganz am Anfang mit dem Manzoni – dieser Verantwortungszusammenhang. Dieses sollte man beisammenhalten, jenes muss man ergänzen oder komplettieren.

D.H.: Könnte man dann also sagen, man fängt mit so einer Sammlung aus Schätzen an, die man sozusagen zusammenträgt, weil sie nicht verloren gehen sollen?

P.M.: Nein, es gibt einen schönen Satz von einem unserer Künstler, der sagte: „Weißt du, eigentlich hat die Kunst, die wir machen“ – es war Joseph Kosuth – „kein Publikum, nur Beteiligte“. Und als Beteiligten erlebt man sich auch. Dann kommt in der Praxis natürlich noch etwas hinzu, die Wirklichkeit ist ja nicht zimperlich. Es gibt diesen wunderbaren Satz, von dem ich allerdings nicht weiß, wer ihn gesagt hat: „Ideen, die die Welt verändern wollen, brauchen die Hebelwirkung realer Interessen“. Das ist eigentlich auch das Wesen der Galeriearbeit. Ich habe zum Beispiel eine alte Freundin, die mir vorwirft: „Ja, und dann

**weniger Sammlung als
Umgang mit Kunst**

**... die Hebelwirkung
realer Interessen**

hast du das immer versilbert“. Ich kann ihr nicht klarmachen, dass natürlich genau dieser resolute Umgang mit der Kunst notwendig ist, um das durchzusetzen, worum es nicht zuletzt auch dem Künstler geht.

D.H.: *Aber Sie hatten gesagt, als es dann auch in Richtung Ausstellung oder Öffentlichkeit Ihrer eigenen Sammlung ging, dass Sie dann durchaus konzeptuell ergänzt haben. Sie ...*

P.M.: Praktisch ergänzt.

D.H.: *Praktisch, okay.*

P.M.: Praktisch ergänzt, ja.

D.H.: *Das war dann einfach: Das passt in ... Also um das zu komplettieren haben Sie welche Kriterien gewählt?*

P.M.: Ich sage Ihnen ein Beispiel: Nehmen wir an, in einem Saal soll Minimal Art gezeigt werden. Was sie haben sind zwei Arbeiten von Sol LeWitt und vielleicht noch eine von Carl Andre. Dann ist ganz klar: Ich brauche einen anständigen Flavin dazu und vielleicht noch – Flavin, Andre, Sol LeWitt – einen Judd, damit dieser Raum nicht nur was hermacht, sondern damit er sozusagen „rund“ wird.

D.H.: *Okay.*

P.M.: Dann kaufen Sie, wenn Sie das Geld haben, eben diese zwei Arbeiten um einer bestimmten Logik willen. Als Privatsammler können Sie die Sachen auch auf den Kopf hängen, Sie sind damit völlig frei im Umgang, solange Sie sie nicht zerstören. Im Grunde können Sie damit machen, was Sie wollen. Aber ich denke, in dem Moment, wo die Dinge öffentlich werden, kommt ein ganz anderer Aspekt hinzu, eine andere Verantwortung bzw. Aufgabe.

D.H.: *Wenn Sie jetzt die Gesamtheit Ihrer Sammlung*

die Sammlung praktisch ergänzen

wenn die Dinge öffentlich werden, kommt eine Verantwortung hinzu

betrachten, das hört sich ja doch relativ umfangreich an, könnten Sie da denn sagen: Okay, da gibt es durch die komplette Sammlung immer noch einen roten Faden, der sozusagen mich als Sammler repräsentiert, einen Kern darstellt?

P.M.: Ja, natürlich. Sammlungen sind immer auch Selbstporträts. Es geht ja nicht ohne die jeweilige Persönlichkeit und ihre Struktur, ihre Vorlieben, ihre Abneigungen, ihre Schwächen. Es gibt habgierige Sammler, es gibt andere, die träumen, und manche sind einfach Selbstdarsteller und so weiter ...

D.H.: *Wie würden Sie sich denn da in dem Rahmen charakterisieren oder ist das ...*

P.M.: Das müssen andere tun, das kann ich nicht. Das kann ich wirklich nicht. Ich weiß, dass verschiedene Leute mich und was ich gemacht habe, ganz verschieden sehen. Es gibt Leute, die ich sehr respektiere, die mich wiederum überhaupt nicht respektieren. Umgekehrt gibt es welche, die mich aus völlig falschen Gründen schätzen – und manche sicherlich auch aus vermutlich richtigen – oder die mich auch ablehnen, weil sie ein entgegengesetztes Naturell haben. Es gibt gerade hier in Berlin Leute, die einen bestimmten Blick auf die Kunst haben und mit mir überhaupt nichts anfangen können – und umgekehrt genauso.

T.W.: *Ich muss da noch einmal einhaken. Im Zuge der Recherche bin ich mehrmals auf das Thema Art Déco gestoßen im Zusammenhang mit Ihrer Sammlung in Anführungsstrichen jetzt. Da frage ich mich: Wie passt so was da rein? Wie hängt das nun zusammen?*

P.M.: Meine Art-Déco-Beschäftigung begann im Grunde in

**die Sammlung als
Selbstporträt**

Art Déco

Amsterdam auf dem Flohmarkt. Ich brauchte sozusagen immer so einen „Jardin secret“, wo ich auch andere Vorlieben ausleben konnte, die in der – besonders in den 1970er-Jahren – ziemlich stringenten Galeriearbeit kein Zuhause hatten. Das Interessante an Art Déco – später habe ich das Gleiche noch einmal mit dem Thema Fünfziger Jahre gemacht – war die Wiederentdeckung. Diese Epoche, diese Zwischenkriegszeit zwischen Erstem und Zweitem Weltkrieg, war für meine Generation ausgeblendet. Das war weg, das gab es nicht mehr. Ich weiß noch, wenn ich aus Amsterdam so was mitbrachte, was heute als Art Déco erkennbar und geschätzt ist, dann sagte höchstens jemand: „Was soll das denn sein? Ist das so eine Art Zickzack-Jugendstil?“. Das Interessante an dem Umgang damit, der dann auch in eine kleine Sammlung mündete, war herauszufinden, worum es sich bei diesen Dingen eigentlich handelte. Denn natürlich war das alles ohne die Moderne überhaupt nicht denkbar, also ohne das, was in der Kunst passiert war, auch nicht ohne die französische Kultur. Dazu kamen dann später in Holland De Stijl und das deutsche Bauhaus als Einflüsse hinzu. Das alles war ja verschüttet. Im Grunde war das für mich ein ähnliches Ausgraben und „Herstellen“ – nicht genauso – aber prinzipiell ähnlich dem Entdecken junger Künstler. Art-Déco war jedenfalls ein unentdecktes Phänomen in Deutschland, verloren gegangen, weil die Gesellschaft, die jene Epoche kulturell getragen hat, nicht mehr existierte und Art Déco in Deutschland ohnehin nicht die Rolle wie in Frankreich gespielt hatte. Die Fünfziger Jahre, mein zweites damaliges Steckenpferd, war ebenfalls der Versuch einer kleinen persönlichen

die Fünfziger Jahre

Rehabilitation. Beide Themen sind dann in jeweils einem Buch gelandet und inzwischen selbstverständlich. Vor 40 Jahren waren sie das nicht.

Annabelle Kuhm: *Ja, dann übernehme ich einmal das Wort. Sie sind jetzt ja schon auf Geschichten eingegangen, wie Sie zu Werken gelangt sind. Ich würde Sie gerne fragen, was denn Eigenschaften eines Werks sind, die ein Werk für Sie interessant machen und was dann am Ende den Ausschlag gibt, dass Sie es auch besitzen möchten.*

P.M.: Das ist richtig schwierig. Interessant wird es, denke ich, wenn es ... [seufzt] wie kann man denn das sagen? Da vieles so intuitiv ist, man auf der anderen Seite aber auch durch die eigene Praxis konkrete Kriterien mitbringt, ist das schwer zu sagen ... Stellen Sie sich ein Puzzlespiel vor: Da fehlen immer Stücke, bevor es fertig ist, und richtig fertig wird es in unserem Fall ja nie. Manchmal merken Sie: Ein Stück passt, beziehungsweise es trifft Ihre eigene Verfassung. Ich könnte es immer nur von Fall zu Fall sagen, wie mit diesem unwahrscheinlichsten aller Fälle, dass ich 2010 einen alten Vasarely kaufe. Das wäre mir nie in den Sinn gekommen, es passiert dann aber. Wenn man versuchen wollte, das zu analysieren, dann ... Nun, es ist ein Bild von 1957, ein völlig rationales Bild, völlig konstruiert, am Ende sogar schön und dekorativ, wenn man so will, aber es ist eine ganz strenge, trockene Angelegenheit. Und wenn ich jetzt in mir selber weiterbohrte, käme ich vielleicht drauf, dass das der „konstruktivistischen Seite“, die mit meiner eigenen Ausbildung zu tun hat, entspricht. Ich meine, man kann sich ja alles schön- oder schlechtreden. Aber viele Dinge entziehen sich einfach der Definition. Als jetzt die

ein Werk besitzen
wollen

der Kauf eines
Vasarelys

„die konstruktivistische
Seite“

Festschrift von „Texte zur Kunst“ rauskam, hatte die Galerie Contemporary Fine Arts eine anspielungsreiche Anzeige aufgegeben mit der Headline „Alles verstehen heißt nichts kapieren“. Das ist jetzt keine Ausflucht, Kunst beantwortet ja eigentlich auch keine Fragen. Ab einem gewissen Punkt, das muss ich Ihnen ehrlich sagen, sind allerdings bestimmte Fragen auch für einen selber nicht mehr interessant, weil eher der Zugriff das Entscheidende ist. So entstehen ja auch Sammlungen. Es gibt Leute, die Ihr Leben lang an der Kunst entlangeiern, aber niemals – selbst bei Museumsleuten – den Drang haben zuzupacken, etwas sprichwörtlich zu „erfassen“. Das ist vielleicht irgendwie ehrenwert, aber letzten Endes – letzten Endes ist das eben der Unterschied zwischen einem Lamm und einem Tiger.

T.W.: *Sie sind eher der Tiger und wollen zugreifen?*

Zugreifen

P.M.: Wahrscheinlich. Weil mich der konkrete Fall interessiert. Ich denke, dieses Besitzenwollen heißt ja nicht unbedingt Habgier, sondern ich mache mir etwas zu Eigen. Man muss sich auch klarmachen – der Gedanke kommt mir natürlich auch vom Alter her – dass die Zeit, die man mit der Kunst verbringt, irgendwie produktiv sein sollte: für einen selber und möglicherweise auch für das Kunstwerk, um das es geht.

A.K.: *Dann ist die nächste Frage, die jetzt kommen würde, vielleicht ein bisschen schwierig, weil die so ein bisschen auf das Suchen eingeht.*

P.M.: Ja, fragen Sie.

A.K.: *Das hört sich bei Ihnen ja eher ein bisschen nach Finden statt nach Suchen an. Aber wenn Sie suchen: Würden Sie sagen, dass Sie eher nach Künstlern oder*

nach was wird gesucht?

nach bestimmten Medien suchen, oder eher nach Themen?

P.M.: Na, in der Galeriearbeit haben wir natürlich versucht, die interessantesten, in unser Konzept passenden Künstler ausfindig zu machen und mit denen ein Arbeitsverhältnis herzustellen. Was ja auch nicht immer ganz einfach ist, vor allen Dingen angesichts anfangs sehr beschränkter Mittel – amerikanisch nennt man das „A Shoestring Operation“. Wir haben die ersten 10 Jahre ja nebenbei noch gearbeitet. Aber man könnte flapsig sagen: Man findet sich gegenseitig, Künstler riechen Korrespondenzen genauso wie gute Galeristen. Es gibt Künstler, die sind ganz toll am Markt. Mit denen will man trotzdem nicht arbeiten, weil sie nicht passen würden, nicht zu einem selbst, nicht zum Galerieprogramm. Es gab aber auch Künstler, wo ich von vornherein wusste: Mit denen kann ich keinen Erfolg haben. Ich finde, die Pflicht des Galeristen ist, Erfolg für den Künstler herzustellen. Wir haben z.B. mit einem Künstler 10 Jahre lang Ausstellungen gemacht – vergeblich. Ich war trotzdem die ganze Zeit fest überzeugt: Das kriege ich hin. Und irgendwann ging es. Fragen Sie mich nicht, wieso. Andererseits hatten wir einen Sammler, der wirklich 20 Jahre lang ein treuer Kunde war, der in der Galerie immer wieder etwas fand, was für ihn wichtig war. Daraus ist eine sehr, sehr schöne große Sammlung entstanden. Dem habe ich 35 Jahre lang einen Künstler unter die Nase gehalten und gesagt: „Das ist genau das, was du für deine Sammlung brauchst“. Vergeblich, es ging völlig an ihm vorbei. Und jetzt – als 78-jähriger Herr – entdeckt er plötzlich diesen Künstler wie in einer zweiten Jugend, und kauft alles, was er an guten Sachen kriegen

Erfolg für den Künstler herstellen

kann. Soll heißen, es geht nicht immer so, wie man sich das wünscht ...

A.K.: *Kaufen Sie lieber einzelne Werke oder kaufen Sie auch ganze Werkgruppen eines Künstlers?*

P.M.: Ich denke eher einzelne Werke. Das hat auch mit den finanziellen Möglichkeiten zu tun, das darf man nicht vergessen. Denn wenn heute etwas von einer guten Galerie vertreten wird und gut ist, ist das meist kostspielig. Die ganze Performance einer Galerie ist heute ungeheuer teuer. Sachen, wo man sagt: „Das ist es“, sind selten unter 20.000 Euro zu haben. Auf der anderen Seite gibt es aber immer wieder Künstler – um z.B. mal einen Namen zu nennen, Gitte Schäfer, eine junge Künstlerin, die hier in Berlin lebt – deren Arbeiten fingen mit 1.000, 2.000 Euro an. Von ihr habe ich ein ganzes Zimmer voll, vielleicht 30 Werke, die einen eigenen Kosmos bilden. Da hat man dann Glück, sehr früh dabeigewesen zu sein.

A.K.: *Sie haben das finanzielle Thema jetzt schon angeschnitten. Ist Ihre Sammlung für Sie auch eine Art Wertanlage?*

P.M.: Anlage nicht. Es ist sicherlich manchmal ein beruhigendes Gefühl, sich zu sagen: „Wenn Not am Mann ist, könnte ich was verkaufen“. Aber wenn einer sammelt, dann hoffentlich nicht, um damit zu schachern. Wobei ich ja insofern ein Zwitter bin, also Händler und Sammler zugleich.

T.W.: *Verraten Sie uns, was für einen Umfang Ihre Sammlung heute hat?*

P.M.: Ich weiß das nicht. [Gelächter] Ich weiß das wirklich nicht. Ich habe die Werke nie wirklich einzeln gezählt, aber ich vermute mal: gar nicht so viel, vielleicht 350

Gitte Schäfer

Sammlung nicht als Wertanlage

Umfang der Sammlung

sogenannte „Werke“. Vielleicht auch einige mehr, und noch mal ebenso viele auf Papier. Gemessen an den Mammut-Sammlungen, von denen heute die Rede ist, ist das nicht sehr viel.

T.W.: *Kommen da stetig noch Werke dazu?*

P.M.: Ja, aber ohne großes Tempo, weil ich nicht weiß, was aus dem Ganzen werden wird. Zum einen kann ich nicht einfach losgehen und kaufen, dazu fehlt mir das Geld, beziehungsweise müsste ich etwas verkaufen, an dem mir liegt. Und dann lässt dieses Tempo vielleicht auch aus Altersgründen nach. Wenn ich zum Beispiel ein richtiges Gegenüber hätte, sagen wir mal ein Museum, mit dem ich zusammenarbeiten könnte, würde ich sicher temperamentvoller rangehen.

T.W.: *Aber wenn Sie dann heute kaufen oder vielleicht wenn Sie jetzt vor einiger Zeit gekauft haben: Wo und wie tun Sie das? Was für Wege nutzen Sie? Wo kaufen Sie?*

P.M.: Eigentlich bei Galerien. Das finde ich auch richtig, denn Galerien bringen enorme Vorleistungen, wirklich enorme Vorleistungen, und in der Regel landen gute Künstler in Galerien, sind in Galerien zu finden. Wenn ich etwas bei einem Künstler sähe, der von einer Galerie vertreten wird, würde ich selbstverständlich in seine Galerie gehen. Das gehört sich so.

T.W.: *Gehen Sie auch auf Messen?*

P.M.: Nicht mehr sehr gerne. Ich habe ja selber genug Messen mitgemacht und muss gestehen: in den ersten drei Stunden kriegte ich immer so eine Art Berufsekel. Da wird es so krass: Ware, Ware, Ware. Beuys hat sich das zwar schöngeredet, indem er sagte: „Kunst ist nur Ware in dem Moment, wo sie verkauft wird“ – schön wäre es.

Kaufverhalten

Galerien

Messen

T.W.: Und ist das denn jetzt heute als Privatsammler ein anderes Kaufen, ein anderes Losgehen oder ein anderes Sich-Sachen-Ausgucken als es als Galerist war?

P.M.: Ja, ja, klar. Als Galerist sind Sie ja sozusagen auch ökonomisch verpflichtet, Ihren eigenen Leuten gegenüber. Da kauft man auch manchmal Dinge, weil man sich sagt: Also der braucht jetzt das Geld. Das Kunstwerk selber braucht man nicht so dringend und verkauft man dann, wenn man kann, auch wieder. Das ist schon ein großer Unterschied, wenn Sie richtig im Geschirr sind als Galerist als wenn Sie sagen: Ich bin Privatmann und ...

T.W.: Mich würde noch interessieren: Zu Zeiten Ihrer Galerie, wenn Sie da für sich privat Sachen erworben haben, wie ging das dann vonstatten? Vorhin hatten Sie kurz angesprochen: Manchmal war es auch so, dass Sachen in der Galerie angeboten wurden und die nicht an den Mann zu bringen waren, die haben Sie dann aber vielleicht aus der Leidenschaft heraus für sich behalten, erworben, wie auch immer. Was gab es da noch an Wegen? Also sind Sie spezifisch manchmal auf Sachen zugegangen, haben gesagt: „Das hätte ich gerne für mich privat und nicht für die Galerie“? Oder gab es so was?

P.M.: Ja, durchaus. Ja, ja. Man sieht, was weiß ich, meinerwegen eine wunderbare Kounellis-Zeichnung. Die kauft man dann für sich privat. Aber normalerweise sehen Sie sich als Galerist immer als Teil des Ganzen. Man spaltet sich da nicht so bewusst auf, vielleicht anders als in anderen Berufen. Ich habe unter der Dusche genauso über die Galerie nachgedacht, wie wenn ich eine Eröffnung hatte. Das verlässt einen ja nicht.

T.W.: Genau deshalb: Konnten Sie sich denn dann vom

Galeristenblick ... oder ist da eine Befreiung möglich gewesen? Wenn ich mir jetzt vorstelle, Sie sind dann den ganzen Tag über Galerist und sehen dann aber etwas, was Sie privat interessiert: Kam das dann trotzdem durch diesen Galeristenblick? Also haben Sie das trotzdem zuerst mit dem Blick wahrgenommen oder?

P.M.: Ich sehe, ehrlich gesagt, den Unterschied nicht so recht. Es gibt sicher Galeristen, für die ist der Aspekt des Handels vorrangig: Mehrwert zu schaffen, eine gewisse Power zu entwickeln und so weiter, so Alphantiere. Und auf der anderen Seite gibt es Galeristen, die sich mehr als Partner ihrer Künstler sehen und für die Verkaufen immer ein notwendiges Übel ist, weil der Laden ja sonst nicht läuft. Das soll überhaupt nicht heldenhaft klingen: Im Vordergrund stand auch immer die Behauptung. Das ist ja das Spannende, wenn Sie mit Gegenwartskünstlern arbeiten. Natürlich wollen Sie Recht behalten: vor der Geschichte, auf gut Deutsch, gegen die Konkurrenz. Aber das geht nur mit der bestmöglichen Qualität, ob mit oder ohne Galeristenblick.

T.W.: *Kaufen Sie ausschließlich nach Ihrem eigenen Urteil?*

P.M.: Ja.

T.W.: *Immer?*

P.M.: Ja. Ich bin natürlich mit Leuten befreundet, die ihre eigenen Ansichten haben. Und wenn diese Ansichten mich überzeugen, stecken die sicher an. Aber natürlich entwickelt man letztendlich persönliche Kriterien. Ein bisschen, wie wenn Sie eine Sprache gut kennen: Dann kennen Sie auch die Grammatik.

K.M.: *Sie hatten es jetzt schon verschiedentlich*

Beeinflussung einer Kaufentscheidung

angedeutet, dass es manchmal Prozesse sind, bis so ein Kauf wirklich stattfindet. Wenn Sie sich aber entscheiden müssten zwischen „Ich bin ein spontaner Käufer“ oder „Ich kaufe erst nach langen Überlegungen“, könnten Sie sich da entscheiden?

P.M.: Spontan, im Prinzip jedenfalls.

K.M.: *Dann wären Sie ein spontaner Käufer?*

P.M.: Ja. Es braucht manchmal ein bisschen Reifezeit, aber im Prinzip: spontan. In der Regel geht es ja so: Sie gehen in eine Galerie, sehen was und bremsen sich – wenn Sie spontan veranlagt sind – und sagen: „Reservieren Sie mir das, ich melde mich morgen.“ Man sollte möglichst immer drüber schlafen. Wenn es eine Zeichnung für wenig Geld ist, nimmt man die vielleicht mit, da macht man kein Theater. Aber wenn es substanziell wird, dann sollte man noch mal überlegen. Man kann sich auch irren, natürlich, klar, oder man kann Fehleinschätzungen erliegen. Oder, was gar nicht so selten passiert: Ein Künstler heiratet irgendwann die falsche Frau oder kommt an den Schnaps, und dann ist die Priorität für ihn nicht mehr die Kunst, sondern mit dem Leben fertigzuwerden. Ich habe z.B. ein paar Dinge, die ich hinreißend finde, auch nach 30, 40 Jahren, die sind am Markt heute keinen Schuss Pulver wert. Es sind hinreißende Werke, nur aus dem Künstler, wie es so schön heißt, „ist nichts geworden“. Klar, das kommt vor, aber zum Glück war unsere sogenannte Trefferquote sehr hoch. Also wenn ich heute, was ich ja immer wieder mal tue, von einem jungen Künstler etwas kaufe, lege ich nicht meine Hand dafür ins Feuer, wie sich das entwickeln wird. Das kann man nicht.

spontaner Käufer

hohe Trefferquote bei jungen Künstlern

T.W.: Haben Sie denn schon einmal Käufe bereut? Also jetzt vielleicht nicht in dem Sinne, dass die nicht mehr ... sich die Wertsteigerung nicht vollzogen hat oder so, aber vielleicht, dass Sie sich zu Anfang davon mehr für sich selbst versprochen hatten und das dann nicht in Erfüllung ging?

P.M.: Ich bin im Nachhinein manchmal erstaunt, dass manche Künstler nicht erfolgreicher geworden sind, als sie sind. Das gibt es schon. Aber bereut eigentlich nie, weil ich ja sozusagen immer aus meiner persönlichen Begeisterung heraus gekauft habe ...

nie einen Kauf bereut

K.M.: Und die Frage von der anderen Seite gestellt: Haben Sie auch schon einmal eine Kaufchance verpasst?

verpasste Kaufchance

P.M.: Ja. Da war ich ängstlich oder nicht schnell genug oder es war zu teuer. Das gibt es auch, klar.

K.M.: Sie hatten vorhin gesagt, Sie sind absolut auch jetzt bei den Zeitgenossen noch sehr alert und erwerben dort auch hier und da Sachen. Und ist für Sie ... denn Sie haben natürlich sozusagen die ganz jungen, in Deutschland unbekannt Positionen hier hergebracht. Versuchen Sie immer noch dieses Junge zu finden? Oder sind für Sie, gerade was Ihre eigene Sammlung, den Ausbau Ihrer Sammlung angeht, ich sage jetzt mal die arrivierten Positionen für Sie interessanter? Oder ist es schon noch das Zeitgenössische, was Sie ...

P.M.: Ich bin bei dem, was Sie arrivierte Positionen nennen, natürlich mehr zu Hause. Nicht, weil die arriviert sind, sondern weil ich mit denen groß geworden bin. Ich denke, ich bin auf der einen Seite zwar von heute, bin aber zugleich nicht Teil von heute, das muss man ehrlich so sagen. Bis zu einem bestimmten Punkt, sagen wir bis

**zeitgenössische und
arrivierte Positionen**

1980, haben wir von der Moderne, von den Avantgarden gesprochen. Das war diese Fortschrittsmoderne, wo ein Ismus dem anderen folgte, inklusive Vaternord. Dann kam das Nächste und das Nächste bis irgendwann das Ganze platzte. Plötzlich hatten wir die Postmoderne, alles stand gleichrangig nebeneinander, was sich früher ausgeschlossen hätte, ganz verkürzt gesagt. Dieses „Anything goes“ ist eine ganz diffuse Situation, das gilt für Sammler wie für Künstler wie für Kritiker. Deswegen ist auch die Kunstkritik heute nach dem Ende der Ismen so ein Problem. Wie auch immer: Es gibt so Spiralbewegungen. Bestimmte Probleme, Fragen, Themen begegnen einem bei jungen Künstlern immer wieder. Wenn ich nun aber sage: „Ach, Junge, das war vor 35 Jahren schon das Thema von dem und dem“, ist ihm damit nicht geholfen, weil es nicht zu vermitteln und für ihn auch völlig uninteressant ist. Das macht gewissermaßen auch das Sammeln von Gegenwartskunst für jemanden, der aus einer anderen Generation kommt, manchmal schwierig. Ich finde, manche Lösungen sind oft nur andere Formen für Lösungen desselben Problems. Und oft ist man natürlich auch erschüttert, wie wenig Informationen, „References“, junge Künstler manchmal haben. Bei vielen jungen Künstlern merken Sie, für die beginnt die Welt in den 1990er-Jahren, dabei liegen die Grundlagen natürlich davor. Auf der anderen Seite erinnere ich mich: Wir hatten, als wir um 1970 konzeptuelle Kunst zeigten – und zwar die harte, die Schwarzbrotversion – in Köln einen älteren Kunsthändler, der immer sehr liebenswürdig war und alle unsere Ausstellungen anguckte. Und der sagte dann, indem er einen Finger hob: „Ja wissen Sie, aber Duchamp

**sich bei jungen
Künstlern
wiederholende
Fragestellungen**

...“. Hob dann den anderen Finger und sagte „und Man Ray ...“ [Gelächter]. Dann habe ich gedacht: ‚Du alter Sack. Merkst du nicht, dass wir hier eine völlig andere Melodie spielen?‘ Deswegen: Erfahrungen sind halt nur welche, die man selber macht.

K.M.: *Aber Sie sind natürlich explizit Teil des Jetzt, um ganz kurz Ihren einleitenden Satz noch einmal aufzunehmen. Denn ohne die ganzen Positionen, die Sie nach Deutschland gebracht haben, wäre ja auch die deutsche Kunst zumindest noch lange nicht da, wo sie jetzt ist.*

P.M.: Finden Sie? Das ist mir zu hoch gehängt. Wir waren eher Teil – sicher auch ehrgeiziger Teil – des sich drehenden Mahlstroms, also ...

K.M.: *Und für uns war auch noch wichtig zu verstehen: Dieser Kontakt zu den Künstlern. Der hat sich durch die Galerie ich sage jetzt mal zwangsweise ergeben, aber haben Sie den auch immer gesucht für Künstler, die Sie gesammelt haben? Oder haben Sie auch Werke von Künstlern, die Sie nie...*

P.M.: Ja. Ich besitze Werke von Künstlern, denen ich nie begegnet bin. Und ich musste die nicht kennenlernen, so wie ich auch immer versucht habe, eine gewisse Distanz zu Künstlern als Personen zu halten. Es sind einige ganz herzliche Freundschaften – manchmal sogar im Nachhinein – entstanden, die ich jetzt noch pflege, die wir gegenseitig pflegen. Aber: Ich muss nicht unbedingt wissen, wie der Künstler riecht.

K.M.: *Aber es gibt ja ... vielleicht habe ich auch ein verkehrtes Bild im Kopf, gerade von den Sachen, die Sie sammeln und gesammelt haben. Aber das sind doch*

Kontakt zu Künstlern

Werke, die sich sehr über die Theorie erschließen, über das Gedankenkonstrukt, über die Konstruktion der Theorie. Und haben Sie das immer selbst leisten können, sozusagen mit den Werken? Oder war da auch so ein ...

P.M.: Ich habe manches, glaube ich, einfach nur gerochen. Es gibt Schlüsselmomente, wie z.B. den Aufsatz, den Sie wahrscheinlich kennen oder den ich wirklich empfehlen möchte, Joseph Kosuth's „Art after Philosophy“. Das ist ein Umbruchtext, weil er dem Begriff „Konzeptuelle Kunst“ auf den Zahn fühlt. Im Gegensatz zu dem, was viele auch heute noch denken: Konzeptkunst, das ist so was, da muss man „Ideen“ haben. Aber es ging darum, herauszufinden: Was ist die Konzeption von Kunst? Nach dem Motto: Wenn sich einer mit Malerei oder Skulptur befasst, dann geht es nicht um Kunst, sondern um eine Technik. Das war eine extreme Situation, nicht umsonst um 1968 aufgekommen wie auch die gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen. Wie früher die Unterscheidung zwischen gegenstandsloser und gegenständlicher Kunst, gab es für uns „bewusste“ oder „bewusstlose“ Kunst – die bewusstlose war allerdings gelegentlich die erfolgreichere, leider.

T.W.: *Wenn ich ganz pragmatisch weiterfragen darf?*

P.M.: Ja.

T.W.: *Wie ist das: Als Galerist, hatten Sie gesagt, ist man natürlich darauf aus, Werke auch wieder um des Profits willen zu verkaufen.*

P.M.: Ja, nicht wieder-, sondern zu verkaufen. Die gehören einem ja normalerweise gar nicht.

T.W.: *Natürlich, ja. Aber wie ist das: Wenn Sie als Privatsammler auftreten, verkaufen Sie da manchmal*

Begriff „Konzeptuelle Kunst“

„bewusste‘ oder ‚bewusstlose‘ Kunst“

Werke wieder verkaufen

Werke wieder oder ist das noch nie vorgekommen?

P.M.: Selten. Es ist schon vorgekommen, dass ich zum Beispiel sehe: Ich habe etwas sozusagen doppelt. Und wenn ich das verkaufe, kann ich für den Erlös etwas anderes erwerben.

T.W.: *Wird dann gleich wieder umgesetzt, ja.*

P.M.: Meistens ja.

T.W.: *Und deswegen ist der Begriff Wertsteigerung in der Hinsicht für Sie jetzt nicht so wichtig?*

Wertsteigerung

P.M.: Auf der einen Seite kann einem diese wirklich perverse Spirale – Damien Hirst und so weiter – natürlich Übelkeit verursachen. Denn die ganze Geschichte bewegt sich in eine Richtung, die meine Generation als ziemlich krank empfindet, die aber von den jetzt Involvierten oft als völlig normal erlebt wird.

T.W.: *Und wie ist das, kann man als Sammler sagen: Man hört auf zu sammeln? Gibt es so was?*

aufhören zu sammeln

P.M.: Ja.

T.W.: *Können Sie sich so was vorstellen?*

P.M.: Doch.

T.W.: *Und was wäre dann der Grund dafür oder ein möglicher? Kann eine Sammlung komplett sein oder hat das andere Gründe?*

P.M.: Wenn Sie eine Briefmarkensammlung nehmen oder eine bestimmte Epoche sammeln, dann braucht man die und die Belegstücke. Wenn die beieinander sind – das kann sich über Jahrzehnte hinziehen –, dann haben Sie das Thema sozusagen erledigt. Wenn Sie zeitgenössische Kunst sammeln, gibt es kein Ende, weil die ja ständig weitergeht. Dann können Sie sich irgendwann abwenden oder resignieren, weil Sie die Kraft nicht mehr haben, oder

die Finanzen Ihnen ausgehen oder weil Sie sagen: Also, mir ist das Haus auf Mallorca dann doch wichtiger in meinem Alter. Allerdings: der Normalfall ist ja, jemand ist Banker oder hat irgendeinen anderen Beruf und braucht als parallele Leidenschaft, als Ausgleich, das Kunstsammeln. Oder aber sie handeln spekulativ, es geht um Geldanlage. Nicht zu vergessen auch die gesellschaftliche Selbstdarstellung, das öffentliche Prestige – es gibt viele Motive, sich mit Kunst zu befassen.

***K.M.:** Jetzt kommt in unserem ganz tollen Fragekatalog ganz pragmatisch die Frage: Wie finanzieren Sie Ihre Sammlung? Aber wir haben schon gehört, Sie haben Ihre Sammlung begonnen mit dem Verzicht auf den Wagen.*

P.M.: [Lacht]

***K.M.:** Das Auto. Kann man, können Sie so ein Verhältnis bestimmen, also gibt es für Sie ... sind Sie in den Mitteln jetzt so frei, dass Sie sagen können: Ich kann kaufen, was in meine Sammlung gehört? Oder müssen Sie explizit ... entscheiden Sie sich zu verzichten? Wir haben sogar die Frage: Wie viel geben Sie im Jahr für Kunst aus? Sie verstehen glaube ich, wohin wir mit diesen Fragen möchten, also so ein ... Was ist das für ein Anteil und gibt es Sachen, wo Sie dann sagen: Ich stecke zurück, wie damals für das Auto?*

P.M.: Ich bin kein zielstrebiges Sammler, kein Jäger, jetzt weniger denn je. Aus der schon angesprochenen Altersperspektive heraus einerseits, andererseits, weil viele Dinge, die jetzt passieren, für mich als Problem nicht neu sind und deswegen auch nicht so begehrenswert. Und auch, weil ich nicht weiß, was aus der Sammlung wird. Ich

**Finanzierung der
Sammlung**

mache mir eigentlich viel mehr Sorgen um das, was da ist, als um das, was vielleicht noch dazukommen könnte. Und was die materielle Seite angeht: Es geht mir gut, ich lebe nicht in Saus und Braus, aber komfortabel, und kann mir die Dinge, die mir wichtig sind, leisten. Aber ich kann mir längst nicht alles kaufen – ich wüsste auch nicht, wozu. Viel interessanter sind dagegen Geschichten wie diese: Einer unserer Künstler hatte in einem Verzweiflungsakt, nach zehn erfolglosen Jahren, alles vernichtet. Da er aber damals, als wir zusammen arbeiteten, so preiswert war, habe ich schon aus Anstand heraus gesagt: Dann kaufe ich das eben für mich oder für die Galerie. Die Sachen kosteten sehr wenig Geld, und so hatte ich sozusagen das gesamte Frühwerk, mehr oder weniger. Inzwischen ist der Künstler wieder aufgetaucht, hat blühenden Erfolg, und ab und zu mache ich mit ihm einen Tausch und kriege für mein „historisches Möhrchen“ ein prächtiges, teures neues Werk [Gelächter]. Und dann gibt es auch so ..., das müssen Sie nicht unbedingt verwerten, aber das illustriert ein bißchen, was mich heutzutage interessiert: Es gab doch die Berliner MoMA-Ausstellung, die so viel Geld eingespielt hat. Dann hat man den Überschuss in einen Ankaufsetat für zeitgenössische Kunst umgewandelt, der jährlich fällig wird. Und irgendwann gab es im Hamburger Bahnhof eine große Ausstellung dieses Künstlers, die er dem Museum für die Hälfte anbot. Aber sie konnten und konnten sich nicht entscheiden. Dann habe ich das Museum sozusagen zwangsbeglückt, indem ich gesagt habe: „Wenn ihr die Ausstellung kauft, bekommt ihr im gleichen Umfang Werke desselben Künstlers von mir als Geschenk dazu.“ Und damit besitzt nun Berlin die größte

Sammlung dieses Künstlers überhaupt. Das sind so Dinge, die mehr Vergnügen machen, als noch etwas dazuzukaufen, verstehen Sie? Es geht auch um diese Hebelwirkung, von der ich sprach, dass man merkt: Man kann Dingen einen Schubs geben, damit sie sich bewegen. Aus solchen Geschichten sehen Sie ein bisschen, wo das Lustmoment liegt: eigentlich nicht so sehr im Kaufen und Besitzen, sondern im Bewirken.

A.K.: Ich muss jetzt leider in der Thematik noch einmal ein bisschen springen.

P.M.: Gerne.

A.K.: Wir kommen nachher noch auf Ihre Zusammenarbeit mit Museen zu sprechen, aber zunächst einmal die Frage: Haben oder hatten Sie eigene Räume, in denen Sie Ihre Sammlung präsentiert haben?

P.M.: Nein, nie.

A.K.: Niemals?

P.M.: Nein.

A.K.: Und gibt es Gründe, warum Sie das nicht wollten? Oder können Sie sich unter gewissen Umständen das dann doch irgendwann vorstellen?

P.M.: Die Idee kam natürlich auf, so wie bei anderen Sammlern auch, mit ihren halböffentlichen, aber eigentlich privaten Räumen, wie wir die in Berlin ja mehrfach haben. Zum einen möchte ich mir keinen Betrieb an den Hals hängen, das ist der eine Grund. Zum anderen muss ich auch nicht, wie manche, die aus völlig anderen Berufen kommen, endlich mal Ausstellungen machen. Das habe ich ja lange genug gemacht. Außerdem: wenn man das gut macht, kostet es nicht nur viel Arbeit, sondern auch sehr viel Geld. Ich müsste aus meiner Sammlung wichtige

„das Lustmoment liegt mehr im Bewirken als im Kaufen und Besitzen“

Räume für die Sammlungspräsentation

Stücke verkaufen, um so einen Betrieb darzustellen. Das alles spricht dagegen. Außerdem denke ich, wir sind in Berlin ganz gut versorgt.

***D.H.:** Okay. Wie kann man sich dann vorstellen – Sie haben ja schon beschrieben: Es ist ja doch eine relativ umfangreiche Sammlung und Sie meinten gerade, das hat auch finanzielle Gründe, warum man die vielleicht nicht in eigenen Räumen zeigt: Wie gestalten Sie überhaupt das, dass Sie die verwalten? Ist das eine ... also machen Sie das ganz alleine oder gibt es da Leute, die sich explizit mit Ihrer Sammlung befassen? Also wie organisieren Sie das?*

P.M.: Ich habe ja vor etwa 40 Jahren in Köln angefangen und mein Freund Gerd de Vries, an sich Musikwissenschaftler, hat mir von Anfang an geholfen. Daraus ist eine berufliche Partnerschaft bis heute entstanden. Und Gerd de Vries ist eigentlich der, der bis heute die Arbeit macht. Aber ich gehe auch morgens um 10 ins Büro bis abends um sechs, jeden Tag, und kümmere mich um die anfallenden Dinge. Da ist einmal die Sammlung, eine relativ lebendige Materie, auch wenn sie ausgelagert ist. Irgendein Museum braucht immer was, irgendeiner braucht immer irgendwelche Rechte, um etwas abzuspielen, abzubilden usw. Das muss ja alles einigermaßen sorgfältig gemacht werden. Wenn ein Kunstwerk entliehen wird, muss es geprüft werden, wenn es wiederkommt, muss geprüft werden, ob es in Ordnung ist. Außerdem die tägliche Korrespondenz, z.B. mit Doktoranden, die an den entsprechenden Themen arbeiten usw. Ich habe allerdings auch ein relativ abwechslungsreiches Privatleben mit vielen Reisen, und eine richtige Reise vorzubereiten kostet ebenfalls Zeit. Das

**Organisation der
Sammlung**

Gerd de Vries

ist eine Beschäftigung nicht mehr im Sinne von Einkauf und Verkauf sondern, so wie heute, wie dieser Gesprächstermin hier. Irgendwo ist man immer an- und eingebunden in die Interessen auch anderer – manche Sachen kann man bedienen, andere nicht. Aber Ihre Frage: Ist es das, was Sie wissen wollten?

D.H.: *Ja. Also einfach, wie das administrativ vonstatten geht. Sie hatten schon gesagt: Einiges befindet sich in Lagern. Können Sie sagen, wie viel Prozent Ihrer Sammlung sich in solchen Lagern befindet?*

P.M.: 98 Prozent.

D.H.: *98 Prozent?*

P.M.: Schätze ich jetzt mal so spontan. Ich habe eine größere Altbauwohnung, und da gibt es Räume mit schwerpunktmäßig jeweils einem Künstler. Einer ist z.B. John Armleder, von dem ich mal vor 10, 15 Jahren eine Spiegelarbeit erworben habe. Sie müssen sich vorstellen: Spiegel, zwei Zentimeter groß im Quadrat, bedecken eine komplette Wand. Sie haben also ein Mosaik aus Spiegeln, eine durchgehende Fläche. Als John kam – in die damals neue Wohnung – habe ich gesagt: „Such dir mal eine Wand aus.“ In der Wohnung gibt es ein ovales Zimmer, da hat er gesagt: „Wenn ihr klug seid, nehmt ihr das.“ Und jetzt haben wir sozusagen ein rundum verspiegeltes „Oval Office“. Ein anderer Raum enthält, wie gesagt, Gitte Schäfer mit vielen kleineren Objekten und so weiter. Also es gibt schon Kunst auch im privaten Raum, aber viele Dinge, die ich habe, gehen nicht in privaten Räumen, weil sie zu groß, zu sperrig oder zu ungemütlich sind.

D.H.: *Wenn so ein großer Prozentsatz Ihrer Sammlung tatsächlich im Lager ist, Sie hatten schon Karteikarten*

Administration

Wohnen mit der Kunst

John Armleder

erwähnt, gibt es da eine Dokumentation, wo Sie dann auch vielleicht Zugriff drauf haben und sagen: Okay, da ist jetzt ein Kunstwerk im Lager, was ich aber gerne vielleicht doch noch mal ... also ...

P.M.: Ja. Es gibt den Katalog, der damals rausgekommen ist, als die Sammlung in Weimar gezeigt wurde, Ende der 1990er Jahre. Also eine Erfassung dessen, was bis dahin da war. Aber das war vor zehn Jahren, das ist nicht mehr aktuell, wie Sie sich vorstellen können. Weimar war ein für mich entscheidender Fall von Zusammenarbeit, auch wenn es am Ende ein Schuss in den Ofen war, unbefriedigend und zutiefst bedauerlich ... Aber es gibt den Katalog, immerhin. Ich rede vom Neuen Museum dort, wie Sie sich denken können. Alles in allem war meine Sammlung rund zwölf Jahre in Weimar – und auch der Grund für den Wiederaufbau des Museums. Als ich dieses Haus kennenlernte, gab es kein Dach und keine Böden mehr, es stand da wie ein hohler Zahn. Die DDR hatte es einfach verfallen lassen. Dabei war es einer der ganz frühen deutschen Museumsbauten, insofern auch kulturgeschichtlich interessant. Wegen meiner Sammlung gab es einen Grund für den Wiederaufbau, außerdem wurde Weimar 1998 zur „Kulturstadt Europas“. Somit gab es auch einen Termin und Geld und dann hat man den Bau sehr schön wiederhergestellt. Aber die spätere Entwicklung ging leider in die falsche Richtung: nicht mehr modernes Museum, sondern ein weiterer Spielplatz der Weimarer Klassik bzw. eine Art Kunsthalle.

D.H.: *Das heißt, Sie dokumentieren wahrscheinlich auch immer noch. Sie wissen ja sicherlich ... also Sie hatten ja gesagt, die Karteikarten gibt es. Machen Sie das auch in*

**Zusammenarbeit mit
öffentlichen Häusern**

Weimar

Hinblick auf sozusagen eine kunsthistorische Aufarbeitung

P.M.: [Seufzt]

D.H.: *Also Sie hatten ja häufiger mal die Verantwortung, die kulturelle Verantwortung, die Sie tragen, erwähnt.*

Machen Sie denn so eine Dokumentation auch in diesem Hinblick auf eine kunsthistorische Aufarbeitung?

P.M.: Wir haben vieles in Form von Publikationen festgehalten, eigentlich sogar eine ganze Menge Publikationen, abgesehen von unseren regelmäßig erschienenen „Jahresberichten“. Aber: die Aufarbeitung ist nicht mein Job, das müssen dann Leute wie Sie machen. Man begleitet die Dinge für die Zeit, wo sie virulent sind. Später werden sie irgendwann Geschichte und damit auch zur Aufgabe für die Leute, die sich um Geschichte zu kümmern haben. Wir waren ja mehr für die Herstellung zuständig. „Art is what we do, culture is what is done to us“, wie Carl Andre gesagt hat.

T.W.: *Sie sind nach der Wende nach Berlin gekommen. Ist es heute denkbar, eine Sammlung an einem anderen Ort weiterzuführen? Oder hat Ihre Sammlung bisher schon diese Berliner Luft geatmet und hat diesen Berlin-Bezug, ist irgendwie in der Hinsicht sozusagen eingefärbt?*

P.M.: Sammlungen können natürlich überall entstehen. Ich kenne wunderbare Sammlungen, die in der Provinz entstanden sind. Aber die Quelle ist in der Regel schon eher eine Metropole, wie New York oder Paris oder damals Köln, was tatsächlich eine Kunst-Metropole war, das darf man nicht vergessen. Bevor wir wieder eine Hauptstadt hatten, war Köln ganz wichtig, auch als Produktionsstätte. Aber die interessanteren Sammlungen gucken ja immer über den Tellerrand und sind meist „großstadtkompatibel“.

**Dokumentation und
Aufarbeitung der
Sammlung**

Berlin-Bezug

Ich könnte mir verschiedene deutsche Sammlungen, die in München oder Frankfurt oder Hamburg, im Rheinland oder im Schwäbischen sitzen, sehr gut in Berlin vorstellen.

T.W.: Aber für Sie war es ja ganz ausschlaggebend ... oder Sie haben sich ja ganz bewusst entschieden, nach Berlin zu gehen.

P.M.: Ja. Die Schließung der Galerie fiel mit der Wiedervereinigung zusammen. Ich will das wirklich nicht gleichsetzen, aber vom Temperament oder Naturell her ist das, was wir mit der Kunst gemacht haben, dieses Entstehenlassen, natürlich genau das, was in Berlin dann passiert ist. Berlin war für mich schon eine richtige Entscheidung.

T.W.: Ich würde jetzt gerne noch einmal auf die sogenannte Rolle des Sammlers zurückkommen. Ich stelle mir vor, dass Sie da ganz interessante Positionen haben, weil Sie einerseits – wie Sie vorhin erwähnten – als Galerist den Blick auf die Sammler hatten, die in Ihre Galerie kamen, um zu kaufen, um sich zu informieren. Da konnten Sie sicherlich den Sammler an sich vielleicht stereotyp festlegen oder verschiedene Typen beobachten. Dann würde mich interessieren, wie Sie da den Blick auf sich selber haben.

P.M.: [Räuspert sich] Sammler sind ein schwieriges Volk. Vor allen Dingen: jeder ist wirklich anders. Jeder wird von anderen Trieben gepeitscht, das ist keine einheitliche Sorte. Ich habe mit Sammlern eigentlich eher Schwierigkeiten gehabt. Es gab wenige, wo sich eine besondere Sympathie herausgebildet hat. Das liegt natürlich auch an mir. Aber dieser „Jagdinstinkt“ der meisten Sammler war mir oft fremd. Und dann ..., wie soll

Rolle des Sammlers

ich es sagen? Die meisten Sammler haben zwar den Wunsch, die Dinge zu besitzen, aber oft wenig Stil, an sie ranzukommen. Also, ich finde das jetzt ganz dumm formuliert, das müssen wir streichen [Gelächter]. Was ich sagen will, ist: Ich kann dieses Feilschen nicht ertragen, was zum Beispiel viele Sammler als Sport empfinden, und in anderen Kulturen gehört das ja auch dazu. Mir fiel das schwer. Jedenfalls: Sammler waren nicht meine bevorzugte Sorte Mäuse.

T.W.: Und sich selbst als Sammler zu beschreiben, wie würden Sie das tun?

P.M.: Bin ja keiner [Gelächter]. Also ich meine, ich wollte ja nicht sammeln, sammeln, sammeln, sondern in meinem Fall sind das eher die Sedimentschichten der eigenen Biographie. Ich wehre mich nicht dagegen, wenn jemand sagt: „Sie sind Sammler“, weil es mir zu mühsam ist zu erklären, wieso ich das im Grunde nicht bin. Ich habe einen gewissen Kunstbesitz, und der hat in sich gewisse Zusammenhänge, und die wiederum, wie gesagt, beruhen auf meinem Inneren, auf meiner Verfasstheit usw.

T.W.: Sie sprachen ja schon einige Male von einer gewissen Verantwortung Ihrerseits. In Hinblick darauf: Wie, würden Sie sagen, ist denn ein Kunstsammler oder Sie als Kunstsammler dann in der Gesellschaft verortet?

P.M.: Ich fühle mich eigentlich eher wenig verortet. Ich muss noch mal kurz auf die Sammler zurückkommen. Viele Sammler, auch gute Sammler, klopfen sich gegenseitig immer so ein bisschen eifersüchtig ab: Wie viel hast du von dem, was hast du von dem, ist das größer oder ... Zum Beispiel ein konkreter Fall: Auf der Messe in Basel habe ich damals etwas an eine amerikanische

„ich bin kein Sammler“

Sammlerin verkauft. 20 Minuten später kam ihre Freundin und sagte: „Have you got something by the same artist, but just a bit bigger?“ [Gelächter] Das ist dann etwas, das einen so richtig aufstellt. Also ... [lacht]. Ja, sorry, wollen Sie die Frage noch einmal wiederholen oder geht es weiter?

T.W.: Ja, ich würde schon noch einmal gerne nachbohren sozusagen: Wie sehen Sie sich, also wie positionieren Sie sich als ein Kunstsammler? Was hat der Kunstsammler für eine Aufgabe, für eine Rolle, für eine Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit, gegenüber vielleicht einem Künstler? Sie hatten immer schon so ein bisschen was...

P.M.: Ich denke, der Sammler hat eine Verantwortung gegenüber den Künstlern. Also gegenüber dem Werk der Künstler, nicht gegenüber den Künstlern, das weniger. Das ist eine andere Sache. Man muss die Werke hüten, man muss sie pflegen, man muss sie in einem gewissen Umfang vielleicht sogar zugänglich machen. Wenn ein Museum wegen irgendeiner beliebigen Gruppenausstellung anfragt, sage ich nein. Wenn es darum geht, den Künstler endlich mal komplett darzustellen, muss ich natürlich ja sagen. Und wenn mich ein Künstler fragt, muss ich immer und grundsätzlich ja sagen. Also man muss mit seinem Kunstbesitz gut umgehen, weil ich denke, die Werke gehören einem eben nur für die Zeit, wo man sie im Besitz hat. Aber das Eigentum ist immer öffentlich, Ideen kann man nicht besitzen. Und da ich ja immer eine Kunst gepflegt habe, die mehr von Ideen lebt als vom schönen Farbauftrag, ist das auch ganz natürlich, denke ich.

K.M.: Auf dieses KräfteNetz würde ich gerne auch noch

Verantwortung eines Sammlers

„das Eigentum ist immer öffentlich, Ideen kann man nicht besitzen“

einmal zurückkommen, denn in diesem sozusagen Institutionen-Künstler-Markt-Sammler – ich mache jetzt mal so ein Netz auf – da haben Sie jetzt über einige Jahrzehnte auch sicherlich eine Entwicklung verfolgen können. Aber in so einem Kräftenetz, auch in so einem Bedeutungszuschreibungsnetz, wo würden Sie dort den Privatsammler an sich verorten? Vielleicht jetzt gar nicht so sehr auf ... Sie sagen ja, Sie sind da nicht ... sehen sich nicht als Sammler.

P.M.: Ja, die Reihenfolge ist so wie Sie sagen: das Atelier, die Galerie, der Sammler und danach die Öffentlichkeit. Der Lackmusest findet im Privaten statt. Der Sammler hat eine Funktion wie wenn man Pflanzen züchtet: Einer steckt den Samen in die Erde, dann kommt die nächste Abteilung, die kümmert sich um das Pflänzchen, der Nächste muss es dann weiterführen und irgendwann ist es ein Baum – das ist so ein Stufenplan. Heute überschneidet sich das manchmal, zack, ist das Werk auch schon im Museum. Es ist nicht so wie früher, wo das Werk sich quasi bewähren musste, bevor es dann als Bewährtes galt. „The Times They Are A-Changin’ ...“

K.M.: *Ja, diese direkte Außensuche, die wir heute ja des Öfteren finden, also dass direkt außen gesucht wird, das geht dann in eine Privatsammlung und ist direkt außen, sozusagen in der Öffentlichkeit, da würden Sie ja noch das Museum dann eigentlich nachschalten? Aber da scheint es ja jetzt ... das war jetzt für uns noch einmal interessant, wie Sie das einschätzen, eben genau diese Überlappung, dass heute sofort irgendwie ein sehr junges Werk sage ich mal in so einen großen Spiegel kommt.*

P.M.: Das hat vielleicht auch damit zu tun, dass heute ein

**Künstler, Galerie,
Sammler, Öffentlichkeit**

Werk, selbst ein ganz neues Werk, in einen Event-Ablauf eingebunden ist. Also hier, im heutigen Berlin z.B., haben wir eindeutig eine Event-Kultur, keine Sammelkultur, also dass man aufbaut, komplettiert und so weiter. Die Veranstaltung steht im Vordergrund, und in diese Veranstaltung gerät der Künstler als Mitspieler. Die Intimität, diese Bindung an die Stücke, die früher sehr privat war, wo man sich vielleicht mit einem Museumsdirektor befreundete, und dann gelangte ein Werk als Geschenk ins Museum – alles Dinge von gestern. Die Öffentlichkeit und das Hier und Jetzt, die stehen im Vordergrund – seit Warhol, wenn Sie so wollen. Insofern bin ich ein Dinosaurier. Aber ja, das ist so!

***K.M.:** Dann habe ich doch noch eine Frage, denn Sie hatten schon gesagt, Sie hatten sicherlich eher in Ihrer Funktion als Galerist ... waren Sie ... haben Sie den Sammlern nicht immer gleich so Ihr Herz geschenkt, sagen wir es so.*

P.M.: Na, die mir auch nicht. [Gelächter].

***K.M.:** Aber sozusagen als die Galerie dann ... als Sie die Galerie geschlossen haben: Wie ist Ihr jetziger Kontakt zu Sammlerkollegen? Gibt ... wie ist da der Austausch, wenn es denn einen gibt?*

P.M.: Also mit einem – dieser Mann, der 20 Jahre lang wirklich eine Art Begleitfigur der Galerie war – bin ich nach wie vor sehr herzlich befreundet, und wir reden über die Dinge. Aber der ist vom Naturell her, oder in seiner jetzt gefundenen, nachberuflichen Welt so sehr Sammler, dass die Verwandtschaft auch wieder Grenzen hat. Der ist richtig Sammler, wissen Sie? Also er kauft, komplettiert, stellt das der Öffentlichkeit in privaten Räumen zur

„ein Werk ist heute in einen Event-Ablauf eingebunden“

Verfügung, ist Feuer und Flamme und hat als Motiv diese missionarische Aufgabe, als immerhin älterer Herr Leute zu begeistern und sie an die moderne Kunst heranzuführen. Das sind alles Dinge, die habe ich entweder hinter mir, oder die sind weniger mein Ding. Aber der Kontakt mit Sammlern hier in Berlin, und darum geht es ja hier ...

K.M.: *Wir haben ja so eine hohe Dichte, ja.*

P.M.: Haben wir eine hohe Dichte? Der Kontakt ist eher schwach. In der Sammlerschaft hier gibt es oft so ein Moment von Geilheit. Das mag an der Zeit liegen, das mag an der Stadt liegen, das mag an den Leuten liegen, die sich jetzt auf Berlin geeinigt haben. Ich kann das nicht so teilen. Also ich weiß nicht, ob Sie ahnen, wovon ich rede, aber ... [Gelächter]. Ach, das ist auch ganz in Ordnung so. Ich meine, das bewegt ja auch die Szene und das macht Berlin zu Berlin. Das passt in die Stadt und so weiter, aber – es ist eine andere Party.

D.H.: *Wo Sie aber ja doch relativ aktiv waren in den letzten ... ja, also eigentlich sehr früh, war in Ihrem Verhältnis zu öffentlichen Einrichtungen. Sie haben mit Weimar da Erfahrungen gesammelt, auch mit Berlin und dem Kupferstichkabinett. Wie kam es zu diesen Zusammenarbeiten?*

P.M.: Das geht so: Das Museum kommt auf einen zu, weil es eine bestimmte Ausstellung mit einem Künstler oder zu einem bestimmten Thema plant. Dann merkt man: Man versteht sich gut und man hat etwas, das einen Beitrag darstellen würde. Und dann läuft das – mehr oder weniger erfolgreich. Das Städel Museum in Frankfurt z.B. baut jetzt eine Abteilung für die Kunst nach 1945 auf, in einem

Berliner Sammlerschaft

Zusammenarbeit mit Museen

Städel

eigenen, neu erstellten Saal. Da habe ich das Modell gesehen, in dem hängen lauter kleine Bilder, maßstabsgerecht, also Abbildungen, um die Hängung vorzubereiten. Dabei waren ein paar Künstler, die ich auch schätze, von denen aber weniger interessante Werke vorhanden waren. Da mir an den Künstlern liegt, zum Teil war ich mit denen ja verbunden, habe ich z.B gesagt: „Also von dem und dem habe ich etwas Besseres, kann ich Ihnen das anbieten? Als Leihgabe oder auch als Schenkung?“ Oder das Museum möchte eine bestimmte Arbeit. Da habe ich gesagt, auch wieder der konkrete Fall: „Ich kann mir die nicht vorstellen, einfach so irgendwo dazwischengehängt. Wenn Sie dem Künstler aber ein eigenes Kabinett einrichten, bekommen Sie von mir alles, was Sie wollen, also alles, was ich von dem Künstler habe.“ Und dann muss man verhandeln, für wie lange oder ob für immer. So ergibt sich das. Oder dieser Fall Hamburger Bahnhof, wo ich gesagt habe: „Wenn ihr das jetzt kauft, wenn ihr euch entschließen könnt, das endlich zu kaufen, bekommt ihr einen gleich großen Teil von mir dazu.“ Oder das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, die eine sehr schöne Ausstellung mit Werken von Peter Roehr gemacht haben, dessen Nachlass ich seit vielen Jahren verwalte. Das Haus war das erste Museum, das – unter Jean-Christophe Ammann damals – von diesem Künstler in großem Umfang, eine große Werkgruppe gekauft hat. Jetzt wurde es 20 Jahre alt, und da habe ich ihnen angeboten, das ganze Archiv des Künstlers zu übernehmen. Archiv heißt: die Korrespondenz aus der Zeit und alles, was nicht „Werke“ in dem Sinne sind, sondern das authentische, historische Material. Das wird dann in

Leihgabe, Schenkung

Hamburger Bahnhof

**Museum für Moderne
Kunst Frankfurt am
Main**

Peter Roehr

Zukunft dort zu Hause sein: Filme, Negative, Fotos, Zeitungsausschnitte, die Nachlass-Erfassung – ein richtiger Packen. Auch das wäre so ein Beispiel für die Beschäftigung mit der Sammlung, mit der Kunst. Eigentlich sind es immer mehr die Anlässe, um die es jeweils geht, nicht die Sammlung als fester Block. Sondern Sie haben Material und versuchen, das da zu aktivieren, wo es sinnvoll ist.

D.H.: Das hört sich jetzt so an, als wäre tatsächlich Ihre liebste Art der Zusammenarbeit tatsächlich, dass Sie dem Museum das endgültig, also als längere Leihgabe ... Sie hatten schon gesagt als ...

P.M.: Oder als Schenkung.

D.H.: Als Schenkung auch tatsächlich?

P.M.: Also beides geht, ja.

D.H.: Ist es dann so eine Idee von: Da ist es jetzt für das Kulturerbe sozusagen aufgehoben? Jetzt hat es sozusagen Platz gefunden? Ist das so die Idee?

P.M.: Ja, auch, sicher. Wieder ein konkreter Fall: Es gibt eine Arbeit von Joseph Kosuth, der für die konzeptuelle Kunst wirklich eine Schlüsselfigur ist. Die Arbeit heißt *One and Three Chairs* und ist von 1965. Sie besteht aus einem Stuhl, einem Foto von dem Stuhl links daneben, und rechts davon die Lexikon-Definition „Stuhl“. Also die drei Ebenen, auf denen wir die Welt zu erfassen versuchen, wenn Sie so wollen: das reale Objekt, der Begriff und das Abbild. Diese Arbeit existiert in drei Sprachfassungen: deutsch, französisch und englisch. Die französische hängt im Centre Pompidou, die Englische im MoMA, und ich habe das Vergnügen, die deutsche zu besitzen. Natürlich ist klar, dass die eigentlich in die Nationalgalerie gehörte. Nur

Joseph Kosuth: *One and Three Chairs*

der Nationalgalerie ist das noch nicht klar, habe ich den Eindruck [Gelächter].

K.M.: *Wir zeichnen die Petition.*

P.M.: Nein, aber so was macht halt „Arbeit“, verstehen Sie? Und es ist auch nicht immer eine Freude, aber so ist der Job eben ...

D.H.: *Und Sie könnten sich ... Also daraus verstehe ich, dass Sie auch zukünftig Freude daran hätten, da zusammenzuarbeiten oder ...*

P.M.: Ja, natürlich, klar.

A.K.: *Wir haben das vorher schon ein bisschen angeschnitten: Die Werke, die Sie quasi bei sich zu Hause hängen haben, welche Werke sind das oder was sind Kriterien, die dann auch tatsächlich zu hängen?*

P.M.: Also einmal sollte das gute Kunst sein, an der ich Freude habe. Dann sollten sie in das Raumkonzept passen, das so eine Wohnung hat und sich nicht mit der Umgebung beißen. Und ich sollte auch nicht im Dunkeln darüber stolpern. Also Sie sind herzlich willkommen, sich das anzugucken.

T.W.: *Vielen Dank.*

P.M.: Gerne.

A.K.: *Sie haben vorher schon angesprochen, dass Sie das zum Teil auch mit Künstlern zusammen gestaltet haben, die Räume. Gab es das öfter oder war das ...*

P.M.: Ja, ja, bei der Zusammenarbeit mit Künstlern in der Galerie war es oft so, dass wir da gemeinsam in den Räumen standen und sagten: „Was machen wir jetzt am besten?“ Und dann hat man das zusammen entwickelt. Es gibt auch Kunstwerke, gar nicht mal so schlechte, wo man selbst den Künstler auf eine Idee gebracht und gefragt hat:

**Werke in der
Privatwohnung**

„Kannst du dir das vorstellen?“ Das gibt es öfter, wenn man Arbeitspartner ist, dass man sozusagen zum Mitschöpfer wird. Aber ohne das künstlerische Konzept des Künstlers, hätte man selber die Idee natürlich nie. Also, die Priorität liegt immer beim Künstler.

A.K.: *Die nächste Frage hat sich glaube ich schon erübrigt, was mit den Werken geschieht, an denen Sie sich übersehen haben. Die kommen dann wahrscheinlich ins Lager wieder zurück?*

P.M.: Ja, „übersehen“ möchte ich etwas anders formulieren: Die man nicht mehr sieht. Sie haben auch bestimmt Dinge zu Hause, wo Sie ins Grübeln kämen, wenn ich Sie fragte: „Wann haben Sie die zum letzten Mal bewusst gesehen?“

A.K.: *Ja.*

P.M.: Einfach, weil sie Teil der Tapete werden. Nur: wenn sie schlecht wären, würde das nicht passieren, dann hätten die Dinge Sie bald so sehr gestört, dass sie schon längst weg wären. Auch das ist ein Zeichen für Qualität, wenn die in das gesamte Ambiente sozusagen einsinken.

T.W.: *Wir sind kurz vor dem Ende. Bevor wir die Runde dann noch für eventuelle andere Fragen erweitern wollen, habe ich noch zwei letzte Fragen, um den Kreis zu schließen: Erinnern Sie sich noch, was das letzte Werk war, das Sie erworben haben?*

P.M.: Das sollte ich doch, oder? Das letzte – ja, sicher, das ist erst 14 Tage her – war nicht groß, aber sehr schön: Saâdan Afif, eine Hommage an Marcel Duchamp. Wollen Sie es beschrieben haben? Nein? [Gelächter]

T.W.: *Mich würde interessieren, wo Sie es erworben haben und was das ...*

„zum Mitschöpfer werden“

Werke nicht mehr bewusst sehen

letztes Kunstwerk

Saâdan Afif

P.M.: In der Galerie meines Freundes Mehdi Chouakri. Der hatte eine Eröffnung mit etwas völlig anderem, und am Fußboden standen drei kleine Rahmen. Ich bin darauf zugeschossen, habe mir kurz den Zusammenhang erklären lassen und es dann gleich unter dem Arm behalten ... [Gelächter]

T.W.: ... sofort überzeugt gewesen ...

P.M.: ... und mit nach Hause genommen. Ja, ja, sicher.

T.W.: Okay. Dann lautet die allerletzte Frage: Was wünschen Sie sich denn für die Zukunft Ihrer Sammlung? Oder wo sehen Sie die Zukunft Ihrer Sammlung?

P.M.: Ich wünsche mir, dass sie ein paar meiner besten Freunde beglückt, zu einem Teil. Zum Teil wünsche ich mir auch, dass sie in einem öffentlichen Museum oder in einer Stiftung landet. Ich könnte mir aber genauso gut vorstellen, dass die ganze Sammlung verauktioniert wird, weil sich dann alle Stücke in einer völlig neuen Versuchsanordnung an Stellen wiederfinden, von denen wir heute noch gar keine Ahnung haben. Denn erwerben wird ein Werk nur jemand, der es wirklich haben will, aus welchen Gründen auch immer. Was er dann damit macht, steht in den Sternen. Das finde ich gar keinen so uninteressanten Gedanken. Aber was weiß ich?

T.W.: Aber ich meinte jetzt auch, was Sie noch mit der Sammlung machen.

P.M.: Ich? Es ist ja immer so: Wenn Dinge in anderen Konstellationen auftreten – ein anderes Haus, eine andere Ausstellung oder mit anderen Künstlern –, fangen sie an, neu zu schwingen. Als ich die Galerie hatte, war unser Motto – das war auch unser Poststempel – „Art is to change what you expect from it“. Das war das Leitmotiv.

Zukunft der Sammlung

Leitmotiv:
„Art is to change what you expect from it“

Sobald Werke in neuen Kontexten und Verhältnissen auftreten, sprechen sie eine andere Sprache. So lange die Dinge leben, gibt es den Dialog. Und die Qualität des Dialoges liegt an den Gesprächspartnern. Diese neuen Partnerschaften herzustellen halte ich für produktiv und für interessant.

T.W.: *Wunderbar. Aber wir wollten Sie jetzt eben noch fragen: Uns geht es ja um Sie als Sammler. Haben wir aus Ihren Augen da noch etwas vergessen, sind wir da auf Ideen nicht gekommen, auf Punkte, die Ihnen wichtig sind?*

P.M.: Fällt mir jetzt nichts ein, nein. Wenn wir uns aber zum Beispiel über mein Weimar-Abenteuer unterhalten sollten oder so, dann hätten wir natürlich noch mal 90 Minuten nötig.

K.M.: *Deswegen ist es ein bisschen unter den Tisch gefallen jetzt.*

P.M.: Das muss ja auch nicht sein. Aber die „Ups and Downs“ im Umgang mit der Kunst, die Enttäuschungen oder die Missverständnisse oder „es hat einfach nicht sollen sein“ – das alles schlägt sich natürlich auch in der Sammlung selber nieder und im Sammeln. Wenn Sie motiviert sind, gehen Sie optimistischer drauf zu, auch auf einen riskanten Erwerb beispielsweise. Oder, wie im Fall meines Weimar-Abenteuers in den 1990er Jahren. Weimar wollte damals an seine eigene Moderne anknüpfen, an das frühe 20. Jahrhundert, das Bauhaus und so weiter. Inzwischen wurde das Museum, ohne dass es einer richtig mitbekommen hätte, wie schon gesagt, der Stiftung Weimarer Klassik zugeschlagen. Damit haben Sie ein völlig gegenläufiges Konzept – oder auch keines mehr. Jetzt sitzt die Sammlung im Keller und verstaubt. Das ist

Weimar

natürlich schmerzhaft.

Zur Illustration vielleicht noch eine kleine Geschichte. Es gab das berühmte Jahr, als der Euro eingeführt wurde. Und da dachte ich: „Ach, irgendwie ein schöner Anlass. Mein Angebot an das Museum: „Ich habe von verschiedenen europäischen Künstlern Werke, große Werke, zum Teil richtige Installationen. Wäre es nicht schön, sie bekämen die als Geschenk zu diesem europäischen Stichtag?“ Währung ist eben mehr als einfach nur Cash. Nach drei Monaten hatte ich immer noch keine Antwort bekommen, ob mein Angebot willkommen ist. Dann habe ich angerufen und die Sekretärin diskret gefragt: „Erinnern Sie sich, ich habe einen Brief an den Direktor folgenden Inhalts geschrieben usw.“ Sagt sie: „Ja, ja, klar, der ist gekommen.“ Ich sage: „Ja, aber es ist drei Monate her, und ich habe immer noch keine Nachricht.“ „Ja“, sagt sie, „der Chef hat doch an den Rand geschrieben: Das Trojanische Pferd. Ablage.“ [Gelächter] Auf meine Frage: „Ja, wollen Sie es denn nun haben oder kriege ich es wieder?“ „Nee, nee, das ist doch schon archiviert“ – und zum Teil nie aufgebaut worden. Das sind dann so Sachen, die man sich merkt.

Chris Lünsmann: *Ich habe da eine Frage. Dieses ungebrochene Schenkenwollen: Wo kommt die Motivation her? Also Sie haben jetzt erwähnt, dass des Öfteren dann Absagen kamen oder jemand auf Abstand gegangen ist, Sie aber trotzdem immer wieder an die Institutionen rangehen und sagen: „Ich habe etwas, ich möchte Ihnen was schenken, ich möchte Ihnen das zugänglich machen“.*

P.M.: Ja, dafür gibt's eigentlich zwei ganz einfache Gründe: Wenn man nicht so an Eigentum und Besitz

Motivation für das Schenkenwollen

hängt, weil man den selber nicht unbedingt braucht, auch nicht aus materiellen Gründen, weil man denkt, das ist meine Alterssicherung oder meine Rente, und auf der anderen Seite, weil man denkt, dass es der Öffentlichkeit gehört. Dann ist es sinnvoll und bringt Vergnügen, ja.

Magdalena Bushart: *Und ist es denn auch eine Bestätigung einer eigenen Sammlertätigkeit oder der eigenen Nase? Eben dass man dann sagt: Ich gebe euch das und hier gehört das jetzt hin, in diesen öffentlichen Bereich und das hat sich bewährt.*

P.M.: Ja, schon. Schon, dass man sich wahrscheinlich innerlich sagt: ‚Ich hab’s doch gewusst‘ oder ‚ich hab’s doch immer gesagt‘. Das ist dann schon eine gewisse Befriedigung. Aber in erster Linie ist es wirklich Vergnügen. Wenn ich mir z.B. vorstelle das Frankfurter Städel würde ein Kabinett mit Giulio Paolini machen, mit dem Hauptwerk aus meiner Sammlung in der Mitte, würde ich sagen: „Klasse!“ Das ist einfach, ganz simpel. Da kommt dann eben das jeweils verschiedene Naturell des Sammlers durch. Jemand anders würde z.B. einen Deal aushandeln, indem er eine Schenkung macht und für die nächsten 10 Jahre keine Einkommensteuer mehr zahlt. Auch das ist ein Motiv und auch zum Wohle der Allgemeinheit, indem die Sachen öffentlich zugänglich werden. Nur kommt das aus einer anderen Ecke.

Lars Blunck: *Wie müsste die Neue Nationalgalerie signalisieren, dass sie verstanden hat, dass One and Three Chairs in die Nationalgalerie gehört?*

P.M.: Wie ... was ist die Frage?

L.B.: *Na ja, Sie deuteten an, dass One and Three Chairs nach New York gehört, nach Paris gehört, wo es ist, und*

Bestätigung der eigenen Nase

Giulio Paolini

One and Three Chairs in der Neuen Nationalgalerie Berlin?

eben als deutschsprachige Version nach Berlin gehört.

P.M.: Na ja, dazu gehört natürlich zuerst der Wunsch, nicht? Sie kennen die Geschichte von den zwei Pfadfindern? Also, da sind zwei Pfadfinder, die müssen jeden Tag eine gute Tat tun. Und dann bringt der eine die alte Dame über die Straße und kommt wieder zurück zu seinem Freund und sagt, „Das war meine gute Tat.“ Sagt der andere: „Ja, warum hat die Alte denn so geschrien?“ „Na, die wollte nicht über die Straße.“ [Gelächter] Es hat keinen Zweck, Institutionen zwangszubeglücken, dann kommen die Dinge ja auch nicht zur Wirkung. Es muss gegenseitig eingebunden werden, wie in einer Partnerschaft. Ich habe den Stuhl jetzt als Beispiel genommen, es gibt auch noch andere.

L.B.: *Ja, es ist so eine wichtige und so markante Arbeit, jedes Museum müsste Ihnen das aus den Händen reißen.*

P.M.: Eigentlich schon.

K.M.: *Ich hätte vielleicht doch noch eine ganz, ganz kurze Frage, und zwar: Was mich die ganze Zeit sehr fasziniert ist Ihre Unterscheidung zwischen dieser intimen Sammlung, sage ich mal, dieser privaten Sammlung, die sich sofort ändert, auch die Ansprüche, die Sie dann an die Sammlung stellen, wenn es eben eine Öffentlichkeit gibt. Können Sie dazu noch einen Satz sagen, was ... also es gibt andere Ansprüche an die Sammlung, wenn sie nur für sich ist, aber auf einmal ändert es sich wirklich unmittelbar, wenn es in ein Außen gehen soll. Da ist für mich noch das nicht so richtig ...*

P.M.: Ja, diese affektive Bindung, wenn man so will, die bleibt schon. Das Kunstwerk verändert seinen Charakter nicht, aber seine Funktion in einem anderen

Ansprüche an die Sammlung, sobald sie öffentlich wird

Zusammenhang schon. Ich habe vorhin ja schon einmal versucht, das zu sagen. Die Entscheidung ist immer eine private, eine persönliche, immer entlang den eigenen wirtschaftlichen Möglichkeiten und auch dem Erkenntnisstand. Manche Sachen habe ich z.B. einfach zu spät begriffen oder auch gar nicht, also folglich habe ich sie nicht oder nur auf Umwegen später bekommen können. Aber auch, wenn sie dann öffentlich sind, sind sie ja für den Jeweiligen, der sie betrachtet, eine höchstpersönliche Angelegenheit.

K.M.: *Ja, mir scheint eben, dass Sie oft sozusagen ... Sie haben wohl ein recht umfängliches Bild Ihrer Sammlung im Hinterkopf und das galt es mir auch noch so ein bisschen nachzuvollziehen, dass Sie, wenn Sie neue Arbeiten sehen ... ob Sie die sozusagen gleich in Ihre Sammlung, die Sie im Kopf haben, so mit einordnen?*

P.M.: Nein, eigentlich nicht wirklich. Dann ist es der besondere Moment und das Stück rüttelt sich seinen Platz innerhalb der Sammlung selbst zurecht.

K.M.: *Wunderbar, danke.*

L.B.: *Okay, dann bedanken wir uns ganz herzlich.*

P.M.: Ja, gerne.

L.B.: *Es wird eine Weile dauern, bis die Transkription vorliegt, aber wenn ich Sie richtig verstanden habe, sind Sie gut beschäftigt.*

P.M.: Ich habe keine Eile [Gelächter].

Zitierhinweis:

COLLECTING NOW. Quellen zeitgenössischen Kunstsammelns
Interview mit Paul Maenz (21. Januar 2011), [Seitenzahl]

[kompletten Link zum Interview auf www.collectingnow.de, Aufrufdatum]