

Interview mit René Block

| | |
|----------------------------|---|
| Ort: | Tanas/Edition Block, Heidestraße 50, 10557 Berlin |
| Datum: | Mittwoch, 16. März 2011 |
| Länge: | 1:13:02 |
| Interviewter: | René Block (R.B.) |
| Interviewführung: | Helene Bosecker (H.B.), Chris Lünsmann (C.L.) |
| Sonstige Anwesende: | Margret Bertling (M.B.), Lars Blunck (L.B.), Magdalena Bushart (M.B.), Verena Emke (V.E.) |

Helene Bosecker: ... Was uns als Erstes interessiert, sind vor allem die Ursprünge Ihrer Sammlung. Die erste Frage richtet sich dahingehend, was denn das erste Kunstwerk war, das Sie erworben haben.

René Block: Es waren eigentlich zwei, zwei zeitlich getrennte Erwerbungen. Das allererste Kunstwerk, die allerersten beiden Kunstwerke, die ich erworben habe – vom Standpunkt des späteren Sammlers ganz unbewusst erworben habe – waren zwei Zeichnungen von Joseph Beuys. Da habe ich nämlich in Kleve – ich glaube, es war 1961 – eine Beuys-Ausstellung gesehen. Da gab es einen kleinen Katalog und es gab davon Sonderausgaben mit jeweils einer Zeichnung. Der Katalog kostete drei Mark und der Katalog mit Zeichnung, wenn ich mich erinnere, 30 Mark. Da habe ich damals zwei Zeichnungen gekauft, weil mich die Ausstellung unglaublich interessiert hatte. Ich kannte den Künstler nicht. Es stellte sich später heraus: Das war Beuys. Das war also 1961 ein unbewusster Kauf. Das erste Bild, das ich in meinem Leben bewusst gekauft habe, war ein Bild von Karl Horst Hödicke, das Bild ATA von 1964, das ich auch heute noch besitze.

H.B.: Welchen Stellenwert nimmt jetzt dieses zweite Beispiel innerhalb Ihrer Sammlung ein? Oder wo hängt es heute?

R.B.: Es nimmt innerhalb der Sammlung keinen besonderen Stellenwert ein, es ist eben nur das erste Bild, das ich gekauft habe. Es befindet sich als Leihgabe im Neuen Museum Nürnberg, wo viele Arbeiten der Sammlung eine Heimat gefunden haben.

H.B.: Eine Frage, auf die wir im Lauf des Gesprächs noch genauer eingehen:

Das erste Kunstwerk

Gab es eine lange Pause zwischen einer Galerietätigkeit an sich und dem offiziellen Beginn einer Sammlertätigkeit? Oder ging das mit einher, wurden die ersten für die Galerie erworbenen Kunstwerke dann auch die ersten Sammlerstücke oder gab es einen größeren Zeitraum, der dazwischen lag?

R.B.: Sagen wir mal so: Es gab keinen bewussten Anfang einer Sammlertätigkeit. Es gab einen Zeitpunkt, als die Galerie geschlossen wurde, das war am 15. September 1979. Damit war die Galeriearbeit abgeschlossen. Aber dann war das alles noch da, was nicht verkauft worden war. Das war lange Zeit unberührt, weil ich mit anderen Ausstellungsprojekten beschäftigt war. Ich habe dann erst viel später angefangen zu sortieren und zu registrieren, was so alles da ist. Neben den Altlasten, denn es mussten erst mal ungefähr fünf, sechs Jahre lang Schulden der Galerie abgebaut werden. In der Zeit ruhte der Galeriebestand, es konnte eh nichts gekauft werden, es war gar kein Denken daran, Neues zu kaufen. Ich hatte damals aber verschiedene große Ausstellungen kuratieren können und auch beim Berliner Künstlerprogramm eine Stellung seit 1982 angefangen. Ich hatte durch die mit dieser Aufgabe verbundene Leitung der DAAD-Galerie erneut intensiven Umgang mit Künstlern. Daraus ergab sich zwangsläufig eine Erweiterung, des künstlerischen Spektrums. Und es blieb nicht aus, dass hin und wieder gezielt etwas gekauft wurde, was mich interessierte. Es war auch in den 1980er Jahren immer noch so, dass viele Künstler der Fluxus-Bewegung, mit denen ich ja befreundet war, und die das Zentrum der Sammlung bilden, nach wie vor unter sehr bescheidenen Bedingungen lebten und sehr froh waren, wenn ich ihnen hin und wieder eine Arbeit abgekauft habe. Die brauchten das zum Überleben, auch wenn es nicht viel war, dass jemand wie ich, der ja auch kein Geld hatte, hin und wieder etwas geben konnte. Aus diesem Ansammeln ist dann ab Mitte der 1980er, vielleicht sogar eher zum Ende der 1980er Jahre die Idee gekommen, dass auf der Basis der Überbleibsel aus der Galerietätigkeit, quasi dem, was übrig geblieben war, dass darauf etwas aufgebaut werden könnte. Ich glaube, da habe ich erst angefangen, konzentrierter und strategischer dazuzukaufen. Ich wollte die Vernetzung der Künstler untereinander, die ja gerade bei Fluxus von großer Bedeutung ist, in der Sammlung verdeutlichen. Es gab von einigen Künstlern recht viele Arbeiten, von anderen wenige Arbeiten, da sollte ein Ausgleich geschaffen werden.

H.B.: *Innerhalb dieser Selektion als die Galerie dann geschlossen wurde: Haben dann gewisse Kunstwerke auch ihren Stellenwert verändert? Also bei Ihnen, dass Sie dann gesagt haben: Nach dieser längeren Zeit ist es jetzt immer noch da. Hatten Sie dann zu einem oder mehreren Kunstwerken eine neue oder andere Bindung oder eine andere Position?*

R.B.: Eigentlich nicht konkret, wir sind ja auch etwas träge als Menschen. Das heißt, man sucht sich natürlich einige Dinge raus, mit denen man direkt leben möchte. Die werden dann in der Wohnung aufgehängt und die bleiben da dann

Beginn der Sammlertätigkeit

Kunst in der Wohnung

eine Weile hängen.

H.B.: *Darf ich fragen, was in Ihrer Wohnung hängt?*

R.B.: Hing.

H.B.: *Hing?*

R.B.: Hing. Hängt.

H.B.: *Hängt, hing, hängen wird?*

R.B.: Gut. Da hing ziemlich lange Gerhard Richter, da hing ziemlich lange Polke, da gab es viele Jahre ein Beuys-Piano. Das wechselte im Laufe der Zeit. Als es mich dann später interessierte, die Sammlung unter einer ganz bestimmten Konzeption zu erweitern, musste ich mich erstmals von einigen Arbeiten trennen, um das Geld zu haben, die Wünsche zu realisieren. Insofern hat sich auch die Sammlung im Laufe der Jahre leicht verändert.

H.B.: *Kann man sagen, dass die Schließung 1979 schon als jetzt konkreter Auslöser für den Beginn einer Sammlungstätigkeit war?*

R.B.: Ja.

H.B.: *Ja?*

R.B.: 1979 war ein bestimmter Schlusspunkt. Denn eigentlich kann man gar nicht sammeln, wenn man eine Galerie hat. Dann sollte man auch nicht sammeln, nicht?

H.B.: *Ja, dieses Paradoxon.*

R.B.: Also insofern habe ich bei mir auch immer eher von einer Ansammlung gesprochen, die Basis der Sammlung war eine Ansammlung von Werken beim Schließen der Galerie. Es ist nicht so, dass ich irgendwann beschlossen habe: Ich sammle jetzt Kunst, mich interessiert das und ich gehe von Kunstmarkt zu Kunstmarkt und Galerie zu Galerie und kaufe das, das, das und das. Das hat es nie gegeben.

H.B.: *Hatten Sie auch keine Lieblingsgalerie oder einen gewissen Anlaufpunkt, wo Sie grundsätzlich immer wussten, dass Sie Ihre Sammlung dort immer aufstocken können? Oder gab es dann doch schon so eine gewisse Messe oder eine bestimmte Galerie, von der Sie wussten, Sie finden, was Sie suchen?*

R.B.: Also wie gesagt: Ich habe ja mit Künstlern gearbeitet, Künstler waren die Partner und insofern wurde in der Regel von Künstlern gekauft. Es kam relativ selten vor, bei Galerien zu kaufen, was auch damit zusammenhing, dass ich ja selber 15 Jahre lang eine Galerie hatte, wo niemand gekauft hat, sonst wäre nichts übrig geblieben [allgemeines Lachen], und einige Jahre auch auf Kunstmärkten vertreten war. Ich gehöre ja zu den Leuten, die 1967 den Kölner Kunstmarkt mitbegründet haben. Das heißt, mit dem Schließen der Galerie war ich endgültig kunstmarktmüde und gehe noch heute äußerst ungern auf Kunstmärkte. Wenn es sich eben vermeiden lässt, tue ich das nicht.

H.B.: *Sie erwähnten vorhin schon einen persönlichen Kontakt zu den Künstlern, jetzt haben Sie gerade noch einmal unterstrichen, dass Sie auch immer von den Künstlern gekauft haben. Man kann also davon sprechen, dass ein persönlicher*

**Beginn der
Sammlertätigkeit**

Kontakte zu Künstlern

Künstlerkontakt bei Ihnen auch eine zentrale Position innerhalb der Entscheidung eingenommen hat, wie die Sammlung jetzt weiter aufgebaut wird?

R.B.: Absolut.

H.B.: *Haben Sie da ein ganz bestimmtes Beispiel, wie es über einen persönlichen Kontakt ... also ich erinnere mich jetzt zum Beispiel an die Verbindung gerade mit Beuys und New York, also mit dieser „I like America and Amerika likes me“-Performance, eines der Beispiele, aber auch gerade in Bezug zu den neuen Entwicklungen mit Tanas und der osteuropäischen Kunst. Haben Sie diese neue Tendenz über einen persönlichen Kontakt für sich entdeckt?*

R.B.: Eigentlich immer. Die Sammlung ist eigentlich ein Spiegel der Arbeit. Das Kriterium ist eigentlich die Arbeit, die Arbeit mit Künstlern. Das war eben in den 1960er-, 1970er-Jahren vorwiegend – neben jungen deutschen Künstlern die Fluxus-Gruppe. Am Anfang, in den 1960er Jahren, waren es Künstler wie Vostell, wie Polke, Richter, Brehmer, Lueg und Hödicke, aber auch Palermo, Ruthenbeck und natürlich Beuys, die im Zentrum der Arbeit standen, der Galerie-Arbeit. Die Galerie hat Werke erworben, soweit es finanziell machbar war. Im Zentrum der zweiten Phase, in den 1970er Jahren, standen die Fluxus-Künstler Beuys, Paik, Köpcke. Ich habe zwar von Anfang an mit Fluxus-Künstlern gearbeitet, aber eigentlich nur im Aktions-Bereich. Das galt auch für Beuys. Die Zeit, in der wir gemeinsam Ausstellungen gemacht haben, trat erst in den 1970er-Jahren ein, eigentlich erst Mitte der 1970er-Jahren, auch verstärkt durch die New Yorker Galerie. Der entscheidende Unterschied zu meiner Position als deutscher Galerist in New York und anderen europäischen Galerien, die das versucht haben, war der, dass ich, als ich nach New York ging, dort eine Künstlergruppe vorfand, die an keine New Yorker Galerie gebunden war. Also Paik, Robert Watts, Dick Higgins, Alison Knowles, Joe Jones, ich kann sie alle aufzählen, hatten keine New Yorker Galerie, weil sich der amerikanische Kunsthandel nicht für Fluxus interessiert hatte. Ich hatte also ein Heimspiel. Ich hatte eine Künstlergruppe in der Stadt, mit der ich arbeiten konnte, und ich brachte einige deutsche Künstler im Gepäck mit nach New York. Also es war eine ganz andere Situation für die Arbeit in New York, die das sehr spannend gemacht hat. Die meisten anderen Galerien sind daran gescheitert, dass sie in Europa amerikanische Künstler vertreten haben, und dachten, sie könnten das in New York weitermachen, aber die stießen da natürlich sofort auf gewisse Widerstände und mussten irgendwann dann letztlich doch aufgeben. Ich will damit nur sagen: Die Arbeit mit den Fluxus-Künstlern im Objekt-Bereich, im Bild-Bereich kam in den 1970er-Jahren dazu, als auch die Phase der Fluxus Aktion mehr oder weniger abgeschlossen war, hat sich dann aber intensiviert und eigentlich auch die 1980er-Jahre weitgehend mitbestimmt. Wenn man in Fluxus auch den Vorläufer von Konzept-Kunst und Performance sieht, wird die Öffnung der Arbeit in diese Kunstrichtungen in den 1970er und -80er Jahren auch verständlich. Denn das hängt ja alles miteinander zusammen.

H.B.: Sie haben jetzt schon drei verschiedene Kunstrichtungen ... auf die sind wir mit dem Kapitalistischen Realismus, dann der Fluxus-Bewegung und jetzt mit der Osteuropäischen Kunst jetzt gestoßen. Die große Frage nach dem einheitlichen Konzept: Wie kommt man von Beuys zum Balkan? Wie kann diese Entwicklung innerhalb Ihrer Sammlungstätigkeit ... also wo fand sie ihren Ursprung, dass diese beiden Tendenzen möglich waren?

R.B.: Ja, wie ich sagte: Durch die Arbeit. Durch die Arbeit mit Künstlern, in der praktischen Arbeit mit Künstlern, also ...

H.B.: Und wann hat diese praktische Arbeit jetzt spezifisch angefangen mit osteuropäischer Kunst?

R.B.: Nach dem Fall der Mauer. Aber der intensive Arbeitskontakt entwickelte sich 1991 mit meinem ersten Besuch in Istanbul. Da habe ich zum ersten Mal türkische Künstler getroffen und war erstaunt und beeindruckt von dieser, uns Nordeuropäern völlig unbekanntem Szene. Da habe ich eben spontan gefühlt: „Das ist ein neues Gebiet, das wird mich sicherlich interessieren“, Noch während meiner Tätigkeit beim DAAD habe ich versucht, noch im Jahr 1992 in Berlin eine Ausstellung mit türkischen Künstlern für die DAAD-Galerie in die Wege zu leiten. Mein Nachfolger wollte das dann aber nicht. Es kam also nicht zustande. Die Ausstellung konnte ich dann erst zwei Jahre später realisieren, als ich für das Institut für Auslandsbeziehungen in Stuttgart gearbeitet habe. Da fand dann die erste Ausstellung zur zeitgenössischen türkischen Kunst statt, die auch in den IFA-Galerien Bonn und Berlin gezeigt wurde. Es kam dann überraschend die Einladung, die Istanbul-Biennale 1995 zu organisieren. Von dort aus, also von Istanbul aus, habe ich dann eigentlich Südosteuropa wahrgenommen und auch bereist und den Balkan als aufblühende Kunstlandschaft entdeckt. Die Entdeckung des Balkans erfolgte [lacht] auf den alten osmanischen Wegen, nicht auf den habsburgischen.

H.B.: Das war auch etwas Zufall. Soweit ich mich erinnern kann, waren Sie 1991 in Istanbul, weil Sie den Vortrag zu Beuys gehalten haben?

R.B.: Ja.

H.B.: Also sind Sie dann wirklich über Beuys durch einen Zufall dann sozusagen in diese türkische Szene mit reingerutscht?

R.B.: Auch einige Jahre vorher war ich über Beuys nach Australien gekommen.

H.B.: Genau, die Sydney-Biennale.

R.B.: Dann habe ich mich damals auch sehr stark für die australische Szene interessiert. Vermeintliche Peripherien können ja plötzlich sehr interessant sein. Ich würde sagen, das war letztendlich auch eine Folge meines Engagements für Fluxus, das ja auch immer Kunst-Peripherie gewesen ist. Fluxus-Künstler wurden ja nicht ernst genommen. Fluxus war jener seltsame Nebenstrom, bis einige von den Künstlern Hauptstrom geworden sind. Denken wir an Paik oder Beuys oder Cage, plötzlich sind die Hauptstrom, unvorstellbar in den 1960er-Jahren.

H.B.: Das führte in Ihrer Sammlertätigkeit – also diese Form von Verselbstständigung, die wir auch mit den Künstlern vom Grafischen Kabinett René Block gesehen haben – auch zu einer Form von Abwendung? Also einer Form von Abwendung in Hinblick auf Ihre Sammlertätigkeit oder ein Interesse, jetzt andere Künstler zu fördern und zu sammeln?

R.B.: Ja, eine Erweiterung.

H.B.: Eine Erweiterung.

R.B.: Eine Erweiterung. Aber wie gesagt: Es geht immer um die Arbeit. Wenn ich mit Künstlern arbeite, dann interessiert mich das, was sie machen. Dann interessiert mich auch, was weiß ich, nicht nur eine Postkarte als Erinnerung zu haben, sondern Werke zu besitzen.

H.B.: Werke zu besitzen.

R.B.: Ja, zu besitzen, denn das ist etwas Wunderbares.

H.B.: Waren Sie im Großen und Ganzen da immer autonom oder haben Sie dann auch schon Freunde oder Bekannte, die Ihnen dann zu bestimmten Käufen raten, oder?

R.B.: Nein, das ist noch nicht vorgekommen, also ganz autonom.

H.B.: Das ist autonom. Ganz autonom. Und auch allgemein hier in der Galerie gibt es jetzt keinen gewissen Berater, der ...?

R.B.: Nein.

H.B.: Nein? Das ist ganz Ihr Ding?

R.B.: Nein, Berater brauche ich wirklich nicht.

H.B.: [Lacht] Und ein ganz ...

R.B.: Denke ich. Vielleicht wäre Beratung manchmal nötig, das weiß man nicht, oder zu spät, ne? [Lacht]

H.B.: Na ja, wir gehen jetzt mal davon aus, dass es nicht so ist. Ein paar ganz generelle Fragen zum Sammeln: Sie sehen ein Kunstwerk. Können Sie sich zeitlich darauf festlegen, wie schnell Sie zu dem Entschluss kommen, dieses Kunstwerk zu erwerben? Ist das eine sehr spontane Eingebung oder ...?

R.B.: Meistens geht es sehr schnell.

H.B.: Ganz schnell.

R.B.: Sehr schnell, das mich etwas interessiert.

H.B.: Es ist auch eher so ein intuitiver Kauf in dem Moment?

R.B.: Ja.

H.B.: Jetzt kein wohlüberlegter, zum Beispiel meine ich also wohlüberlegt gerade auch unter einem finanziellen Aspekt des Investierens.

R.B.: Ach Gott, das Finanzielle spielt natürlich schon eine Rolle.

H.B.: Natürlich.

R.B.: Man kann nicht alles kaufen, was man vielleicht gerne, gerne kaufen möchte. Aber in vielen Fällen gibt es Lösungen.

H.B.: Um ein Kunstwerk zu erwerben?

Kunstankauf

R.B.: Ja. Das man haben möchte. Aber es gibt auch viele Werke, die erst bei der dritten Begegnung interessant werden. Also es ist nicht immer so, dass es Liebe auf den ersten Blick ist, sondern oft auch so, dass man sich ein bisschen aneinander gewöhnen muss. Oft sind dies dann nachher die Werke, die nachhaltiger sind, also es ... Die Erfahrung habe ich auch oft gemacht, dass die Werke, die zunächst spröde sind nach einiger Zeit dann doch die Interessanteren sind.

H.B.: *Haben Sie da ein Beispiel?*

R.B.: Manches von dem, das die Galerie nicht verkaufen konnte, weil es zu spröde war. Aber Namen, Werke kann ich jetzt nicht spontan als Beispiele nennen.

H.B.: *Ach, so wichtig ist es auch nicht [lacht]. Das war jetzt nur eine kleine Frage am Rande. Wie groß ist Ihre Sammlung? Was denken Sie, Herr Block?*

R.B.: Ich weiß es nicht genau, was alles jetzt dazugehört. Ich glaube, offiziell katalogisiert sind ungefähr 800 Werke. Dann sind aber Schubladen voll mit Dingen, zum Beispiel der Bereich der Druckgrafik, der noch nicht erfasst ist. Katalogisiert sind Zeichnungen, Objekte oder Bilder, die 1992 in Kopenhagen beziehungsweise in Nürnberg ausgestellt waren, die sind in einem Katalog erfasst, die haben eine Nummer [lacht] bekommen. Insofern weiß ich, dass es ungefähr 800 sind. Wie gesagt, es gibt noch andere Dinge in Schubladen. Völlig unerforscht ist das Archiv. Seit 15 Jahren habe ich den Wunsch, Kartons auszugraben und zu gucken, was da so alles liegt.

H.B.: *Was für Schätze noch verborgen sind?*

R.B.: Ja. Also ich bin eigentlich inzwischen so weit, dass ich mich von dieser Sammlung von Werken, die ja auch an anderen Orten aufbewahrt werden, sehr leicht trennen könnte, und meine ganze Konzentration auf das Archiv verwenden möchte. Weil das ...

H.B.: *Und wo befindet sich das Archiv?*

R.B.: Weil da doch die noch gesamten persönlicheren Bezüge zu Künstlern und Institutionen im Archiv sind. Das Archiv befindet sich in Kartons. Und die Kartons befinden sich zum Teil in Dänemark, zum Teil in Berlin.

H.B.: *Aha, okay.*

Chris Lünsmann: *Sie sagen gerade: Die großen Werke. Sind diese Kunstwerke für Sie dann auch eine Kapitalanlage? Wenn Sie schon sagen: Die Großen, von denen kann ich mich leichter trennen, die haben eher einen materiellen Wert, die brauche ich vielleicht, um meine Sammlung etwas zu komplementieren?*

R.B.: Nein. Sie sind keine Kapitalanlage. Nein, nicht als Kapitalanlage erworben und nicht als solche zu sehen, denn das setzt Geldkapital voraus, das man anlegen möchte. Sie sind natürlich ein Kapital, ein künstlerisches Kapital. Und von daher kaum in Zahlen berechenbar. Viele Werke haben nach wie vor keinen Handelswert. Aber im Kontext mit anderen sind sie wichtig.

C.L.: *[Lacht] Okay.*

Größe der Sammlung

Kunst als Kapitalanlage?

R.B.: Die sind da, aber ich sehe sie nicht. Sie sind in Nürnberg im Museum, die sind irgendwo auf Lagern, aber nicht täglich greifbar, ich lebe nicht mit ihnen. Insofern ist das schon eine Art Trennung. Sie sind als Sammlung ein kuratorisches Werk. Ein weitgehend abgeschlossenes Werk, von dem man sich trennen kann, wie sich ein Künstler von einem Werk trennt. In meiner Wohnung kann ich nur mit diesen kleinen Dingen aus dem Archiv. umgehen. Da kann ich dann abends entdecken und sortieren. Da wird es plötzlich wieder eine Briefmarkensammlung, nicht? Denn dann ist sie da, die stille Leidenschaft, von der man so gerne spricht. Dann holt man ein Album hervor, fängt an zu blättern und dann geschehen die wichtigen Dinge im Kopf. Die geschehen nicht an großen Objekten, die irgendwo auf einem Lager stehen.

H.B.: *An wie viel verschiedenen Orten befindet sich Ihre Sammlung denn zurzeit?*

R.B.: Im Wesentlichen an zwei Orten.

H.B.: *In Nürnberg und?*

R.B.: In Nürnberg und dann ist ein Lager gemietet.

H.B.: *Ach, ein Lager?*

R.B.: Mhm.

H.B.: *Und in Nürnberg ist es jetzt zurzeit auch eingelagert, oder?*

R.B.: Da ist ein großer und wichtiger Teil der Sammlung als Leihgabe im Neuen Museum Nürnberg. Das heißt, bei diesen Arbeiten weiß ich, dass die gut betreut werden.

H.B.: *Nimmt an sich die Präsentation der Sammlung, also dass sie der Öffentlichkeit zugänglich ist, bei Ihnen auch einen höheren Stellenwert ein, oder? Also es ist Ihnen schon wichtig, dass Ihre Sammlung weiterhin zugänglich ist?*

R.B.: Das ist natürlich ein Anliegen das ist natürlich ein Wunsch, aber wahrscheinlich unrealistisch.

H.B.: *Na ja. Also ...*

R.B.: Das ist ziemlich unrealistisch. Nürnberg besitzt einen großen Teil der Sammlung, aber das Museum hat wenig Ausstellungsfläche. Die können einige Stücke gelegentlich zeigen, in ihre eigene Sammlung mit einbauen. Also die Werke sind schon weitgehend im Depot oder als Leihgaben auf Reisen.

H.B.: *Aber auch in Kooperation mit anderen Museen gab es ja dann doch schon große Themenausstellungen, also gerade zu Ihrer Sammlung. Wenn ich mich jetzt an die Weserburg erinnere mit „Who killed the Painting?“, das war ja schon eine groß angelegte Sammlung, natürlich nicht annähernd mit allen Werken, die Sie besitzen, wir haben ja gerade gehört, es sind an die 800.*

R.B.: Aber das war der Teil der Sammlung, der in Nürnberg betreut wird. Also es gab einmal eine Präsentation der Sammlung in Dänemark, in Kopenhagen, ein Überblick über den Bestand bis Anfang der 1990er Jahre. Das war gewissermaßen die Geburt der Sammlung, ihr erstes Auftreten. Sie wuchs intensiv in den folgenden Jahren, in denen sich auch ihre Erscheinung änderte,

Ort der Sammlung

Zusammenarbeit mit Museen

weil sich meine Arbeit geändert hatte, auch in Richtung Balkan. Ein Großteil dieser neuen Ankäufe ist mit nach Nürnberg gegangen und es war jetzt für Nürnberg interessant, einmal den Weg von Beuys zum Balkan anhand der Sammlung in einer Ausstellung zu zeigen. Das war diese Ausstellung „Who killed the Painting?“, die dann in etwas kleinerer Form in Bremen gezeigt wurde, in der Weserburg. Für mich ist faszinierend zu sehen, dass da kein Bruch drin ist.

H.B.: *Wie meinen Sie das?*

R.B.: Von Beuys zum Balkan, weil sich bestimmte Ideen fortsetzen, in anderer Form, aber in einer kontinuierlichen Entwicklung. Das ist eben das Interessante, dass die neue Kunstpraxis nicht nur auf unsere Region beschränkt ist, sondern dass die sich ausbreitet. Es ist so, wie wenn man, glaube ich, einen Stein ins Wasser wirft. Man wirft den Beuys, bzw. seinen „Erweiterten Kunstbegriff“ hier ins Wasser und dann zieht der Kreise, und diese Kreise weiten sich dann global aus. Das heißt, der Einfluss der Fluxus-Generation findet nicht nur bei uns fruchtbaren Boden, sondern an vielen Stellen in der Welt. Es ist doch sehr spannend, das aufzuspüren und da Verbindungen zu finden und sichtbar zu machen.

H.B.: *Das öffentliche Interesse an Ihrer Sammlung besteht, also das allgemeine Interesse an den Werken, die Sie besitzen. Sehen Sie eine Form von Durchbruch in Hinblick auf die Öffentlichkeit, also wie, seit wann die Öffentlichkeit auf Ihre Sammlung aufmerksam geworden ist? Erkennen Sie da einen bestimmten Zeitpunkt oder Zeitraum, wo jetzt gerade auch die Peripherie, als Sie diese angesprochen haben, meinetwegen zu einem allgemeinen Interesse gewechselt hat und es so einen Übergang gab?*

R.B.: Leider sind wir noch nicht so weit. Es gibt kein Interesse. Es gibt keine Öffentlichkeit.

H.B.: *Wie meinen Sie das?*

R.B.: Es gibt kein allgemeines Interesse an der Sammlung, es gibt keine Öffentlichkeit für die Sammlung.

H.B.: *Mhm, also ich sehe gerade Interessenten in der Galerie.*

R.B.: Wie gesagt, die ist in Depots.

H.B.: *Okay, gut. Also die Sammlung ... aber wenn ... Ich spreche jetzt natürlich auch einen bestimmten Moment, also wie jetzt zum Beispiel im Museum, an: Da bestand ja nun Interesse daran, ob in Nürnberg oder in Bremen oder auch in Dänemark Ihre Sammlung zu besuchen. Das meinte ich jetzt mit dem Interesse von der Öffentlichkeit, wann sozusagen dieses Anfängliche Mit-der-Peripherie-Arbeiten, wie eben zum Beispiel mit Beuys, dann später zu einem allgemeinen Interesse wurde. Können Sie das irgendwie zeitlich ...*

R.B.: Mhm, ja. Ich kann das nicht beurteilen. Als Ausstellung bekommt sie vorübergehend etwas Aufmerksamkeit, man ist neugierig: Was wird da gezeigt? Man sieht sich das an. Ich weiß ja nicht, wie die Leute rausgehen. Ich weiß nicht,

Sammlung und Öffentlichkeit

mit welcher Meinung im Kopf sie reingehen, ich weiß nicht, mit welcher Meinung im Kopf sie rausgehen, ob da ein Interesse wirklich geweckt wird. Vielleicht bei einigen wenigen. Das wäre wunderbar. Aber ich würde noch nicht von öffentlichem Interesse sprechen.

H.B.: *Also dass kein Interesse der Öffentlichkeit in Hinblick auf Ihre Sammlung besteht?*

R.B.: Der Öffentlichkeit ganz sicherlich nicht, einiger Leute.

H.B.: *Einiger Leute.*

R.B.: Einiger Personen, aber nicht *der* Öffentlichkeit. Das sehe ich in Berlin zum Beispiel überhaupt nicht. Es gibt Interesse in Istanbul, worüber ich sehr froh bin. Und es wird sicherlich so sein, dass ein Teil der Sammlung in Istanbul eine Bleibe finden wird. Da wird ein neues Museum gegründet, da wird sie wahrscheinlich Basis für einen neuen Anfang werden. Und für die dort Verantwortlichen ist es ungeheuer interessant, eben unsere 1960er-Jahre auf die Art und Weise in ihr Land zu bekommen und dann darauf aufzubauen. Aber ich kann jetzt nicht sagen, dass die türkische Öffentlichkeit daran Interesse hat, das sind vier Leute [allgemeines Lachen]. Das sind vier Leute, die das sehen, die die finanziellen Möglichkeiten haben und die das realisieren wollen.

H.B.: *Und das sind sozusagen jetzt auch Ihre zukünftigen Ideen, Ihr zukünftiges Programm, also eine noch engere Zusammenarbeit mit der Kunstszene in Istanbul, bestehend aus vier Menschen?*

R.B.: Ganz sicherlich. Das geht eigentlich auch und das beeinflusst meine Sammlertätigkeit insofern, als ich dort wiederum als Berater tätig bin, dass ich seit vier Jahren für diese Sammlung, die im Entstehen ist, mit der eigenen als Basis im Hintergrund, sammle. Das heißt, seit vier Jahren kaufe ich nicht mehr für meine Sammlung, sondern nur noch für die türkische Sammlung. Das eröffnet einen neuen Elan des Sammelns. Durch diese Konstruktion der späteren Integration besteht auch kein Interessenskonflikt: Da ich nicht für zwei Sammlungen fündig werden kann, habe ich vor vier Jahren aufgehört, für meine Sammlung neue Werke zu kaufen, weil ich mich auf die türkische Sammlung konzentriere.

H.B.: *Ist es dann weiterhin die „Sammlung René Block“? Oder hat sich diese Sammlerfunktion – wenn Sie jetzt sammeln, sammeln Sie für jemanden – abgelöst, dass Sie nicht mehr der Sammler an sich sind, sondern für jemanden sammeln und Berater sind?*

R.B.: Ich denke, die Handschrift ist noch zu spüren.

H.B.: *Na ja klar, aber [lacht] ...*

R.B.: Die Handschrift ist zu sehen, der Name natürlich nicht.

H.B.: *Also Sie sammeln, Sie sammeln in dem Sinne auch noch mit Ihrer Handschrift, aber Sie sind ...*

R.B.: Es wird dann einen anderen Namen haben.

H.B.: *Genau, Sie sind dann Berater, also ein fließender Übergang von Galerist,*

Für andere sammeln

Sammler, Berater. Kann man das so sagen?

R.B.: [Denkt nach] Ja, in gewisser Weise ja. Galerist, Kurator, Berater. Sammler ist ja kein Beruf. Das ist eine parallele Leidenschaft.

H.B.: *Ja?*

R.B.: Ja.

H.B.: *Hatten Sie bei einem Kunstwerk schon mal das Gefühl, dass es eine Form von Wertverlust erlitten hat, nachdem Sie es erworben haben?*

R.B.: Nein.

H.B.: *[Lacht]*

R.B.: Nein, Wertverlust nicht, aber nicht jedes Kunstwerk hat die gleiche Wertsteigerung.

H.B.: *Finanziell oder emotional?*

R.B.: Sowohl, als auch.

H.B.: *Sowohl, als auch.*

R.B.: Sowohl, als auch, was den Mehrwert betrifft. Aber von Verlust würde ich nie sprechen.

H.B.: *Verlust würden Sie nicht sagen. Wenn wir schon nicht über Verlust sprechen, aber hatten Sie in diesem Sinne schon mal das Gefühl, einen Fehler bei einer – nennen wir es jetzt mal – Investition oder einem intuitiven Kauf gemacht zu haben?*

R.B.: Nein. Fehler begeht man beim Nichtkaufen. Also im Kaufen gibt es keine Fehler, es gibt nur Fehler im Nichtkaufen. Da ist auch mir einiges entgangen.

C.L.: *Aber haben Sie schon mal einen Kauf bereut? War es zu teuer oder hat es dann doch nicht gepasst?*

R.B.: Eigentlich nicht, nein. Also erst einmal, weil ich ja nicht teuer kaufen kann, sondern auf spezielle Konditionen angewiesen bin. Insofern trifft das nicht zu, dass etwas zu teuer gekauft wurde, und das vielleicht hinterher geärgert hätte.

C.L.: *Was meinen Sie mit speziellen Konditionen? Haben Sie ein festes Budget, dass Sie sagen: So viel möchte ich dafür ausgeben und das kann ich mir leisten und in dem Rahmen muss es drinbleiben?*

R.B.: Es muss von einem relativ bescheidenen Budget ausgegangen werden, das ist klar. Das bedeutet dann oft natürlich Verhandlungen auch mit Künstlern, Ratenzahlung etc. Aber weil – ich kann nur immer wieder darauf hinweisen – diese Sammlung aus direkter Arbeit mit Künstlern entstanden ist, ist das nie ein Problem gewesen. Wir sind uns immer irgendwo einig geworden. Es war, gerade in Südosteuropa, wo ich doch mit relativ jungen Künstlern arbeite, oft für viele einfach eine große, ich sage mal das dumme Wort: „Ehre“, in diese Sammlung aufgenommen zu werden. Ich möchte dies einmal sehr deutlich sagen: Man kann ja über einen Künstler gut sprechen, begeistert sein und seine Arbeit großartig finden. Erst wenn man ein Werk erwirbt, engagiert man sich ja wirklich. Und das ist auch für den Künstler die Form von, sagen wir mal, der größtmöglichen Anerkennung, dass eine Arbeit dann wirklich erworben wurde.

H.B.: Also die Verbindung zwischen Kunstmarkt und persönlichem Kontakt zum Künstler ist dann doch schon sehr eng gesetzt? Also ich frage jetzt, wie Sie an sich so den Kunstmarkt, den Kunstsammler positionieren? Also was ist zum Beispiel eine besondere Aufgabe, welche Aufgabe sollte ein Kunstsammler verfolgen?

R.B.: [Denkt nach] ein Kunstsammler, ja, es gibt so viele unterschiedliche Ansätze und ökonomische Ebenen auch in der Kunst der Gegenwart. Es gibt da kein Rezept. Es gibt da keine Regeln des wann, wie, warum, wozu. Aber dieser ganze Auktionsrummel der letzten Zeit ist totaler Unsinn. Man könnte sehr viel Wichtigeres für sehr viel weniger Geld auf einer anderen Ebene erreichen.

H.B.: Also gerade auch das Unterstützen von jungen Künstlern und das ...?

R.B.: Zum Beispiel.

H.B.: Verfolgen Sie gezielt Künstlerbiographien, um diese dann zu fördern?

R.B.: Biographien von Künstlern, mit denen ich zu tun habe, die in der Sammlung sind, verfolge ich natürlich. Es ist doch spannend zu beobachten, wie die sich entwickeln. Es freut mich ja auch, wenn sie Karriere machen. Karrieremachen eröffnet ja in erster Linie die Möglichkeit, Neues zu schaffen. Ich akzeptiere schon, wenn ich dann die Dinge eines Tages nicht mehr erwerben kann, weil sie zu teuer sind. Aber es freut mich dann auch besonders, wenn ich früh genug einige Objekte für die Sammlung erwerben konnte.

H.B.: An wen denken Sie da?

R.B.: Da habe ich, gerade was die zeitgenössische türkische Kunst angeht, einige ganz entscheidende und wichtige Stücke einzelner Künstler kaufen können, obwohl ich erst um 1995 damit begann. Aber vor 17 Jahren hat kaum jemand zeitgenössische türkische Kunst gekauft, auch in der Türkei nicht. Das hat sich geändert. Gegenwärtig gibt es einen regelrechten Boom, heute könnte ich das nicht mehr kaufen, das ist für mich unmöglich. Aber zum Glück kann ich für die türkische Sammlung tätig werden.

H.B.: Ach so: Dass jetzt sozusagen auch neue finanzielle Horizonte für Sie eröffnet wurden, indem Sie jetzt in Kooperation zu dem neuen Museum Kunstwerke kaufen können, die sich sonst außerhalb ...

R.B.: Ja, natürlich. Da ist ein Jahresbudget, das auch mein 10-Jahres-Budget weit übertrifft [lacht].

H.B.: Haben Sie auch ein Interesse an einer Vollständigkeit einer Sammlung? Also gerade, wenn man jetzt so diese zeitgenössische türkische Bewegung betrachtet, dass ein vollständiges Bild vorhanden ist?

R.B.: Dieses Interesse ist schon da. So eine neue Sammlung setzt natürlich auch wieder neue Schwerpunkte. Das bedeutet, dass man von einigen Künstlern viele Werke haben möchte, um deren Entwicklung auch anhand der Sammlung belegen zu können. Dann gibt es Künstler, von denen einzelne Werke gekauft werden, weil sie eine bestimmte Rolle in dem Gesamtkontext spielen, aber vielleicht nicht die ganz entscheidende Rolle. Deren Position kann vielleicht

durch ein oder zwei Beispiele repräsentiert werden. Aber was ich jetzt beschreibe, ist eigentlich, denke ich doch, die ganz übliche und traditionelle Vorgehensweise beim Aufbau einer Sammlung.

H.B.: *Aber da steht dann doch schon das zeitgenössische Netzwerk von Kunst, wie Kunst entsteht, wie sich Kunst zurzeit verhält, bei Ihnen bei der Sammlertätigkeit im Vordergrund?*

R.B.: Ja, etwas anderes ist auch gar nicht möglich.

H.B.: *Wie meinen Sie das?*

R.B.: Historisch zu kaufen.

H.B.: *Nein, ich habe jetzt mehr so an individuelle Käufe gedacht, wie: Ach, das gefällt mir, dann nehme ich das. Sondern Sie legen ja schon auch einen Wert eben auf diese Form von Zusammenhalt und ...*

R.B.: Ach so, ja, natürlich. Ja.

H.B.: *Dieser Spiegel der türkischen Peripherie, von dem wir schon gesprochen haben.*

R.B.: Es wird nicht nur nach Tagesgeschmack gekauft, sondern schon ...

H.B.: *Schon mit einer größeren Intention.*

R.B.: Schon im Denken an die großen Zusammenhänge. Und es ist ja auch gerade, was eine gute Sammlung ausmacht und vielleicht auch für die Allgemeinheit interessant macht. Uns interessiert ja nicht, eine weitere Ansammlung von vermeintlichen Spitzenwerken, wie sie beispielhaft in anderen Sammlungen auftreten, wo sieben Arbeiten von Polke neben zwölf Bildern von Warhol oder Richter hängen und in der Mitte der Bruce Nauman oder Koons stehen. Das sind auch nur Ansammlungen von Werken, die dann aber unter Umständen gar nichts mehr miteinander zu tun haben außer dem gigantischen Wert. Mich interessieren eher Sammlungen, die vielleicht einige, wenige kleine Höhepunkte, aber eine ganz dichte Vernetzung haben. Das macht sie interessant: die Beziehungen der Arbeiten untereinander.

H.B.: *Haben Sie denn noch Interesse an anderen Sammlungen oder an anderen Sammlern dieser Zeit?*

R.B.: Ja, natürlich. Ich meine ...

H.B.: *An wem denn?*

R.B.: ... natürlich bin ich neugierig. Ich möchte jetzt auch keine Namen nennen, aber natürlich ist es interessant, was andere Leute sammeln, mit den jeweiligen Möglichkeiten, die die haben, und wie solche Sammlungen aussehen, wie die aufbereitet werden, wo die zu sehen sind. Natürlich habe ich professionelle Neugierde. Natürlich verfolge ich das.

H.B.: *Hat eine Sammlung oder vielleicht ein Sammler mit seinem Konzept oder seinem Programm eine Art Vorbildfunktion für Sie eingenommen, ob jetzt früher oder jetzt oder vielleicht zukünftig?*

R.B.: [Denkt nach] Ja. Also ich glaube, sehr wichtig waren die Begegnungen mit Knud Jensen, dem Gründer des Louisiana-Museum in Dänemark, das ja ein

**Verhältnis zu anderen
Sammlungen/Sammlern**

Privatmuseum gewesen ist, aus einer Privatsammlung entstanden ist. Dessen Anfänge und dessen Form der Präsentation von Zusammenhängen, das fand ich in den 1960er Jahren schon sehr, sehr wichtig für mich, diese frühen Begegnungen mit dem offenen, gastfreundlichen Norden. Diese Erfahrungen rühren eigentlich aus einer Zeit, bevor ich gesammelt habe, also aus der Zeit als ich Galerist war.

H.B.: *Und diese Eindrücke, die Sie da gesammelt haben, haben die dann auch einen zentralen Platz eingenommen, wie Sie Ihre Sammlung sehen? Oder war es an sich nur die Präsentation – was heißt „nur“ – aber die Präsentation oder was hat Sie da beeindruckt?*

R.B.: Die menschliche Dimension dieser Geschichte hat mich sehr beeindruckt. Also im Gegensatz, um ein Negativbeispiel zu nennen, der imperialistischen Ludwig-Mentalität.

H.B.: *Ludwig-Mentalität?*

R.B.: Ja, die Sammlungen des Giganten Ludwig.

H.B.: *Okay. Also Sie widmen sich schon einem persönlichen, menschlichen Kontakt?*

R.B.: Allerdings.

H.B.: *Anstatt das Distanzierte: Ich kaufe einen Namen. Ich kaufe jemanden, der mich interessiert.*

R.B.: Ja. Das sind schon unterschiedliche Handlungen, und vor allem Haltungen.

H.B.: *Mhm. Was mich noch interessieren würde: Wie ist an sich Ihr Bezug zu Berlin? Sie sind ja 1963 nach Berlin gekommen. Sie wurden eingeladen, wie ich es gelesen hatte.*

R.B.: Wie?

H.B.: *Sie wurden eingeladen, nach Berlin zu kommen, das hatte ich in einem Interview gelesen. Nicht? [Lacht]*

R.B.: Nein.

H.B.: *Nein. Ich hatte gelesen, dass Sie von K. P. Brehmer eingeladen wurden, hierher nach Berlin zu kommen. [Lacht] Gut, andere Frage: Wie sind Sie nach Berlin gekommen? [allgemeines Lachen]*

R.B.: Eingeladen ist zu viel, der K. P. Brehmer ist Berliner gewesen. Wir waren um 1960 im Rheinland befreundet und der sagte dann: Schau dir mal Berlin an.

H.B.: *Na ja, im entferntesten Sinne eine Einladung [lacht].*

R.B.: Da ich im Rheinland aufgewachsen bin, waren Städte wie Paris und Amsterdam sehr nahe. Ich hatte überlegt, in welcher der beiden Städte ich meine Zukunft sehen könnte. Da hat K. P. eben gesagt: Mensch, schau dir doch mal Berlin an! So bin ich hierher gefahren, und die Entscheidung für Berlin war gefallen.

H.B.: *Aus welchen Gründen? Gab es da einen besonderen Anlass oder mehr so ein Gefühl?*

Bezug zu Berlin

R.B.: Das war ...

H.B.: *Das Richtige.*

R.B.: Es knisterte 1963 in der Stadt, diese unbeschreibliche, surreale politische Situation. Die künstlerische Energie reichte ja bei Weitem nicht an Paris oder Amsterdam heran damals, nicht einmal an Krefeld. Aber es knisterte einfach in der Stadt. Was ich in der Kunst nicht fand, boten Theater, Konzerte, Oper; da bot Berlin Weltklasse. Also fiel die Entscheidung für Berlin, wobei es zunächst darum ging, mein Studium fortzusetzen, und nicht darum, irgendwo eine Galerie zu eröffnen.

H.B.: *Na ja, ging ja dann ein Jahr später [lacht] ...*

R.B.: Das ging schnell. Das ging schnell.

H.B.: *Ein Jahr später wurde die Galerie ja dann eröffnet. Auch wenn die Kunstszene zu der Zeit auf jeden Fall noch nicht so ausgeprägt war, wie jetzt eben zum Beispiel in Paris: Wenn Sie die Berliner Kunstszene jetzt betrachten, wie sehen Sie auf diese? Also was sehen Sie dann oder üben Sie Kritik?*

R.B.: Nein.

H.B.: *Keine Kritik?*

R.B.: Nein, das ist jetzt eine Kunstszene, wie sie einer Stadt von der Größe Berlins adäquat ist, höchst interessant, es kommen ja viele interessante Künstler her, es geschieht sehr viel. Warum sollte ich da Kritik üben?

H.B.: *Na ja, ob Sie den Eindruck hätten, dass zum Beispiel etwas fehlt oder dass Sie etwas ändern würden?*

R.B.: Nein.

H.B.: *Nein? Sind Sie gerne ein Teil der Berliner Kunstszene?*

R.B.: Ja. Eigentlich ja.

H.B.: *[Lacht] Aus welchen Gründen?*

R.B.: Eigentlich ja. Mit diesem Raum hier, einer türkischen Plattform... Das passt doch in die Landschaft. Das ist wie 1964. Man tut Wichtiges und niemand merkt es. Ich war ja begeisterter West-Berliner, solange es Westberlin gab. 1989/ 1990 war ich in Sydney, mit der dortigen Biennale beschäftigt, als hier die Mauer fiel und die Umbrüche in der Stadt stattfinden. Dann, im Sommer 1990 nach Berlin zurückkommend, hat mich ziemlich geärgert, was da passierte, dass eigentlich nur im Ostteil der Stadt gewechselt, aufgeräumt wurde. Und ich war noch beim DAAD und gehörte zu denen, die nicht ausgewechselt worden sind. Also muss man sich selber auswechseln. So bin ich eben zum nächstmöglichen Zeitpunkt, das war Anfang 1992, aus Berlin weggegangen. Ich habe Berlin, das neue Berlin, sehr bewusst verlassen, weil das nicht mehr meine Stadt war. Aber als ich dann – ich habe das schon oft erzählt, jetzt erzähle ich es noch mal [lacht] – im Sommer 2007 aus Kassel nach Berlin zurückkam und zufällig in diesem Haus etwas zu erledigen hatte, war ich fasziniert von dem Ort. Dann kam spontan die Idee, hier diese Plattform für türkische Kunst einzurichten, zumal ich mich sehr intensiv mit Istanbul auf verschiedensten Ebenen beschäftigte und die

Edition Block/Tanas

Koç Foundation dem Projekt sofort zustimmte.

H.B.: *[Lacht] Und diese ... also jetzt Tanas: Ist das jetzt direkt an dieses neue Projekt gebunden, an das neue Museum, also die Anfänge, die von Ihrer Sammlung ... die kommen ja dann ...*

R.B.: Es ist die gleiche Stiftung, die Koç Foundation. Wir machen diese Buchreihe zur türkischen Gegenwartskunst, zwölf Bände sind jetzt fertig. Wir haben diesen Raum gegründet, um türkischen Künstlern außerhalb der Türkei eine Plattform zu geben. Ein Ausstellungsort, in dem sie nicht Gäste sind, sondern zu Hause. Es ist ihr Raum, und der wird aus der Türkei finanziert, wir sind absolut autonom.

H.B.: *Also ist Tanas so etwas wie die türkische Botschaft der Gegenwartskunst oder mit der Intention, dass man als Künstler, der hierher kommt, gleich einen Landungspunkt hat und sich zu Hause fühlt.*

R.B.: Das ist unsere Intention. Und das funktioniert erfreulicherweise auch.

H.B.: *Haben Sie denn schon eine Idee für den nächsten Kauf, ob jetzt für die Stiftung oder für sich, obwohl Sie ja seit vier Jahren nicht mehr für sich kaufen.*

R.B.: Der nächste Kauf? Natürlich sind einige Wünsche im Hinterkopf gespeichert. Aber Dinge erwerben, das geschieht von einem Tag zum anderen. Ich habe gestern eine kleine Arbeit von Christian Marclay erworben.

H.B.: *Und das war dann höchstwahrscheinlich auch Ihr letzter Kauf.*

R.B.: Man denkt nicht unbedingt immer über den nächsten Kauf nach, das ergibt sich. Wir haben in diesem Jahr eine relativ große Arbeit von Beuys erworben, die ganz ideal in die Sammlung passt, darüber musste man länger nachdenken. Die lässt sich nicht aus der Portokasse finanzieren. Aber der nächste Kauf könnte im Prinzip täglich stattfinden.

H.B.: *Die Möglichkeit auf jeden Fall.*

R.B.: Also durchaus spontan, innerhalb bestimmter Größenordnungen natürlich.

H.B.: *Sie haben jetzt noch nichts im Auge? Und für die Galerie Tanas, beziehungsweise jetzt für die Kooperation mit dem neuen Museum, haben Sie da schon was im Auge, also jetzt innerhalb Ihrer Beraterfunktion?*

R.B.: Nein. Für Tanas machen wir ein reines Ausstellungsprogramm, die nächste Ausstellung ist entschieden und die übernächste ist auch entschieden. Oft werden aus den Ausstellungen Werke angekauft, manchmal die ganzen Ausstellungen. Also das gehört auch zu unserem Arbeitsprinzip, dass aus Ausstellungen, wie sie hier gemacht werden, für die Sammlung der Foundation Werke angekauft werden. Das gilt auch für Ausstellungen, die wir in Istanbul gemacht haben. Ich habe beispielsweise seit 2006 in Istanbul eine Serie von Ausstellungen kuratiert unter dem Titel „Adventure Istiklal“. Da war es die Regel, dass die Ausstellungen, zumeist raumgreifende Installationen, für das Museum angekauft werden. Man erarbeitet mit Künstlern ein neues und spezielles Projekt und erwirbt es dann auch. Was vor vielen Jahren bei mir im Kleinen stattfand, kann jetzt mit dem Ziel, ein Museum zu errichten, mit den Mitteln der Stiftung in

größerem Rahmen fortgesetzt werden.

H.B.: Gut.

C.L.: *Ich habe noch eine Frage: Für wie wichtig erachten Sie denn ein Mäzenatentum für die Museumslandschaft, speziell in Deutschland? Sie sagen schon: Sammler, dass Sie sich auch sehr speziell und persönlich dafür einsetzen, dass bestimmte Positionen gezeigt werden. Sie haben bestimmte Auftritte in diversen Museen. Wie wichtig ist das für Sie?*

R.B.: Ganz wichtig. Ganz wichtig, weil die Museen das nicht leisten können und nicht leisten, das müssen die privaten Sammler tun.

C.L.: *Gibt es da eine spezielle Verantwortung ...*

R.B.: Das ist eine historische Verantwortung. Es, ist doch immer so gewesen, von den Medici angefangen bis in die Gegenwart. Es sind immer engagierte private Sammler, die große, wichtige Sammlungen aufbauen, die dann zum Glück irgendwann in den Museen enden. Also man kann davon ausgehen, dass alle wichtigen Kunstwerke irgendwann mal in einem Museum sein werden. Es ist dann immer nur die Frage, in welchem.

C.L.: *Seit wann haben Sie den Gedanken, dass Ihre Sammlung auch in den Museen ausgestellt wird? Seit wann ist der Blickwinkel da: Ich weiß mich jetzt selber in der Position des Sammlers und ich weiß: Meine Sammlung muss ins Museum. Wann kam der Schritt?*

R.B.: Nun ja, der Wunsch ist ja immer da, schon aus dem einfachen Grund, dass man die Sammlung räumlich nicht oder nur schwer bewältigen kann und als Sammler-Single konservatorisch schon gar nicht. Also irgendwann muss das alles entsprechend betreut werden. Bei mir konkretisierte sich das 1992 mit Kopenhagen. Der Museumsdirektor der Staatlichen Museen war durch Künstler darauf aufmerksam gemacht worden, dass es möglicherweise interessante Dinge aus dem Fluxus-Bereich bei mir gibt. Die Fluxus-Bewegung hat für Kopenhagen und für die künstlerische Entwicklung der dänischen Kunst eine große Rolle gespielt, ist aber von den Museen nicht gesammelt worden. So entstand die Idee dass diese Sammlung eine Basis für entsprechende dänische Fluxus-Künstler schafft und generell eine Lücke in der Sammlung schließen könnte. Es fand aber nur eine Ausstellung der Sammlung statt, für die ein erster Bestandskatalog erarbeitet wurde. Die nachfolgende Museumsdirektorin war nicht interessiert. Stattdessen meldete das Museum Nürnberg Interesse an und so ist ein Teil als Dauerleihgabe nach Nürnberg gegangen.

H.B.: *Hat aus unserer Reihe noch jemand Fragen? Ich habe nämlich auch festgestellt, dass ich alle meine Fragen schon gestellt habe.*

R.B.: So.

Magdalena Bushart: *Ja [lacht]. Herr Block, haben Sie denn noch an uns Fragen?*

H.B.: *Wir sind da ganz offen.*

R.B.: Ja, im Prinzip schon grundsätzlich über die Arbeit, die Sie da machen. Also

Bedeutung privater Sammlungen

Sammlung und Museen

Sie wollen oder haben verschiedene Sammler interviewt, vor allen Dingen um diese verschiedenen Aspekte auszuarbeiten, zu vergleichen.

M.B.: Ja. Also das Projekt läuft seit zwei Jahren, wir haben uns zunächst tatsächlich – Sie haben ja auch immer wieder auf die historische Dimension des Sammelns hingewiesen – mit unterschiedlichen Sammlerpersönlichkeiten im 20. Jahrhundert, Ende des 19. Jahrhunderts. Dann haben wir einen Fragenkatalog entwickelt, den wir in ganz leichten Variationen jedem Sammler stellen. Der Pfiff soll eigentlich sein, dass am Schluss vergleichbare Audiofiles oder vergleichbare Interviewsituationen rauskommen, sodass man sagen kann: Man hat Material zu Sammlern in Berlin im 21. Jahrhundert kreiert.

R.B.: Ja. Aber nun bin ich ja gerade im Prinzip kein Sammler [lacht].

M.B.: Na ja, der Punkt ist natürlich eigentlich, dass ganz viele Sammler sagen, dass sie keine Sammler sind. Der eine ist Kunstliebhaber, die anderen sind Galeristen, was hatten wir noch? Also wir hatten sehr viele Positionen, die eigentlich ganz klar sagten: Sie sehen sich nicht als Sammler.

R.B.: Ja. Das ist ja auch kein Beruf.

M.B.: Was eine spannende Sache ist, dass die Sammler sich nicht als Sammler sehen.

R.B.: Mit Ausnahmen. Ich fand es immer sehr, sehr spannend, wenn Sie auf einen dieser Kunstmärkte gehen und die sogenannten VIP-Lounges aufsuchen, dann sind dort plötzlich alle heute wichtigen Sammler [allgemeines Lachen] und wollen auch so behandelt werden.

Lars Blunck: In einer Antwort haben Sie sich aber ganz kategorial von den bisherigen Antworten unterschieden. Das indiziert, dass Sie tatsächlich ein anderes Selbstbildnis haben oder einen anderen Sammlerbegriff, das fand ich wirklich faszinierend, dass Sie sagten: Ich könnte die größeren Arbeiten jederzeit verkaufen, denn sie sind ja eingelagert und ich kann sie eh nicht sehen. Das ist quasi das Schicksal eines Kunstwerks in einer größeren Sammlung, die nicht über eigene große Schauräume verfügt. Selbst, wenn es große Schauräume gibt, sagen wir einen Hoffmann oder so etwas, kann auch nicht alles gezeigt werden. Die meisten Sammler definieren aber gerade das mit als Sammlung, das Erst-mal-haben-Wollen, Besitzen, Sich-Aneignen, auch wenn ich es nicht sehen kann.

R.B.: Ja.

L.B.: Damit intellektuell arbeiten, imaginär arbeiten, wie auch immer, aber es zu besitzen. Das scheint für Sie ja vielleicht – das habe ich jedenfalls herausgehört – gar nicht die zentrale Kategorie zu sein: Der materielle Besitz oder das Wissen, dass es sich im Lager befindet, sondern ...

R.B.: Es ist eine Zwischenstation.

L.B.: Auf dem Weg wohin?

R.B.: Das weiß ich nicht oder in meinem Fall konkretisiert sich das jetzt ja so langsam. Aber es war natürlich nicht als Zwischenlager geplant, aber vielleicht

war doch eine Hoffnung da, dass es sich in eine solche Richtung konkretisieren würde. Auch unter dem Gesichtspunkt, ganz bestimmte Werke zur Verfügung zu haben, wenn sie gebraucht werden. Es geht doch um Zusammenhänge. Ich schaffe oder dokumentiere durch das Sammeln zunächst Zusammenhänge. Diese sollen erhalten bleiben, indem die private Sammlung irgendwo, nennen wir das richtig in einem „Zwischenlager“ untergebracht wird.

M.B.: *Also doch eher das Bewahren fast mehr noch als eigene Sammeln.*

R.B.: Richtig. Und das Bewahren ist eine Zwischenstation.

M.B.: *Ja, es ist sehr stark ein Gedanke von Zeitzugehörigkeit, der in dieser Sammlung, Sammeltätigkeit aufscheint.*

R.B.: So würde ich die Sammlung auch sehen natürlich. „Zeitzugehörigkeit“ drückt dies gut aus.

C.L.: *Sie kennen jeden Künstler, von dem Sie ein Kunstwerk gekauft haben, persönlich?*

R.B.: Ja.

C.L.: *Wie schafft man das? Ist man dann den ganzen Tag nur mit seinem Netzwerk beschäftigt und in den Ateliers unterwegs?*

R.B.: Also im Netzwerk lernen Sie keinen Künstler kennen [lacht], aber es ergibt sich. Das ergibt sich einfach, allerdings nicht durch das Sammeln, sondern durch die kuratorische Arbeit. Ich bin ja nun nicht mehr 20 Jahre alt. Mit 20 Jahren kannte ich auch nur sechs Künstler. Aber dann machte ich die Galerie auf und lernte dadurch sehr schnell die für mich wichtigen Künstler kennen. Dann vergrößert sich der Künstlerkreis im Laufe der Jahre. Aber das ist schon wichtig, den Künstler zu kennen. Die Persönlichkeit des Künstlers zu erfahren ist schon sehr wichtig für die Einschätzung des Werkes, gerade auch bei jungen Künstlern.

C.L.: *Wenn Sie jetzt ein Werk gesehen haben und es, ohne den Künstler zu kennen, wirklich sehr gut fanden, Sie haben dann den Künstler kennengelernt und es hat nicht funktioniert: Verliert das Werk dann etwas von seiner Wirkung? Ist Ihnen das schon passiert?*

R.B.: Es gab sicherlich Situationen, dass ich Werke ganz interessant fand und dann, nachdem ich die Person getroffen habe, doch Abstand genommen habe. Es gibt ja keine Regeln für Kriterien. Bei Begegnungen mit sehr jungen Künstlern ist das sicherlich in dem einen oder anderen Fall so gewesen, sicherlich auch in dem einen oder anderen Fall zu Unrecht. Es ist so, wie mit allen menschlichen Begegnungen.

H.B.: *Und den umgekehrten Fall, dass Sie das Gefühl hatten, Sie haben sich in einem Künstler getäuscht, also sozusagen im Positiven? Also wenn Werk und Person so eng miteinander verbunden sind, kann es doch auch die Situation geben, dass Sie sagen: Ich habe da ein Werk gekauft, das finde ich immer noch gut, aber die Person ist mir fremd geworden.*

R.B.: Das gibt es ganz sicherlich. Auch das ist so bei menschlichen

Beziehungen, dass man sich irgendwann doch etwas fremder wird. Mal eine Zeitlang ...

H.B.: *Und verändert sich dann auch das Werk auch für Sie?*

R.B.: Interessante Frage, müsste ich jetzt wirklich drüber nachdenken, ob es konkret Fälle gibt, dass man sagt: Ich mag die Person nicht mehr, also möchte ich jetzt auch das Werk weggeben. Das könnte ich jetzt nicht sagen. Das könnte durchaus passiert sein, aber ich erinnere mich nicht an einen vergleichbaren Fall.

L.B.: *Ich hätte abschließend vielleicht noch eine Frage zu Ihrem Verhältnis zur öffentlichen Hand: Die Frage der Öffentlichkeit hatten Sie so ein bisschen negativ beschrieben, dass Sie glauben, es gibt da kein großes Interesse der Öffentlichkeit. Ihre Sammlung, soweit sie durch die zwei großen erschienenen Kataloge dokumentiert ist, würde in Bezug auf Berlin und unser Projekt fokussiert auf Berlin, eigentlich mit einem blinden Fleck abdecken. Fluxus ist, bis auf Beuys, in den Berliner Museen relativ schlecht repräsentiert. Hat das da nie Überlegungen Ihrerseits gegeben, dieses Desiderat zu füllen? Oder sind Ihnen nicht auch irgendwann mal Offerten gemacht worden, die Sammlung hier in Berlin stärker zu institutionalisieren?*

R.B.: Nein. Also wenn mir eine solche Offerte gemacht worden wäre, hätte ich die mit Kusshand angenommen. Ein Großteil der Arbeit hat ja hier stattgefunden: 15 Jahre lang Galerie, zehn Jahre lang Berliner Künstlerprogramm DAAD, das ist immerhin ein Zeitraum von 25 Jahren, in der die kulturelle Landschaft West Berlins mit geprägt wurde, Und jetzt findet in anderer Form durch Tanas wieder eine Setzung statt. Material aus 50 Jahren, das sich im Archiv befindet. Das geht dann alles aus der Stadt raus.

L.B.: *Eben.*

R.B.: Aber es ist so.

L.B.: *Gut für Istanbul.*

R.B.: Unsere Schwesterstadt.

H.B.: Herr Block, wir danken Ihnen sehr für das Gespräch.

Zitierhinweis:

COLLECTING NOW. Quellen zeitgenössischen Kunstsammelns

Interview mit René Block (16. März 2011), [22]

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