

Interview mit Dr. Dr. Thomas Rusche

Ort:	Schlüterstraße 53, 10629 Berlin
Datum:	Montag, 30. Januar 2012
Länge:	2:15:24
Interviewter:	Dr. Dr. Thomas Rusche (T.R.)
Interviewführung:	Nicole Borowski (N.B.), Hiltrun Dreyer (H.D.), Nora Gauger (N.G.), Mona Mathe (M.M.), Karolin Pfeiffer (K.P.)
Sonstige Anwesende:	Helge Baumgarten (H.B.), Mei-Hau Kunzi (M.H.), Magdalena Bushart (M.B.)

Mona Mathe: *Herr Rusche, was war das erste Kunstwerk, das Sie erworben haben?*

Thomas Rusche: In dem Bewusstsein, dass es ein Kunstwerk ist, ein Aquarell von Andreas Achenbach in der Keithstraße in Berlin.

M.M.: *Und befindet sich das noch in Ihrer Sammlung jetzt?*

T.R.: Ist noch im Besitz.

M.M.: *Hat es denn eine bestimmte Bedeutung oder einen bestimmten Stellenwert für Sie?*

T.R.: Über dieses chronologische Faktum hinaus nicht.

M.M.: *Und wie sind Sie überhaupt zu Ihrer Sammlertätigkeit gekommen?*

T.R.: Ich bin damit geboren worden. Bei uns zu Hause wurde immer Kunst gesammelt, und ich war mit dabei.

M.M.: *Könnten Sie vielleicht gerade auf die Bedeutung von der Kunst und der Sammlertätigkeit in Ihrer Familie ein bisschen näher eingehen?*

Das erste Kunstwerk

Beginn der Sammlertätigkeit und Jugend

T.R.: Mein Ur-Urgroßvater hat die Post von Wadersloh nach Oelde gebracht. Oelde liegt an der zweiten deutschen Eisenbahnstrecke Köln-Minden, nach Nürnberg-Fürth. Und diese Postkutsche des Ur-Urgroßvaters hat mein Urgroßvater geerbt, der kein Postkutscher mehr sein wollte, und hat dann begonnen, mit dieser Postkutsche Handel zu treiben, hat den Bauersleuten im Münsterland Klamotten verkauft. Und die Bauern waren froh, wenn sie für diese Klamotten kein Bargeld hergeben mussten, sondern alten Hausrat, alte Pötte aus Kupfer, Zinn und Messing, alte Bilder, alte Möbel – wir haben ein wunderschönes Himmelbett aus dem 18. Jahrhundert, was damals auf irgendeinem Heuschober verstaubte – alte Herdplatten, die Bauern deckten damit die Jauchegruben ab. Wir haben eine schöne Sammlung barocker Herdplatten des 17. Jahrhunderts. Und die Bilder waren im Zweifelsfalle niederländischer Provenienz, denn im 17. Jahrhundert bildet mein Münsterland und insbesondere Utrecht einen großen katholischen Kulturraum. Die Grenze war so grün, wie sie heute wieder ist. Und diese alten Bilder waren dann bei meinem Großvater, der als ältester Sohn zu früh erwachsen geworden war, um das textile Unternehmen des Urgroßvaters, das sich aus diesem Postkutschenhandel entwickelt hatte, zu übernehmen. Aber als ältester Sohn hatte er das Anrecht, den ganzen Kunst- und Antiquitätenbestand zu erben. Das war quasi die Abfindung. Und ihn interessierte neben den Pötten und der Keramik am meisten diese Ansammlung alter Bilder. Die falsche Saskia von Rembrandt war ebenso darunter, wie ein Renaissance-Madonnen-Meisterwerk, was sich dann aber zunächst als westfälischer Kopist des 18. Jahrhunderts herauszustellen

schien, inzwischen aber von Professor Raupp als Pieter van der Werff, Niederländer des 17., rehabilitiert wurde. Mein Großvater hatte ein Interesse an diesen alten Bildern, hat zum Entsetzen seines Vaters sich in meiner westfälischen Heimatstadt Oelde in bester Lage, direkt am Marktplatz verselbstständigt, mit einem textilen Geschäft, und in der ersten Etage, wie das früher so üblich war, lebte dann die Kaufmannsfamilie oberhalb des Ladens. Und diese erste Etage mitten am Marktplatz in Oelde wurde dann auch schon in der Vorkriegszeit zu einem ... in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg zu einem Treffpunkt der westfälischen Kunst- und Antiquitätenliebhaber. Man fuhr zum Tönne, Anton, zum Tönne, zum Antik-Tönne [niederdeutsch: Anton] nach Oelde. Mein Vater hat dann dieses Familiensammelsurium Anfang der 60er-Jahre geerbt. Und es befanden sich eben aus den bereits skizzierten Gründen Bilder im Münsterland, alte Bilder im Münsterland, auf alten Schlössern, alte Bilder im Münsterland in den Bauer- und Bürgerhäusern, sind im Zweifelsfall niederländische Gemälde. Mein Vater stellte dann eben schnell bei der Durchsicht dieses Erbes fest, dass es zahlreiche niederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts gab und hat sich dann an Walther Bernt gewandt, der nach dem Kriege ... bis heute sind seine nicht mehr aktuellen und nicht mehr bedeutenden Werke fünfmal erschienen. Dieser Walther Bernt war aber in den 60er-, 70er-Jahren der deutsche Guru der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. An den hat sich mein Vater gewendet. Er lebte in München. Und Walther Bernt nahm meinen Vater gleich auf, denn die Adresse Oelde, Ennigerloher Straße, hat diesen nicht mal promovierten Kunsthistoriker – ich glaube, er war ein Dünen-

Wissenschaftler, aber als Dilettant eben der Guru der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts – ... Dieser Dünen-Wissenschaftler hat dann meinen Vater – Oelde Ennigerloher Straße – schnell aufgenommen, weil dieser Dünen-Wissenschaftler während des Krieges von einem Oelder Industriellen, Nachbarn, durchgefüttert wurde, hatte also gute Erinnerungen an die Ennigerloher Straße in Oelde und hatte bereits dessen industrielle Sammlung niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts katalogisiert, beeinflusst, Käufe angeregt. Mein Vater kam da also hin, wurde nett von Walther Bernt empfangen, und er hat ihn an die Hand genommen und gesagt: „Komm, Egon Rusche, jetzt konzentriere dich bitte auf diese niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts, die die Malerei deiner Heimat ist“, Gründe eben skizziert, die höchste malerische Qualität haben – das mittelalterliche Gildenwesen, Zunftwesen war in Holland im 17. Jahrhundert noch existent. Eine Malerei, die erstmals das ganze Repertoire des realistischen Fundus der Malerei entwickelt hat. Konzentriere dich auf dieses goldene Zeitalter und pass auf, dass du nicht wie deine Vorväter so eine Ansammlung von Zufälligkeiten zusammenträgst, sondern dass daraus wirklich ein Sammlungsfaden, ein Leitfaden entsteht. Und ich – so wird es sich Walther Bernt gedacht haben – ich mit meinen Büchern und ich mit meinen Gutachten ... Mein Vater ist dann über Jahrzehnte da hingerannt und ließ sich jedes Gemälde von Walther Bernt begutachten und legte dann jedes Mal ich glaube 500 D-Mark auf den Tisch des Herren, um auf die Rückseite der Fotografie bestätigt zu bekommen: „Jawohl, es ist ein Jan van Goyen“. Er war der erste Gutachter, der, nachdem Friedländers Gutachten in Verruf geraten waren, denn

Friedländer schrieb immer nur „ich halte es für“ ... Er war als Dünen-Wissenschaftler der Überzeugung, schreiben zu können „es ist ein van Goyen“, „es ist ein Momper“, „es ist ein Breughel“ und bis heute weiß man: Jedes Gutachten ist fallibel, aber nur wenige Gutachter waren in den 60er-, 70er-Jahren so irrtumsanfällig wie Walther Bernt. Mein Vater hat ... Ich antworte auf die noch nicht gestellte Frage, wie ist der Übergang zwischen diesem Egon, dem Sohn von Anton, dem Sohn von Heinrich, dem Sohn von Anton – der erste Anton war der Postkutscher, der Heinrich war der Lumpensammler, der dann seine Bilder und Antiquitäten zusammengetragen hat, der zweite Anton war mein Großvater, der in der ersten Etage oberhalb des Laden wohnte, Egon mein Vater, der mich dann ganz früh von den 60er-Jahren – ich bin 62 geboren – immer mitnahm, wenn es zu Messen ging, Auktionen, Galerien. Und ich bin immer gerne mitgefahren, kam mit zwölf Jahren aufs Internat, weil meine Mutter den zweiten Blauen Brief nicht mehr verstecken konnte, und es für meinen Vater immer klar war: Der Junge muss auf eine katholische Mönchsschule. Dann hatte er nun endlich den Grund, meine Mutter davon zu überzeugen: „Doris, der Junge schafft's hier alleine nicht auf dem Gymnasium“. Also kam ich auf die Jesuiten-Schule, keine wirkliche Mönchsschule, aber immerhin klosterähnliche Verhältnisse. Und am Wochenende, eben von 12 bis 19 Jahren, bis ich mein Abitur hatte, kam ich fast immer nach Hause und habe diese ganze typische Gegen-die-Eltern-Rebellion nicht gehabt. Das wurde durch das Leben im Internat abgedeckt. Und ich kam gerne nach Hause. Der Freundeskreis verlagerte sich dann auch sehr schnell von meinen Oelder-Grundschulfreunden zu den

Jesuiten-Zöglingen in Büren im Sauerland, einem wunderschönen Barock-Schloss, wo [Johann Conrad] Schlaun mitgewirkt haben könnte. Und am Wochenende war ich mit meinem Vater, mit meiner Mutter, die sich nie so dafür interessierte, wie sich noch nie eine Frau in diesen vier Generationen Familiensammlung, eine eingeheiratete Frau, wirklich dafür interessiert hat. Ganz im Gegenteil, wir haben eigentlich immer gegen die eingeheirateten Frauen sammeln müssen. Die eingeheirateten Frauen konnten nie verstehen, was wir mit diesen vielen Pöten, Bildern machen – schon wieder so ein Staubfänger. Meine eingeheiratete Frau hat in unheiliger Allianz mit der eingeheirateten Frau meines Vaters, sprich meiner Mutter, und unserer Haushälterin vor drei Jahren – was ich nie für möglich gehalten hätte – von heute auf morgen, als ich weg war, den gesamten Boden entrümpelt. Alles, was ich seit der Kindheit an Spielen, an Möbelchen aufbewahrt hatte, war von heute auf morgen entsorgt. Insofern zögerte ich, eben auf die Frage, was ist denn mit diesem ersten erworbenen Kunstwerk Andreas Achenbach ... Ich habe es seitdem nicht wiedergefunden. Ich hoffe nicht, [allgemeines Lachen] ... ich hoffe nicht, dass das mit entrümpelt wurde. Immer gegen die eingeheirateten Frauen sammeln hieß bei uns zu Hause, als ich dann mit dem zwölften Lebensjahr vom Internat ankam, mein Vater mich nicht abholte, sondern wir trafen uns halben Weges in Lippstadt, bei einem Antiquitätenhändler. Dieser Antiquitätenhändler hatte sich auf Anraten meines Vaters mit dem letzten lebenden Meisterschüler von Max Slevogt, Tons Vormann, zusammengetan. Tons Vormann schrieb in den 20er-Jahren für Claire Waldoff die Liedertexte, „Ede, Ede, ich bin doch nicht wie jede“ mag Ihnen vielleicht bekannt

sein. Und auf diesen Tons Vormann und den Galeristen traf ich. Und es war eine sehr illustre Situation, weil nebenan, direkt nebenan der bis heute noch bedeutendste deutsche Damenmodehändler seinen Laden hatte, Eickhoff, den Sie vielleicht heute aus Düsseldorf kennen. Eickhoff ist die deutsche Nummer eins, vor Maendler in München und Unger in Hamburg, was Damenmode angeht. Und sein Ursprung ist Lippstadt, unmittelbare Nachbarschaft meines ersten Antons, dem Ur-Urgroßvater. Und es kamen aus ganz Deutschland die Kundinnen. Die flogen von München nach Lippstadt, um sich dort ... 70er-Jahre, es war unglaublich angesagt, die Klamotten von Gianni Versace anpassen zu lassen. Eickhoff hat sie in Deutschland eingeführt, in Lippstadt, nebenan war diese Kunstgalerie. Da traf ich meinen Vater jeden Samstag. Und meistens hatte mein Vater morgens schon in der ... in der Glocke – das ist unsere Heimatzeitung im Münsterland – die Anzeigen zum Thema Verkäufe, Angebote, alte Truhe, altes Bild herausgerissen, sodass wir dann, bevor ich überhaupt nach Hause kam, vom Internat erst mal diesen Anzeigen so irgendwo ... im Münsterland nachfuhren. Und sonntags ging es dann – meine Mutter hat uns ein gutes Frühstück gemacht – ging es dann noch meistens nach Holland, zu Ausstellungen, Museumsveranstaltungen. Und für mich war das Teil des Lebens. Ich konnte mir zu Hause gar nicht anders vorstellen, als in Sachen Kunst unterwegs zu sein und mich – ein Thema, was Sie vermutlich heute weniger interessiert – mich mit meinen Eltern über Klamotten zu unterhalten. Denn mit Kleidung verdienen wir seit Generationen unser Geld und das wenige Geld, was übrig bleibt, stecken wir halt in die Kunst. Als ich mit meinem

Vater dann ein bisschen intensiver diese Fokussierung auf die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts entdeckte und erleben durfte, auch wenn wir immer noch Zinn und Silber und Möbel kauften. Wir [haben] unsere bald 60 SØR-Häuser mit englischen Möbeln des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts ausgestattet. Auch die Möbel, auf denen wir hier sitzen, sind alle englischer Provenienz, das sind alles englische Möbel vom 17. bis frühen 19. Jahrhundert, bis unter Queen Victoria die industrielle Fertigung begonnen hat. Damit hört dann für den Möbelsammler aufgrund dieser industriellen, seriellen Produktion die Sammelwürdigkeit des englischen Möbels auf. Das heißt, das letzte Möbel, was man noch kaufen darf – die englische Kunstgeschichte orientiert sich ja an den Perioden, den Namen der Herrschenden – das ist dann William IV., vor Königin Victoria. Und wir haben, weil wir eben auch alle Läden damit ausstatten, angeblich heute die größte englische Möbelsammlung auf dem Kontinent. Das heißt, diese Dinge, die haben wir schon nebenher betrieben. Und gerade die englische Wohnkultur hat uns sehr angesprochen, weil sie ein Auffangbecken der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts war. William von Oranien ist ja plus, minus 1680 König von England geworden und hat eine Entourage von ... von holländischen Künstlern mit an den englischen Hof genommen. So wurde Simon Verelst der Londoner Guard of Flowers, so wurde dann [William] Hogarth, so hat sich Constable im 18. Jahrhundert in seiner Landschaftsmalerei ganz wesentlich prägen lassen durch die niederländische Landschaftsmalerei und so wurde eben das englische Interieur, das wir sehr schätzen, was Sie hier in diesen Sammlungsräumen auch wiederfinden ... das

wurde geprägt durch die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts, die William von Oranien mitbrachte. Er brachte sie mit in schwarzen Wellenleistenrahmen, schlicht, calvinistisch, puristisch gerahmt. Und die Engländer des 18. Jahrhunderts haben dann die Wellenleisten entfernt und üppige holzgeschnitzte Goldrahmen drumgemacht, die sich wunderbar verbinden lassen zu den englischen Möbeln. Das heißt, wenn Sie heute auf ein englisches Landschloss gehen, Sie finden im Zweifelsfall mehr niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts als englische Malerei und ab und zu ist es pari. Dieses Interieur hat uns immer interessiert. Uns hat auch immer Kunstgewerbe, das Silber, Zinn, all das, was wir von den Vorfahren hatten, interessiert, und haben es weitergesammelt, aber nicht wirklich mit einem Konzept. Die englische Druckgrafik war für mich spannend, da sie sich ganz wesentlich auf das 17. Jahrhundert, Holland auch bezogen hat. Da konnte ich dann mit ersparten fünf, zehn ... fünf bis zehn D-Mark Taschengeld auch originale Blätter aus dem 18. Jahrhundert erwerben. Aber neben der Druckgrafik und dem englischen Möbel ist unser Sammlungsbestand ein Sammelsurium, bis auf die niederländische Malerei. Und als ich mich dann immer mehr dafür interessierte, war zirka ein Drittel des heute relevanten Sammlungsbestandes von meinem Vater bereits erworben. Es war noch etwas vom Großvater, Urgroßvater dabei, aber hatte keine wirkliche Bedeutung, angesichts des kunsthistorischen Screenings. Wir haben ein Drittel des Bestandes dann im Laufe unseres gemeinsamen Lebens – mein Vater ist 1996 verstorben – gemeinsam erworben und ein Drittel der Sammlung niederländischer Malerei, so wie sie heute existent ist, habe ich dann im

Anschluss bis zum heutigen Tage selber erstanden und finde diesen ... diesen Anspruch, den Walther Bernt meinem Vater Anfang der 60er-Jahre mitgegeben hat „pass auf, dass du dich nicht verläufst in der Vielfalt von Möglichkeiten“, so nach dem Motto: Ich kaufe, was mir gefällt, und weil es mir gefällt, passt das alles schon irgendwie zusammen ... Der etwas höhere Anspruch, der vom Kunsthandel vertreten ist: „Kauf doch, was Qualität hat und dir gefällt, denn wenn es dir gefällt und Qualität hat, dann passt es schon irgendwo zusammen“ ... Ein solches Sammelsurium hat auch mir nie vorgeschwebt. Und um es zu schärfen und in dem Wissen, dass eben der Mentor meines Vaters, Walter Bernt, der dann auch irgendwann verstarb, eben leider dann doch nur ein Dünen-Wissenschaftler war – ich glaube, Wanderdünen waren seine Spezialität – war es mir wichtig, Menschen zu finden, mit denen ich dieses Screening nachschärfen konnte. Ich fuhr damals regelmäßig zum ...

Helge Baumgarten: *Entschuldigen Sie. Können ... können Sie den ... Entschuldigen Sie, wenn ich Sie kurz unterbreche, den Begriff Screening habe ich nicht ...*

T.R.: Screening ist vielleicht auch von mir ...

H.B.: ... richtig verstanden.

T.R.: ... als Anglizismus falsch gebraucht, ist für mich in diesem Moment gewählt als ein Begriff für eine Untersuchung.

H.B.: Also Beobachtung.

T.R.: Für ein Durchchecken. Für ein Durchchecken ...

H.B.: Okay.

T.R.: ... des Sammlungsbestandes.

H.B.: Ja.

Hildrun Dreyer: *Mit einer Auswahl dann auch, oder?*

T.R.: Mit einer Auswahl: Ja, nein. Mein Vater fuhr zu Walther Bernt, ließ sich das Bild begutachten und dann sagte Walther Bernt: „Hör mal zu, das ist aber eine Kopie aus dem 18. Jahrhundert. Hast du nicht gesehen, dass auf dem Tisch des Interieurs ein Krug aus dem Westerwald steht, der erst um 1800 so modelliert wurde? Dann kann das Bild doch nicht aus dem 17. Jahrhundert stammen, Egon, wieso machst du solche Anfängerfehler? Und diese Chronologien, Egon Rusche, das musst du dir immer klarmachen.“ Wenn Kleid der Zeit, das Kleid der Zeit, die Tracht der Zeit, ein ganz wichtiges Kriterium, um ein Gemälde zu datieren. Wer die Kleidermode kennt, hat einen großen Wissensfundus, um zu erkennen, ob dieses Bild von 1620, 1640 oder 1680 ist, weil sich die Mode sehr modenhaft entwickelt hat. Und ähnlich ist es mit dem Kunsthandwerk. Wer eben weiß, wie Kunsthandwerk sich entwickelt in den unterschiedlichen Provenienzen, der hat ein ... einen ganz tollen Maßstab, um Datierungsfragen nachzugehen. Wobei man sich angesichts der Sicherheit, die man scheinbar gewinnt, wenn man sich mit Trachten, Kunstgewerbe, das auf den Gemälden, auf Stillleben, Interieurs eine Rolle spielt, auskennt ... Wenn man diese Sicherheit gewinnt, darf man sich natürlich auch Trugschlüssen ... muss man sich erwehren können. Klar ist, dass das Gemälde nicht um 1700 sein kann, wenn ein Krug aus dem 18. Jahrhundert drauf ist. Es sei denn – früher haben Restauratoren oftmals gedacht, sie wären die besseren Künstler – ... es sei denn, ein Restaurator im 18. Jahrhundert hat eine Fehlstelle mit einem Krug ausgebessert, der aus seiner Zeit stammt. Dann kann es also bedeuten, dass das Gemälde im Ursprung um 1700 ist, aber der Restaurator um 1800 hat dort einen Krug

hineingemalt. Das wäre jetzt wieder ein Spezialfall. Andersrum heißt es natürlich nicht, dass, wenn ein Krug aus 1700 auf dem Gemälde ist, es nicht vielleicht doch von 1800 stammt, denn es kann ja ein Kopist von 1800 sein, der in der Art der Krüge, der Gewandungen von 1700 gemalt hat. Und all diese Dinge zu erwägen, das habe ich eben versucht, mit diesem Begriff Screening ... aus unterschiedlichsten Perspektiven ein Gemälde einzuordnen, beschreiben wollen. Und da war Bernt eben gut, um ... um das Handwerkszeug zu erlernen. Wir sind ja schließlich auch keine Kunsthistoriker, sondern Dilettanten. Und Bernt war uns da viel voraus. Bernt hatte eine ... eine Fotodatei der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die war zigtausend, zigtausend Fotos groß. Und das war in einer vordigitalen Welt, in einer rein analogen Welt, ein unglaublicher Schatz, zigtausend Fotos von den Künstlern des 17. Jahrhunderts zu haben. Und es gab eben nur ein Institut, ein wissenschaftliches Institut, was diesen analogen Dokumentationsschatz bei Weitem übertraf, auch noch weit vor der Witt Library in London und der Frick Library in New York, das waren die drei Adressen, wo ich dann als Jugendlicher regelmäßig hinfuhr, nämlich das Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag. RKD ist weit vor Witt und weit vor Frick die Fotosammlung, die Dokumentationsstelle für die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts gewesen. Und da habe ich mich teilweise für Wochen meiner Ferien eingeschlossen und bin unseren Bildern nachgegangen, habe durch ... durch Vergleiche, durch stilkritische Vergleiche versucht herauszufinden, wer ist denn dieser Künstler? Und da sind immer wieder wunderbare Entdeckungen gelungen. Es gibt ein zweites

Institut in ... in Den Haag, das sämtliche Porträts, die im Laufe der Jahrhunderte in Holland entstanden sind versucht zu archivieren. Wenn Sie ein Porträt besitzen, auf dem kein Künstler draufsteht, keine Künstlersignatur, aber ein Datum, dann können Sie sich angucken, welche Gemälde unter dieser Jahreszahl 1677 archiviert sind. Und wenn Sie vielleicht sogar noch ein Monats- oder ein Tagesdatum haben, können Sie schauen, welche Bilder unter diesem Tag archiviert sind. Und dann können Sie über das Datum, wenn Sie Glück haben, den Künstler rausfinden, weil es dort unter diesem Künstler archiviert ist. Und wenn Sie noch mehr Glück haben, dann können Sie auch den Dargestellten herausfinden, weil es dort vielleicht auch archiviert ist. Und das war für mich als ... ich glaube, ich war gerade mit dem Abitur fertig und begann in Fribourg Philosophie und Wirtschaftswissenschaften zu studieren, bin da ein-, zweimal in die kunstgeschichtliche Vorlesung gegangen und fand das so langweilig, mir diese Fotos, Dia-Fotos an die Wand geworfen, anzugucken. War dann in den Semesterferien in diesem Institut, was auch mein Vater nicht kannte, mein Vater kannte mit mir das RKD, aber nicht dieses Portrait-Institut. Und damals sollten wir ein erstes kleines Katalogheftchen produzieren.

Nicole Borowski: *Aber das heißt, um noch mal auf die Sammlertätigkeit zurückzukommen, Sie haben schon in Jugendjahren gemeinsam mit Ihrem Vater gesammelt? Oder war das teilweise auch unabhängig voneinander? Haben Sie die Entscheidungen gemeinsam getroffen?*

T.R.: Mein Vater war klug genug, denn das ist ja wohl wirklich nicht einfach, einen pubertierenden 14-, 16-Jährigen für Alte Meister zu gewinnen – zumindest erlebe ich bei

meinen vier Kindern, dass mit das bei keinem dieser vier Kinder wirklich gelungen ist ... Mein Vater war klug genug, auf die richtigen Knöpfe zu drücken. Vielleicht waren wir auch uns genetisch und mental sehr ähnlich. Er fuhr immer nur einen weißen Porsche 911, ich bin in einem weißen Porsche 911 vom Krankenhaus von der Geburtsstation nach Hause gefahren worden, und er hätte sich eigentlich auch in einem weißen Porsche 911 einsargen lassen können, denn er fuhr immer nur dieses Auto. Und das fand ich unglaublich cool, ob ich 12, 14, 16, 18 war. Ich fand es unglaublich cool, dass da immer ein weißer Porsche 911 vor der Tür stand. Ich erinnere mich, als ich mit 18 Jahren aus dem Internat kam und hatte gerade meinen Führerschein gemacht. Mein Vater wollte nicht glauben, dass ich es mit der Minimalzahl von Stunden, das waren damals 12, es gleich geschafft hatte. Ich hatte meinen Führerschein. Er drückte mir den Porsche-Schlüssel in die Hand, vor unserem Firmengebäude, vor dem Konferenzsaal. Da tagten gerade die Geschäftsführungsrunde. Er gab mir den Schlüssel. Die guckten alle aus dem Fenster und ich bekam dieses Auto nicht an. Ich war trotz Führerschein nicht in die Lage, dieses Auto zu bewegen. Klammer zu. Also er war ... er war cool genug, mir den Eindruck zu geben: Thomas, ohne dich kaufe ich kein Bild mehr. Also er hat mir mit ... mit 12, 13, 14 den Eindruck gegeben: Ohne dich kaufe ich kein Bild mehr. Und dann fuhr ich natürlich doppelt interessiert mit. Damals waren wir viel bei einem Sammler Schünemann, der bis heute lebt, Schünemann in Bremen. Damals Verleger der Bremer Nachrichten. Und da ging's dann um 50.000 D-Mark, um 80.000 D-Mark, um 100, um 120.000 D-Mark. Und mein Vater gab mir den Eindruck, der kauft das Bild nicht, ohne

sich mit mir abzustimmen. Fand ich unglaublich spannend. Das heißt, ich stieg gerne in diesen Porsche 911, fuhr mit meinem Vater nach Bremen, da waren dann tolle Bilder und ich hatte was zu sagen. Wer hat heute mit 12, 14, 16 Jahren schon was zu sagen zu Hause? Dann war der nächste Schritt, dass mein Vater der englischen Sprache nur begrenzt mächtig war, die typische Nachkriegsgeneration, die sich nicht wirklich hat ausbilden lassen, und ist dann gleich in die Familienfirma gegangen. Und er fuhr ungerne nach England ohne mich. Ich hatte ein sehr gutes Verhältnis zu dem Jesuiten-Direktor. Und dem wusste ich es beizubringen, dass ich einmal im Jahr – ich war schulisch dann irgendwann auch auf einem guten Weg ... dass ich einmal im Jahr mit meinem Vater ... Im Sommer war das kein Problem, da fielen die Alt-Meisterauktionen Anfang Juli immer in die Sommerferien, aber die zweite große Alt-Meisterwoche bei Sotheby's und Christie's in London ist immer Anfang Dezember, keine Schulferien – aber ich bekam immer frei. Ich bekam immer die Erlaubnis, für eine Woche mit meinem Vater Anfang Dezember auf die Auktion zu fahren, was ein unglaubliches Spektakel ist. Wer das von Ihnen noch nie erlebt hat, muss das unbedingt mal machen. Die Qualität ist zwar nicht mehr so, wie vor 20, 30 Jahren, aber es werden dort innerhalb von einer Woche bei Sotheby's, Christie's, Bonhams, Phillips, teilweise zwei, drei Auktionen über 1000, wenn nicht 2000 Alte Meister versteigert. Und da nur mal reinzugehen, einen Rembrandt ab ... anzuspucken und mit dem Daumen über die Signatur zu gehen, um zu gucken: Ist sie wirklich echt? Das ist ein Spektakel! Und das habe ich in sehr früh ... sehr früh erlebt. Mein Vater nahm mich mit. Und dieses Auktionswesen ist

auch etwas ganz Spannendes, auch für einen jungen Menschen. Da geht's ja dann auch in der kürzesten Zeit um ganz viel Geld und wie lässt man sich hochtreiben, wie stimmt man sich ab, wie hat man sich im Griff? Was lässt man zu, was macht man? Und auf einmal hat man sechs Bilder gekauft in so einer Auktion, das Geld fließt nur so dahin – macht man weiter, ist man bereit, ein gesetztes Limit zu überschreiten oder nicht, also diese Szene fand ich toll. Dann, ich habe es eben schon angedeutet, verdienen wir ja unser Geld mit Kleidung. Ich liebe gut gekleidete Menschen. Nicht nur, weil ich damit Geld verdiene, sondern weil ich glaube, dass das Ausdruck des Innersten sein kann, die zweite Haut des Menschen, die zu mir und zu allen anderen spricht. Und in dieser Kunstwelt erlebt man toll gekleidete Menschen. Schauen Sie sich heute selber an. Kunstleute haben Geschmack und England, das war für mich ein Traum, in den 70er-, 80er-Jahren noch mehr, weil die englische Kleidungskultur, gerade der Männer, damals noch ausgeprägter war als heute, wo sich das sehr verflüchtigt hat. Also ich liebte dieses Leben. Nach New York zu einer Auktion ist mein Vater dann gar nicht mehr mitgeflogen. Er hat glaube ich nie einen transatlantischen Flug gemacht. Und das ist dann vielleicht eine noch konkretere Antwort auf Ihre Frage: „Hast du es dann alleine gemacht oder gemeinsam in Abstimmung?“ Vor den Auktionen in New York haben wir gemeinsam uns die Kataloge angeguckt und haben Gemälde, die uns beiden katalogmäßig interessant erschienen, ... die haben wir dann intensiv besprochen, haben uns die Literatur dazu herausgesucht. Wir versuchen bis heute alles, was die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts anbetrifft an Literatur, zu sammeln, auch nach

hinten, antiquarisch. Es gibt kaum etwas, was wir nicht in unserer Bibliothek haben. Die wichtigste ...

H.D.: *Darf ich da was fragen?*

T.R.: Bitte.

H.D.: *Wenn Sie sagen, was Sie katalogmäßig beide interessiert hat. Nach was für ... ob es da irgendwie Art Kriterien gibt, nach denen Sie ausgewählt haben oder wie sich Ihr, ja, ...*

T.R.: Also ein Erstes und deshalb betone ich ... betone ich noch einmal die Bibliothek, das Erste war, dass wir uns intensiv mit dem Besprechen, Bearbeiten dieses Künstlers auseinandergesetzt haben. Und wenn denn die Literatur etwas dazu hergab, dieses Gemäldes ... Was wurde bisher in der kunsthistorischen Forschung zu diesem Künstler gesagt und was wurde vielleicht auch zu diesem Gemälde ausgedrückt? An welchen Ausstellungen war es, in welchen Sammlungen war es? Das heißt, die bisherige kunsthistorische Kritik, die war uns, die war mir, ist mir sehr wichtig und deshalb eben viel Geld in die Bibliothek gesteckt, bevor – auch noch mal auf Ihre Frage, durftest du alleine – ... bevor ich das erste Bild alleine gekauft habe, mit 16 Jahren, habe ich regelmäßig in Holland die ganzen Antiquariate abgeklappert, bin mit dem Zug von Amsterdam nach Den Haag, Rotterdam gefahren. Und wir hatten damals eine relativ dämliche Regel: Pro Bild darf das Buch einen Gulden kosten. Das heißt, wenn 100 interessante Abbildungen, natürlich nicht das 100. Buch über die Nachtwache ... wenn 100 interessante Abbildungen über niederländische Kleinmeister des 17. Jahrhunderts drin waren, dann durfte ich ohne zu Zögern – was ja für ein Buch viel Geld ist – 100 Gulden ausgeben. Und ich konnte auch

für ein Buch 500 Gulden ausgeben, wenn es auf unserer Liste stand. Wir hatten eine Liste, wo wir die ganz wichtigen antiquarischen und noch zu erhaltenden Bücher – Bergström, Stilleven, das kostete damals schon 1.000 Gulden ... und wo die Liste draufstand. Und wenn ich so eine Trouvaille bekam, da hatte ich mehr oder weniger open ... open end limit. Wir sind angeblich die einzige Institution weltweit, die diese bedeutendste kunsthistorische Forschungszeitschrift über die holländische Malerei, die das erste Mal ich glaube 1882 erschienen ... hat, komplett hat. Und das als Basis, also einmal einüben kann man dem Rusche-Sohn, kann ich meinem Sohn Thomas vertrauen, wenn ich ihn in die Welt schicke? Das wurde bei den Büchern eingeübt und hat funktioniert. Und dann Ihre Frage, was sind die Kriterien? Diesen Reflex, den man hat. Man sieht in den Katalogen Hunderte von Bildern. Man sieht aber nicht nur die Bilder, man sieht schon erste Beschreibungen, Provenienzhinweise, Literaturhinweise sind ja bei den Auktionskatalogen mit abgegeben. Und sich dann darin vertiefen. Literatur, die angegeben ist, oftmals ist sie nicht komplett und vollständig. Man liest sich immer mehr ein und bekommt dann ein Gefühl dafür, wie die Kunstkritik bisher diesen Künstler und vielleicht auch dieses Gemälde gesehen hat. Und ich denke, das ist wichtig, dass man neben dem sammlerischen Reflex, der ein emotionaler sein mag, etwas Unterbewusstes – was da in den Hirnen abläuft könnte man vielleicht sehen, wenn Sie mir Elektroden auf den Kopf klemmen – neben diesen biochemischen Endorphinen – ich bin kein Fachmann, Sie hören mein Gestammel – zwischen den Dingen, die da zwischen den Synapsen, wo die Transmitter irgendwelche Botenstoffe hin-

und herschicken, wenn ich ein Gemälde sehe, das ich unbedingt haben will, neben diesen emotionalen Prozessen zu versuchen, diese zweite ... diese zweite Perspektive aufzusetzen. Und da war eben mein erster Schritt die Bibliothek. Und dann sagt man: Das sind so die 10, 12 Bilder, wo wir wirklich gemeinsam glauben, die könnten es sein. Dann guckt man Kunstpreisverzeichnisse ... immer daran denken: Es war eine analoge Welt. Da konnte man nicht mal eben bei artnet googlen, was, wie, wann. Damals wurde noch ein Kunstpreisverzeichnis jährlich gedruckt und dann konnte man sich erst mal 40 Kunstpreisverzeichnisse seit dem Zweiten Weltkrieg angucken, zu diesem Künstler, um zu schauen: Was bringt dieser Künstler? War dieses Bild vielleicht vor 10, vor 20 Jahren schon mal auf der Auktion? Was hat es gebracht oder war genau dieses Bild in den letzten zwei, drei Jahren schon zweimal auf einer Auktion und ist durchgefallen? Bei einer Auktion wird im Schnitt nur bis zu 60 Prozent verkauft. Der durchgefallene Rest kommt dann meistens nach einem Jahr, vielleicht verschoben an einen anderen Standort, innerhalb von Sotheby's und Christie's wieder auf die Auktion. All das zu recherchieren und dann sieht man das Gemälde im Original. Und dann wird dieser Reflex entweder bestätigt, den man aus dem Katalog schon hatte, oder aber er verflüchtigt sich, nach dem Motto: Das Foto ist besser als das Original. Oder es ist auf einmal dieses Wow-Erlebnis. Auf jeden Fall. Es ist noch viel, viel mehr als man positiv beim Foto dachte. Es ist dein Bild. Denn, so hat mir Tons Vormann beigebracht, dieser letzte lebende Meisterschüler von Max Slevogt, Bilder sind wie Frauen, sie haben Beine und rennen dahin, wo sie geliebt werden. Das heißt, rennt mir dieses Bild von der

Wand in die Arme? Das kriegen Sie nicht vom Foto her, das erleben Sie, wenn Sie dieser Frau, wenn Sie diesem Bild gegenüberstehen. Rennt es Ihnen in die Arme? Und da müssen Sie wieder aufpassen – bei einer Auktion ist es ähnlich wie bei Frauen –, dass Ihnen als Mann nicht zu viele Frauen in die Arme rennen, gleichzeitig. Denn dann haben Sie auf einmal kein Geld mehr für die vielen Frauen, beziehungsweise für die vielen Bilder, die Ihnen auf einer Auktion in die Arme rennen könnten. Sie müssen sich dann wieder fokussieren, konzentrieren. Aber das ist ganz selten. Es ist nicht nur im ... im natürlichen Leben eben leider nicht mein Fall, dass mir so viele Arme von Frauen auf einmal entgegen rennen. Es ist auch bei der Auktion immer seltener so, weil es dann das große Enttäuschungserlebnis ... Das hat vielleicht auch wieder ... Vormann würde das sagen. Ich bin sehr sexistisch groß geworden, das bitte ich zu entschuldigen, dieses barocke Umfeld eines ... eines Jesuiten-Internats und wer für Claire Waldoff die Lieder geschrieben hat, der war auch nicht ohne. Wenn ich so diesen Vergleich Frauen und Bilder denke, es ist oftmals ein Schock, wenn Sie dieses Bild, das Sie bisher nur aus dem Katalog kannten, in der Realität sahen. Und vermutlich ist es ein ähnlicher Schock – ich habe das noch nie gemacht – den Männer erleben, wenn sie sich eine Frau aus dem Katalog aussuchen. Und auf einmal steht sie ihnen wirklich gegenüber, was bei diesen Bildern für Erhaltungsschwächen drauf sind, könnte man vielleicht vergleichen mit einer schlecht oder übermäßig geschminkten Frau. Und wenn man dann die ganze Schminke runternimmt, beim Gemälde nennen wir das Firnis, ... wenn wir also den ganzen Dreck und den Schmutz runternehmen, zeigt sich ja: Wie schön ist

diese Frau unter der dick aufgetragenen Schminke wirklich?

H.D.: Das spielt dann also auch, also dieser Zustand ist dann auch ...

T.R.: Ist ganz entscheidend, ist ... Je älter Ihr Sammelgebiet ist. Wenn Sie also frisch von der ... von der Staffelei eines Künstlers kaufen, dann müssen Sie sich vielleicht fragen, angesichts von Bad Painting und von autodidaktischen Künstlernaturen: Ist das, was sie da an Substanzen, Mixed Media, collagenmäßig zusammenführen prospektiv überhaupt erhaltbar oder ist ein Verfall schon Teil des ... des künstlerischen Prozesses? Das ist vielleicht grenzwertig ein Thema, aber wenn Sie ein Ölgemälde von der Staffelei kaufen, dann wissen Sie: Es ist so erhalten, wie der Künstler es will. Wenn Sie einen Alten Meister kaufen, müssen Sie von vornherein davon ausgehen, dass es ganz selten Mint Conditions ... Mint Condition, so wurde mir beigebracht, sei ein Begriff aus der Briefmarkensammlersprache. Mir wurde übrigens als Allererstes mit sechs Jahren die Briefmarkensammlung meines Vaters übergeben. Ich glaube, da hat er mich zum ersten Mal angefüttert. Die war auch mehrere Tausend D-Mark wert. Die bekam ich mit sechs Jahren, eine ... eine ... ich glaube sogar Zigtausend D-Mark wertvolle Briefmarkensammlung. Und dann sollte ich sie eben auch zuordnen, katalogisieren, beschreiben. Michel war damals der Katalog, den ich dann auch geschenkt bekam, jedes Jahr den neuen Michel. Einmal zu ...

H.D.: Entschuldigung. Darf ich noch mal zu den Kriterien zurückkommen?

T.R.: Ja. Ein ganz wichtiges ... entschuldigen Sie meine cursorische Art des Redens. Ein ganz wichtiges Kriterium ist

**Kriterien des
Kunstsammelns**

eben der Erhaltungszustand, das ist die halbe Miete. Denn wenn das Bild eben nicht in Mint Condition ist, wie die Briefmarke, dann muss man sich fragen: Welche Abstriche mache ich denn bezüglich des Erhaltungszustandes? Und wie beurteile ich den Erhaltungszustand eines Kunstwerks und eines Gemäldes? Und da ist die Entwicklung der naturwissenschaftlichen Analyse eines Kunstwerks in den letzten 20, 30 Jahren explodiert und da kann sich der mittelständische Sammler bei jedem Kunstwerk gar nicht erlauben, alle möglichen naturwissenschaftlichen Analysemethoden einzusetzen. Er muss zunächst mal seinen Blick schulen. Er muss seinen Blick schulen, um zu erkennen: Wie viel ist von der Originalsubstanz ...

Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts ist eine Lasurenmalerei, die in vielen Schichten aufgetragen wird. Und diese Schichten sind sehr empfindlich, wenn der Restaurator – bei jeder Restaurierung fließt Blut – ... wenn der Restaurator den Firnis abnimmt und dieses Lösungs-, sprich Reinigungsmittel irgendwann auch an die Originalsubstanz kommt. Jedes Mal fließt Blut. Jedes Mal geht ein Teil oberster Lichte, Lasuren verloren und es gibt Gemälde, die im Laufe dieser drei-, vierhundert Jahre so oft und so schlecht restauriert wurden, dass da überhaupt keine Lasuren mehr drauf ... ist. Da ist Fühlen sehr wichtig. Wenn ich ein Gemälde kaufe, ich gehe immer mit dem Daumen drüber. Ich taste es ab: Ist noch ein Relief, ist noch ein Relief zu spüren und sehe ich das auch? Ich kenne den Künstler, ich weiß, wie sie gemalt haben. Ich weiß also auch, mit welchem Lasurauftrag sie gearbeitet haben. Ich weiß, was ich zu erwarten habe, wenn mir ein [Jan] van Goyen angeboten wird. Weil ich weiß, wie er gearbeitet hat – aus

den vielen gut erhaltenen Gemälden in den Museen, die ich kenne – hab das als Maßstab, um zu erkennen: Wie stark ist es abgerieben? Das Allerschlimmste. Dann das Zweite: Partielle Fehlstellen, die oftmals für den Laien schlimm sind. Wenn wir gemeinsam uns die Nachtwache im restaurierten, freigelegten Zustand angucken würden, dann wären Laien entsetzt, wie viel große Fehlstellen drauf sind. Die aber, wenn das Gemälde von den Lasurschichten gut erhalten ist, und da ist die Nachtwache ordentlich erhalten, kein Problem ist, wenn es irgendwo im Hintergrund ist. Bei einem so großen Gemälde kann auch mal irgendwo in der Backe, selbst im Auge eine große Fehlstelle sein, da ist dann immer noch der Anteil von originaler Substanz entscheidend. Aber man muss es wissen. Da hilft einem die UV-Lampe, um zu erkennen, wo sind Fehlstellen. Wo dann oftmals böse in Anführungsstrichen Restauratoren einen Firnis auftragen, der fluoreszierend ist, und dann kommen Sie gar nicht durch den Firnis, um zu erkennen: Wo sind nachträgliche ... Dinge aufgetragen?

H.D.: Ja. Sie hatten jetzt ja schon sehr viel zu den Kriterien für die alten niederländischen Gemälde gesagt. Wie sieht es denn für die Sammlungskriterien bei den modernen zeitgenössischen Sachen aus?

T.R.: Da die zweite Frage ganz einfach zu beantworten ist, lassen Sie mich noch auf die erste eingehen, ich habe nämlich noch gar nicht wirklich viel dazu gesagt. Ich habe gerade nur über den Reflex gesprochen, einmal angesichts eines Fotos und angesichts des Originals. Dann haben wir über die kunsthistorische Forschung bis heute gesprochen, die den Künstler und den ... und das Gemälde selber anspricht. Und dann waren wir gerade beim dritten Kriterium

des Erhaltungszustandes. Das nächste Kriterium wäre jetzt: Welche Bedeutung hat das Gemälde im Œuvre des Künstlers? Im Unterschied zu einem Zeitgenossen, wo ich gar nicht weiß, wie das komplette Œuvre in 50 Jahren aussehen wird, wenn der Künstler abtritt, weiß ich das beim Alten Meister. Ich kenne das gesamte Œuvre des Künstlers. Ich kenne seine Entwicklungsphasen und kann damit einordnen: Aus welcher Phase stammt es? Welche qualitative Bedeutung hat es? Und dieser zweite Schritt, nachdem ich eben darüber gesprochen habe, wie bedeutend ist der Künstler in der Entwicklung der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, welche Bedeutung hat dieses Kunstwerk im Œuvre dieses Künstlers, kann ich dann zum dritten hingehen und mich fragen: Was sind denn die Kriterien, um deutlich zu machen, ob eben dieses eine Gemälde eine größere oder eine geringere Bedeutung für das Œuvre des Künstlers hat. Jetzt bin ich also nur vor dem Bild und kann mich fragen: Welche kompositorischen Schemata hat er sich dort angeeignet, weil sie üblich waren? In welchem Maß hat er sich von kompositorischen Vorgaben befreit? In welchem Maße hat er kompositorische Stilmittel sogar erfunden? Dasselbe kann ich bezüglich des Kolorits, kann ich bezüglich thematischer Fragestellungen, kann ich bezüglich Schemata Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund, Gefangensein von einer Tiefenperspektive der Renaissance, sich davon befreien ... kann ich mich also dem Bild, kompositorischen Kriterien, malerischer Delikatesse ... Wie raffiniert hat er gemalt? Wie raffiniert hat er sowohl Landschaft als auch Staffage gemalt? Hat er das alleine gemalt? Hat er das mit einem Kollegen gemalt? Welcher Kollege war es? Welche Bedeutung hat

der Kollege im Œuvre. All diese Fragen sind wichtig, um sich einem Alten Meister zu nähern, und um dann aus meiner Sammlungsperspektive mich zu fragen, ob es eine sinnvolle Ergänzung unseres Sammlungsbestandes ist.

Und wenn wir jetzt ... obwohl schon zahlreiche Kriterien von uns gerade erarbeitet wurden, wenn wir diese Kriterienvielfalt nehmen, dann ist diese zweite Frage von Ihnen für mich als Novize in der zeitgenössischen Kunstszene nur sehr schwer zu beantworten. Ich tue mich sehr schwer, heute ein Kriterienraster für die Bewertung der aktuellen zeitgenössischen Kunst zu erarbeiten. Und vielleicht helfen Sie mir dabei.

N.B.: *Ich würde vielleicht noch mal einen Schritt zurückgehen und erst mal fragen, wie es dazu kam, dass Sie sich überhaupt entschieden haben, zeitgenössische Kunst zu sammeln. Gerade in Hinblick dessen, dass Sie sagen ...*

T.R.: Tee, Getränke nehmen Sie sich selber, wann Sie möchten. Darf ich Ihnen eingießen?

H.D.: *Gerne, ja. Danke schön. [Tee wird eingegossen]*

N.B.: *Also gerade in Hinblick dessen, dass es vielleicht für Sie so schwierig ist, Kriterien zu finden: Wie kamen Sie zu der Entscheidung, zeitgenössische Kunst zu sammeln?*

T.R.: Zunächst einmal hat mich zeitgenössische Kunst, hatten mich ... haben mich alle Epochen der Kunstgeschichte immer interessiert. Aber mir war eben sehr klar – und das war eben auch Credo meines Vaters – ... Französische Impressionisten fand ich herrlich, finde ich herrlich. Englische Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts finde ich herrlich. Gotische Tafelmalerei – großartig! Italienische Renaissance – wunderbar. Mir war sehr schnell

**Beginn der Sammlung
zeitgenössischer Kunst**

klar, dass dieser Grundgedanke meines Vaters, Walther Bernt hatte ihn geimpft – bitte keine Ansammlung, sondern ein Sammlungskonzept – dass das Sinn macht. Denn mit begrenzten mittelständischen Mitteln kann man sich nicht wie [Jean Paul] Getty vorstellen, ein Weltkunstmuseum zusammenzustellen. Und dieses Exemplarische, so von jeder Zeit irgendwas besonders Spannendes und Bedeutendes, das ist mir nie in den Sinn gekommen. Insofern kommt es mir auch heute – um die dritte Frage vorweg zu nehmen – nicht wirklich in den Sinn, die Lücken zwischen dem 17. Jahrhundert, wo wir einen starken Pfeiler haben, und dem 21. Jahrhundert, wo wir beginnen ... die Lücken dazwischen zu schließen. Das würde mich sowohl wissenschaftlich als auch finanziell total überfordern. Das heißt, das Interesse war immer da, oftmals in Abwehrhaltung. Ich erinnere mich noch, wie ich mit meinem Vater und diesem Tons Vormann im Landesmuseum von Münster gegen die Fettabscheideblöcke von [Joseph] Beuys – ich will nicht sagen demonstriert habe – aber dieser Vormann, der hätte am liebsten drauf gespuckt oder wäre mit dem Messer reingegangen. Damals gab's auch diesen, bis heute immer wieder publizierten Badewannen-Pflaster-Eklat: „Ja, siehst du, das Kunstwerk, selbst Putzfrauen ... blah, blah, blah“. Bei uns zu Haus lag seit den frühen 70er-Jahren, als Die Welt ihre publizistische Leitfunktion in Deutschland begann zu verlieren – Axel Springer war nicht mehr Axel Springer – lag immer die FAZ auf dem Tisch. Und mein Vater, der eben sehr früh die Schule verlassen hatte, hat sechs Freunde aus Oelde angestiftet, mit ihm gemeinsam ich glaube in der achten Klasse die Volksschule zu verlassen, die höhere Schule zu verlassen. Das waren

alles Unternehmerkinder, die den Eindruck hatten: Unsere Väter werden mit dieser Nachkriegssituation ... kommen sie nicht klar. Und es ist interessant: Von diesen Sechs sind drei Millionenunternehmen, aus dieser Entscheidung, geboren worden. Drei millionenschwere Unternehmer. Mein Vater hat als Ausgleich zu dieser Entscheidung jeden Tag FAZ gelesen und konnte auf ... auf professoralem Niveau Smalltalk – bei uns zu Hause war dreimal die Woche abends ... waren interessante Leute, Kunsthistoriker, Professoren aus Münster, Physiker. Er konnte aufgrund seiner FAZ-Lektüre – so rekonstruiere ich das – auf allen Gebieten, die abends bei einem Glas Wein besprochen wurden ... konnte er sogar Denkanstöße geben. In dieser FAZ schrieb regelmäßig, bis heute, monatlich Eduard Beaucamp das hohe Lied der Liebe auf Werner Tübke. Werner Tübke ist bis heute ein Liebling von Eduard Beaucamp, der Begründer der Leipziger Schule. Und mein Vater sagte mir immer: „Thomas, wenn wir uns mal einen Zeitgenossen kaufen, dann einen Tübke. Der malt so altmeisterlich.“ Das habe ich mir nur angehört und nicht weiterverfolgt. Im Nachhinein finde ich es spannend. Mein Vater war in den ausgehenden 70ern und frühen 80er-Jahren viel im katholischen Untergrund viel im katholischen Untergrund in der DDR und in Polen unterwegs, war auch in Leipzig in den katholischen Gemeinden, hat im Frühling des Jahres 1989 Lech Wałęsa in Danzig getroffen. Wir hatten damals in Oelde eine internationale Modekonferenz, wo Amerikaner, Kanadier waren. Mein Vater rief mich an. Er rief mich an aus Danzig und sagte mir: „Thomas, es dauert hier nicht mehr lange, es explodiert. Es explodiert hier alles. Der Kommunismus explodiert.“ Im Frühling 89. Und ich ging eben zu meinen

internationalen Freunden, die sich bis heute daran erinnern – ein halbes Jahr vor dem Mauerfall – dass ich das von meinem Vater gespiegelt bekam. Und vielleicht war es diese Ablenkung, dass er sich eben sehr mit dem christlichen Thema befasst hat und sehr mit dem politischen Thema, dass er eben in Leipzig war, wo er ja um die Ecke die alle hätte treffen können und keinen Tübke mitbrachte. Denn das war sein großes, Eduard-Beaucamp-geprägtes Ideal. Und das ist vielleicht ein präreflexiver Hintergrund, der mir mit der Kindheitssuppe verabreicht wurde – Leipzig, Leipziger Schule, wenn, Thomas, dann Leipzig. Und in der Tat waren es dann ganz früh in meiner jungen Sammlerzeit ... ganz früh die Leipziger, die mit ihrem figurativen Stil für einen Altmeistersammler sehr verständlich waren. Und so habe ich dann relativ konsequent nach der oder mit der Woge, die Neo Rauch, Matthias Weischer nach oben geschwemmt haben – leider nicht vor dieser Woge, mit dieser Woge, auf dieser Woge mich für Leipzig interessiert.

H.D.: *Das heißt also, Ihr erstes zeitgenössisches Werk war dann auch ...*

T.R.: Das war nicht ... das war nicht Leipzig, sondern Rundgang Düsseldorf, Kunstakademie, Alexander Gehring, drei Tondos. Wenn Sie dem kleinen Heftchen, was Sie vielleicht kennen oder gleich mitnehmen können, aus dem Kunstmagazin ein Sonderdruck, war die Sammlungskonzeption abgebildet: Die paranoisch-zölibatäre Maschine von Alexander Gehring, drei Medusenköpfe. Es war der ... die erste Erwerbung, aber sehr schnell dann auch Leipziger Künstler.

N.B.: *Wann war die erste Erwerbung?*

T.R.: Ich müsste jetzt auf die Liste schauen, aber ich glaube,

**Das erste
zeitgenössische
Kunstwerk**

dass das 2004, 2005 ist.

N.B.: *Aber war das ein ganz bewusster Schritt, dass Sie dann dahin gegangen sind und gesagt haben: Jetzt ist es langsam Zeit? Oder war das dann tatsächlich ganz spontan, nachdem Sie sich schon immer auch damit beschäftigt haben?*

T.R.: Also ich habe mich in den letzten ... in den letzten Wochen wurde ich das einige Male gefragt, wurde ... Ich bin glaube 98 das erste Mal auf die Art Cologne gegangen und das war noch ganz weit weg und es war überhaupt kein Kaufimpuls. Dann haben mich Freunde 2001 das erste Mal in Atelierhäuser nach Köln mitgenommen. Das war ein ... ein großer Unternehmerkreis, aber die waren alle sehr schnell wieder raus und wunderten sich, dass ich – es waren 30, 40 Ateliers offen – gar nicht mehr zum Essen kam. Da habe ich mich zumindest richtig hineinbegeben, in diese ... in diese Welt und spürte einen Kaufimpuls.

Karolin Pfeiffer: *Und kommt der schnell bei Ihnen oder ist das jetzt bei der ... also Sie hatten ja erzählt, dass im Auktionshaus mit den Alten Meistern ... dass man sich da ... recherchiert und bestimmt über längeren Zeitraum. Die Auktion ist ja in bestimmten Woche. Ist es dann bei der Zeitgenössischen anders?*

T.R.: Gut, bei der zeitgenössischen Kunst habe ich gerade für mich selber ... Ich möchte das auch mal hintereinander schreiben. Habe ich mich grade gefragt: Wann kam ich über das ‚man geht mal durch eine zeitgenössische Kunstabteilung des Museums‘? Wann kam bei mir dieser Kaufimpuls überhaupt zustande? Und sagte: 98 auf der Art Cologne war er noch nicht da. 2001 war er da, aber ich habe nichts gekauft. Und wirklich erstmals etwas erworben habe

Kunstankauf und dessen Kriterien

ich dann 2004, 2005. Wenn es für Ihr Archiv wichtig ist, gucke ich das nach. Auf diesem Kunstrundgang Akademie in Düsseldorf.

K.P.: Und war das dann ...

T.R.: Und jetzt die konkrete Frage von Ihnen: Was passiert bei einem zeitgenössischen Bild? Da ist es noch mehr, angesichts der Kriterienlosigkeit, die ich für mich selber konstatiere ... da ist es noch mehr das Vertrauen auf diesen Reflex, so dieses emotionale Ja-Sagen, läuft mir das Bild in die Arme oder nicht?

K.P.: Und das passiert relativ schnell, oder?

T.R.: Das ist sofort da.

K.P.: Entweder, oder?

T.R.: Es ist sofort da.

H.D.: Können Sie das an bestimmten Sachen ... also wenn Sie schon sagen, Kriterien gibt es nicht so richtig, aber gibt es zum Beispiel Materialien, die Sie besonders interessieren? Oder überhaupt nicht interessieren oder ...

T.R.: Ich glaube, es erklärt sich ... es erklärt sich da viel aus der ... aus der Dynamik. Ich komme von den Alten Meistern. Und diese drei Tondos, paranoisch-zölibatäre Maschine, ikonographisch sind es Medusenköpfe. Das heißt, wenn ich mich selber reflektiere – Was ist in den Jahren des zeitgenössischen Kunstsammelns entstanden? Es ist ein Sich-ansprechen-Lassen von Kunst, das dem ähnlich ist, was ich schon kannte – niederländische Malerei, Alte Meister – und dann ein langsames Eintauchen und Mich-Befreien von diesen Mustern. Und das vielleicht am ... am deutlichsten an dem Kriterium: Müssen Kunstwerke Gemälde sein oder nicht? Diese Frage stellten Sie eben. Und müssen diese Gemälde gut gemalt sein? Und natürlich

muss ein Altmeistergemälde gut gemalt sein. Und die Kriterien habe ich eben beschrieben, wie ich für mich sortiere, ob dieser Altmeister ... grob gesprochen würde ich mit dem RKD die niederländische Malerei in fünf Güteklassen eingliedern, zergliedern. Die erste Kategorie ist ein Rembrandt, ist ein [Peter Paul] Rubens, ein [Anton] van Dyck. Wir besitzen nichts aus dieser ersten Kategorie. Die fünfte Klasse sind Pinselquäler, von denen wir uns getrennt haben. Das heißt, die Sammlung SØR-Rusche, niederländische Malerei nach diesen eben genannten Kriterien, wo vermutlich ein Rudi Ekkart, der Leiter des Reichsbüros für kunsthistorische Dokumentation, wo vermutlich ein Professor Raupp, der Leiter des kunsthistorischen Forschungsteams, die dann in Phase zwei – Bernt habe ich eben als Phase eins beschrieben – begonnen haben, sich mit den Alten Meistern auseinanderzusetzen. Ihnen liegen vielleicht die fünf Kataloge der Sammlung vor, die als Ergebnis dieser Bearbeitung entstanden sind. Diese Kriterien, die zu einer klaren Klassifizierung führen, fehlen mir bei den Zeitgenossen heute. Aber vielleicht bin ich mit diesem Kriterienraster – ich vermute es sehr stark – erst mal an die Zeitgenossen rangegangen. Sind sie so gut gemalt, wie ich mir das bei einem Alten Meister vorstellen würde? Und ich musste dann im Laufe des Loslösungsprozesses von diesen altmeisterlichen Sammlungswurzeln erkennen, dass ‚gut gemalt‘ im 21. Jahrhundert keine hinreichende Voraussetzung für ein Kunstwerk darstellt. Und musste in einem nächsten Schritt erkennen, dass ‚gut gemalt‘ nicht mal eine notwendige Voraussetzung für ein Kunstwerk im 21. Jahrhundert ist. Und das hat mich einiges gebraucht, um

zu erkennen, dass dieses Kriteriensystem im 21.

Jahrhundert nicht funktioniert.

N.B.: *Sehen Sie dennoch die ... die zeitgenössische Kunst, die Sie besitzen, und da die altmeisterliche Kunst und auch, was sonst noch dazugehört – mit Möbeln und so weiter – als alles eine gemeinsame Sammlung? Oder ist es für Sie getrennt?*

T.R.: Also es ist zunächst einmal, wenn ich es nur auf diese beiden Säulen beziehen möchte – Alte Meister und Zeitgenossen – zunächst mal ein ganz eigenständiger Impuls gewesen, mit der zeitgenössischen Kunst zu beginnen. Nachdem ich eben einige Berührungserlebnisse hatte, die ich kurz skizziert habe, war mir klar: Das machst du jetzt. Es war auch deutlich eine Negativfolie zu dem nicht mehr sich erfüllenden Sammelimpetus, der sich nicht mehr erfüllenden Jagd- und Sammelleidenschaft bei den Alten Meistern. Da gibt's zwar immer noch tausend Bilder auf diesen eben genannten Londoner Auktionswochen, aber die Bilder interessieren mich nicht, weil sie fast alle zu schlecht erhalten sind oder eine schlechtere Qualität haben als der Kern unserer Sammlung. Und die wenigen Bilder – ich habe es vor zwei Tagen wieder erlebt, ein Gemälde, was ich gerne gehabt hätte, es war bei ... bei Sotheby's für 20 bis 25.000 US-Dollar geschätzt und ich habe mich mit meinem Vertrauensmann bei Sotheby's abgestimmt und habe gesagt: Komm, wir gehen über das Doppelte auf 55.000 Dollar, wo dann immer noch 20 Prozent Kommission draufkommen. Das hat dann 145.000 gebracht. Das heißt, wenn man dann mal ein Bild entdeckt, wo man sagt: Das wäre eine schöne Lücke – dann spielen die Preise verrückt. Das heißt, weil es da so schwierig geworden ist,

**Beziehungen zwischen
der zeitgenössischen
Kunst und der
niederländischen Malerei**

interessante, sinnvolle Ergänzungen zu machen, aber diese Jagdleidenschaft, dieser Sammlerinstinkt mich seit frühester Kindheit begleitet, war mir klar: Da kommt irgendetwas hinzu. Dann so dieser Spannungsbogen. Die Spannung war da. Die Flinte, die Büchse war gespannt. Aber es war zunächst ganz eigenständig, eine ganz eigenständige Auseinandersetzung. Und ein kleines weiteres Erlebnis auf diesem Weg, ich glaube, das war im Frühling 2004 ... haben wir an die Kunstakademie Bielefeld, die heute modernistisch heißt University of Applied Art and Science ... Damals gab es noch eine richtig gute Malklasse, eine richtig gute Malerprofessorin, Villa-Romana-Preisträgerin. Der haben wir damals ein Hemd gegeben. Einer unserer Grafiker in der Unternehmung stammt eben auch aus diesem Stall dieser Fachhochschule. Der hatte mir den Hinweis gegeben: Da ist eine richtig gute Malklasse in Bielefeld. Was mir gar nicht klar war, dass man an westdeutschen Akademien noch malen lernte, aber in Bielefeld lernte man unter dieser Professorin richtig gut malen. Dort haben wir dann dieses Hemd hingegeben und haben eine kleine Prämie ausgeschrieben. Und dann kamen, vorselektiert, sechs Gemälde von dieser Professorin als die Besten zurück. Ich habe sie in einem kleinen Konferenzzimmer aufgehängt. Die Niederländer kamen weg. Diese zeitgenössischen, frischen, fröhlichen Bilder wurden aufgehängt. Es war damals für den deutschen Einzelhandel keine einfache Zeit, für den Modebetrieb keine einfache Zeit. Diese Bilder haben uns unglaublich viel gegeben. In dem Hemd und auf allen Bildern spielte nicht nur die Männerfarbe schlechthin – hellblau – eine Rolle, nicht nur weiß eine Rolle, sondern auch orange. Aus diesen drei Streifen setzte sich das Hemd

zusammen – weiß, hell-bleu und orange. Und dieses orange hat uns Modemacher so angemacht, dass in der nächsten Saison orange die dominierende Farbe der SØR-Kollektion wurde. Und wir hätten es selber nicht geglaubt: Der orangefarbene Pullover hat sich besser verkauft als der hell-bleue. Bei einem Bild gab es, fremd, ein Olivgrün auf dem Gemälde. Und wir haben dann aus diesem Gemälde einen Hemdenstoff gemacht. Da wurde mir zum ersten Mal deutlich, wie sehr zeitgenössische Kunst in unserem Unternehmen in den Köpfen der Entscheidungsträger etwas beeinflusst. Aber da habe ich noch nicht bewusst Gemälde ausgesucht, da wurden uns die Gemälde gebracht. Eins wurde dann prämiert und kam auch auf den Titel des SØR-Kataloges. Der zweimal im Jahr erscheinende Hauptkatalog, textile Hauptkatalog hat seit 20, 30 Jahren immer ein Kunstwerk auf dem Titel. Das war ein ... ein weiterer wichtiger Schritt. Jetzt hatte ich auf einmal ständig ... nicht als Sammler, mir wurde es ins Haus getragen, aufgehängt, zeitgenössische Kunst und vermutlich hat das ... denn dieser Konferenzraum ist genau neben meinem persönlichen Arbeitszimmer im sogenannten Sørvice Center – meine Firma heißt SØR, mit dem skandinavischen ø geschrieben. Und genauso schreiben wir eben auch das Sørvice Center, unser Verwaltungssitz. Da gehe ich also ständig durch, ging ich ständig durch. Vielleicht war das wichtiger Teil des Büchsenstanzens, denn dann hat's nicht lange gebraucht, dass ich in Düsseldorf in dieser Kunstakademie gelandet bin. Die Struktur des Unternehmens bildet sich ab auch in der Sammlung, denn wir haben ganz viele kleine Lädchen in Deutschland, eigentlich überall da, wo Kunstakademien sind, sind wir

auch mit einem Laden vertreten. Mein Vater pflegte zu sagen: „Wir haben an vielen Stellen wenig zu tun“. In diesen vielen kleinen Läden müssen wir immer wieder mal uns zeigen, aber wir haben da nicht wirklich viel zu tun und haben relativ viel Zeit, durch die Städte zu gehen und die Galerien und die Museen zu besuchen. Und so habe ich, beginnend mit diesem Kauf auf der Kunstakademie, von Hamburg bis München eigentlich von allen Akademien, von Händlern, Galeristen zeitgenössische Kunst gekauft, in Ergänzung zu einer dieser Hauptlinien Leipzig und in Ergänzung zu diesem Melting Pot Berlin. In Berlin ist die ganze Welt zu Gast. Künstler der ganzen Welt sind in Berlin. Ich glaube, es gibt neben New York zu Beginn des 21. Jahrhunderts keine zweite Stadt, wo Sie so sehr im internationalen Schaffensprozess der Kunst sich orientieren können, wie Berlin. Und dass ich hier in Berlin immer auch leben durfte und leben darf, hat vermutlich auch ganz viel ausgelöst, dass ich diese Vielfalt von zeitgenössischen Kunstgalerien auf einmal mit anderen Augen sah und da hineingestolpert bin.

H.D.: *Hat es Sie speziell auch beeinflusst, dann extra Berliner Künstler auch zu kaufen, oder ...*

T.R.: Nicht wirklich. Mich hat eine ... eine Freundin aus diesem Unternehmerkreis, mit dem ich 2001 in ... in dieser Atelieragglomeration in Köln war, ich denke auch so 2005 an die Hand genommen – Larissa van Look. Und mit der bin ich dann die ganzen Galerien abgeklappert. Sie hat mir einen Überblick von Auguststraße, Zimmerstraße etc. gegeben und dann habe ich sehr konsequent mit den ... mit den Galeristen gesprochen, war auf einer meiner Niederlassungsreisen in Mannheim, habe in der Kunsthalle

Berlinbezug

Mannheim – war auch 2005, 2006 – Ruprecht von Kaufmann, eine Einzelausstellung, gesehen – ein Berliner Künstler, den ich sehr schätze – bin dann sofort zu dem Galeristen hingefahren und habe seitdem Ruprecht von Kaufmann erworben, der auch in seiner Art einem Altmeistersammler sehr entgegenkommt, der eine unglaubliche rembrandteske Klasse in seiner Malerei hat. Gedankenstrich: Wenn man erkennt, dass Malerei keine notwendige, auch keine hinreichende Bedingung für große Kunst ist, heißt es ja nicht, dass Qualität in der Malerei ein Ausschlusskriterium für gute Kunst im 21. Jahrhundert ist. Ich glaube immer noch daran, dass jemand, der hervorragend malen kann, große Kunst produzieren könnte – auch im Zeitalter von Bad Painting à la [Harald] Falckenberg. Und auf diesem Weg bin ich dann bei Christian Ehrentraut gelandet, der zunächst als Produzent oder als Direktor der Produzentengalerie LIGA [Matthias] Weischer und Co. in Berlin und in New York gezeigt hatte. Die haben sich dann aufgrund des Erfolges mit renommierten Galerien wie EIGEN+ART verbunden, Weischer, [Martin] Kobe blieb dann bis heute bei Ehrentraut. Bei Ehrentraut war eben auch Ruprecht von Kaufmann. Und er lernte dann die Altmeistersammlung von mir kennen und hat dann ich glaube 2006 in der Brunnenstraße bei Artnews Project, einem ich glaube inzwischen geschlossenen Ausstellungsraum, sich zwölf Altmeister aus unserer Sammlung genommen und sie mit zwölf Zeitgenossen in Dialog gehängt. Und da wurde mir zum ersten Mal deutlich, wie das im Zusammenspiel funktioniert, dass gerade in dieser Konfrontation, in dieser dialogischen Konfrontation, in diesem Disput von alter und zeitgenössischer Kunst

diskursive Qualität steckt, diskursive Qualität des Mehr-Sehens, des Mehr-Erkennens. Das habe ich ganz wesentlich Christian Ehentrauts Hängung bei Artnews Project unter der Direktion von Vlado [Velkov], dessen Nachnamen ich jetzt nicht parat habe, leitet inzwischen den Kunstverein in Arnsberg, zu verdanken. Und das hat als Katalysator gewirkt. Jetzt wurde mir deutlich: Ich muss mich jetzt nicht nur fragen, gibst du einen Euro – der Ökonom spricht von Alternativkosten, wenn man einen Euro ausgibt, kann man ihn nicht mehr für die Alternative ausgeben – ... einen Euro Altmeister oder einen Euro entziehe ich jetzt der Altmeistersammlung, weil ich in neue zeitgenössische Kunst investiere. Dann wurde mir klar: Aus eins plus eins wird drei, ein strategisches Managementideal, Synergien schaffen. Einen Euro in die zeitgenössische Kunst investiert und einen Euro in die Altmeister investiert gibt drei Euro an Revenue – nicht im finanziellen Sinne, aber im Sinne von intellektuellem Genuss, von Spannkraft, von Blickachse, von Verstehen und Erleben im Umgang mit der Kunst. Und das treibt mich an. Das war für mich wirklich der Katalysator, der den Motor wirklich ... wirklich zum Brennen gebracht hat.

H.D.: Müssen ... würden Sie diese Spannung auch als das ... das zusammenhaltende Element dann bezeichnen, was eben diese beiden – ich nenne es jetzt mal – Pole, die Alten Meister und die zeitgenössischen Sachen, als vielleicht ... Ich weiß nicht, ob Sie es überhaupt als eine Sammlung sehen. Aber falls ja, hält das diese Sammlung zusammen?

T.R.: Wenn Sie mich fragen „Was hält das zusammen?“, dann ist mir im Gespräch mit Dritten deutlich geworden, dass ich in der Kunst etwas Ähnliches suche, wie ich es in der Modewelt gefunden habe und wie ich glaube, dass es

**Konzept und Leitlinien
der Sammlung**

auch in der zeitgenössischen Philosophie gefunden wurde. Wir haben ja in all diesen Bereichen Gott sei Dank im Schub der zweiten Aufklärung, die im 17., 18. Jahrhundert begonnen hat, ein Auflösen aller Verbindlichkeiten. Der verbindliche Kanon philosophischer Gewissheiten hat sich ebenso aufgelöst wie der verbindliche Kanon kleidungskultureller Knigge-Regeln, hat sich ebenso aufgelöst wie der klassische Kanon der Malerei, der – herausgefordert durch die Fotografie, herausgefordert durch den miserablen wilhelminischen Geschmack um 1900, der durch den Zeitgeist ad absurdum geführt wurde ... Und Höhepunkt dieser Auflösung aller Verbindlichkeiten in allen Lebensbereichen: Die 68er-Ideologisierung, in Deutschland noch verstärkt durch den Bruch des Faschismus, der alles, was vorher an Verbindlichkeit, auch an Sammlertradition gegeben war, beendete. Diese Befreiung von allen Konventionen, Autoritäten, Traditionen, die wir heute als großes Glück empfinden dürfen, denn wir sind durch die Entwicklung des 20. Jahrhunderts zur totalen Freiheit befreit, dieses große Geschenk des 20. Jahrhunderts, eigentlich die wahre Erfüllung Kantischer Autonomie – wir sind vor allen heteronomen Vorgaben befreit, von allen Moden befreit, führt im 21. Jahrhundert zu dieser unglaublichen Frage: Wie gehen wir mit dieser Freiheit um? Diese Frage hat der Künstler, der vor seiner weißen Leinwand sitzt. Die hat ... diese Freiheit spürt ein Mensch, der vor seinem Kleiderschrank steht. Gibt es heute noch Verbindlichkeiten? Die Philosophie antwortet mit der sprachlichen Analytik und verweist auf die Präsuppositionen des Diskurses, die wir in Anspruch nehmen, wenn wir ein Gespräch führen wie dieses. Und genau diese Frage, die ich als Novize noch

nicht beantworten kann – gibt es nicht doch in der Kunst des 21. Jahrhunderts kriteriologische Voraussetzungen, um den Anspruch an ein Kunstwerk zu erfüllen? – genau diese Frage, die treibt mich an.

N.B.: *Und rückblickend auf das, was Sie bis jetzt an zeitgenössischen Kunstwerken gekauft haben: Gibt's da eventuell einen roten Faden, an dem Sie für sich Kriterien festmachen könnten, die jetzt vielleicht nicht universell sind, aber zumindest für Sie persönlich gelten?*

T.R.: Also zunächst mal bin ich da erst ... eher noch auf dem Weg, des Mich-vom-klassischen-Kanon-Befreiens. Eine Frau, die mir da sehr hilft, ist die Berliner Kuratorin Katja Blomberg, die das Haus am Waldsee leitet. Die kam vor einigen Jahren mit Via Lewandowsky und hat mir ... Im Eingang können Sie es sehen, abgeschmiert, an die Wand geklatscht. Via Lewandowsky hat dadurch versucht, mich zu befreien von diesem klassischen Kanon figurativer Malerei. Auch auf die Frage, die Sie eben gestellt haben, welche Medien: Ich befreie mich zunächst einmal davon, dass es Malerei sein muss.

N.B.: *Das heißt, Sie haben auch schon über Malerei hinaus Kunstwerke gekauft?*

T.R.: Ich habe alle Medien erworben, habe bisher eigentlich nur auf in Dosen abgefüllte Merde verzichtet [Piero Manzoni's *Merda d'artista*], aber wie Sie dort sehen: Skulpturale Kunstwerke sprechen mich ebenso an wie Gemälde, aber der Schwerpunkt ist die Malerei.

Nora Gauger: *Und wenn Sie dann ein Werk gekauft haben, wie gehen Sie dann weiter vor? Zum Beispiel was die Lagerung betrifft oder kommt es ...*

T.R.: Also zunächst einmal versuche ich zu klären, ob das

Gemälde fotografiert wurde. Denn das ist bei zeitgenössischen Händlern und Künstlern eben nicht so üblich. Es gibt nur einige wenige Galerien, wo man von vornherein weiß, dass die Qualität der Abbildung so ist, dass, wenn übermorgen ein Kunsthistoriker dieses Bild publizieren will, die Druckqualität dieser Druckvorlage ausreicht. Dann wird es gerahmt. Das ist ein ganz dämlicher Schritt. Wenn Sie beispielsweise eine Grafik unter Glas gerahmt haben und dann erst feststellen, dass Sie kein ordentliches Foto haben, dann können Sie es nämlich wieder entrahmen und rahmen lassen. Dann gibt es Kunsthistoriker, die diese Bilder bearbeiten, auch dafür ist eben dieses Fotothema wichtig. Dieses Thema der Rahmung, das sich ja für viele im 21. Jahrhundert nicht stellt, hat viel mit der altmeisterlichen Denke zu tun. Ich glaube, dass – bis auf wenige Ausnahmen – alleine schon die Schutzfunktion eines schlichten Rahmens Grund genug ist, um ein Kunstwerk rahmen zu lassen, muss mich aber manches Mal dem Willen des Künstlers beugen, der mir sagt: „Thomas, bitte nicht“. Das heißt, fotografieren, rahmen und dann kunsthistorisch bearbeiten.

N.B.: *Das heißt, es wird bei Ihnen sofort auch mitgedacht, dass ... dass es auch eine Möglichkeit gibt für die Kunstgeschichte, damit zu arbeiten, zu forschen vielleicht, Ähnliches, Jahre später?*

T.R.: Das hat viel damit zu tun, weil es für mich bei den Altmeistern natürlicherweise üblich ist. Wenn Sie einen Altmeister besitzen, dann ist es klar, dass Sie das Bild der kunsthistorischen Forschung zugänglich machen. Es ist immer schon der kunsthistorischen Forschung zugänglich, weil es bekannt, publiziert ist. Es ist selbstverständlich, dass

**Sammlungspräsentation
und Ausstellungen**

die Bilder von Museen ausgeliehen werden kann. In den letzten zwei, drei Jahren – ich habe vor kurzem mal ein Loblied auf meine Sekretärin singen dürfen, weil sie ein Jubiläum hat. Sie hat in den letzten drei Jahren, wenn ich mich richtig erinnere, über 1.500 Kunstwerke an 30 Museen, an über 30 Museen verliehen, was mit rausgeben und reinreichen 3.000 Vorgänge sind. Und es waren eben bis vor einigen Jahren immer nur Altmeister. Ich erinnere mich noch an diese Museen, die auch in Verbindung mit den ... mit dem Publikationszyklus der Altmeisterkataloge Ausstellungen machen, die Landschaften, die Stillleben, die Porträts der SØR-Rusche Sammlung. Immer dann, wenn einer dieser Altmeisterbearbeitungskataloge erschien, gab's dann eben auch entsprechende museale Ausstellungen, bis heute, weil manche Museen noch nicht durch sind. Kam dann Orangerie Gera, Otto-Dix-Haus, Herr [Holger Peter] Saupe, Direktor Saupe sitzt auch im Komitee dieses Otto-Dix-Preises für zeitgenössische Kunst. Mit dem Haus, unter der Vorgängerin [Ulrike] Lorenz, die dann nach Regensburg gegangen ist und jetzt Mannheim leitet, hatten wir schon die altmeisterlichen Genre-Gemälde unserer Sammlung ausgestellt. Und er wollte jetzt die altmeisterlichen Landschaften ausstellen. Er kommt nach Oelde und ich habe ganz unruhig gebibbert vor diesem Termin, denn es war der allererste Kunsthistoriker, der da auf einen Blick alle zeitgenössischen Landschaften, die ich zusammengetragen hatte, sah – in der Hoffnung, in der Hoffnung, dass er sie vielleicht so interessant fände – nachdem ich das bei Ehrentraut erlebt hatte, alt und neu – aber in der Befürchtung, dass er mir sagt: Komm, Rusche, deine altmeisterlichen Landschaften nehme ich gerne, deine

zeitgenössischen kannst du dir in den Keller hängen. Und dann kam er und der hat sie alle ausgestellt. Das war dann die erste museale Dialogpräsentation Alter Meister, Landschaften entdecken im 17. und im 21. Jahrhundert. Und das war dann ein ... ein weiteres Anwerfen dieses Katalysators, denn nicht nur mir hat das unglaublich viel gegeben, wie die Bilder dort in großzügiger Ausstellungsfläche gezeigt wurden, auch ihm hat das viel gegeben und auch seiner Statistik hat es viel gegeben, weil er mir – wie alle weiteren Museumsdirektoren, die seitdem ... zum Beispiel Anhaltische Galerie in Gera hat ... in Dessau hat in zwischen zwei Dialogausstellungen mit uns gemacht und plant die dritte. Alle sagen mir: Es sind die bestbesuchtesten Ausstellungen. Das liegt nicht so sehr an unseren Bildern, sondern an den beiden Gemeinden, die diese Museen dann ansprechen. Denn die Gemeinde der Altmeisterbesucher ist eben eine ganz andere als die der Zeitgenossen. Und in diesen Dialogausstellungen haben Sie die dann beide.

N.B.: *Nehmen Sie denn auch Einfluss, was und wie ausgestellt oder auch gehängt wurde? Also wenn es dann beispielsweise jetzt nur eine Leihgabe ist, wollen Sie dann auch wissen, in welchem Kontext es hängt? Wenn es eine ganze Reihe von Bildern ist, nehmen Sie da Einfluss, was dann in die Ausstellung kommt oder überlassen Sie das komplett den Museen?*

T.R.: Das war etwas Neues, dass ich in der zeitgenössischen Szene lernen musste, dass alle – auch die Sammler – gerne Kuratoren sein wollen. Ein jeder, der irgendwie in der zeitgenössischen Kunstszene unterwegs ist, scheint sich mit diesem Label „Kurator-Sein“ schmücken

zu wollen. Und das bin ich nun wirklich nicht. In der Altmeisterszene wäre das total vermessen, wenn ich als Sammler dem Reichsmuseum Amsterdam sagen würde: Aber du hängst mir mein Bild nur in folgendem Kontext auf. Und in der zeitgenössischen Szene habe ich das nie versucht, aber indirekt ergibt sich das natürlich, wenn ich der Anhaltischen Galerie in Dessau meine zeitgenössischen Stilleben und unsere Stilleben des 17. Jahrhunderts gebe, dann ist ja schon etwas präjudiziert, ist ja schon etwas vorweggenommen durch die Auswahl des Sammlers. Und dann gibt es natürlich auch Gespräche. Die kommen zu mir nach Hause und sehen, wie die Bilder hängen. Und dann gibt es vielleicht auch schon einige ... einige Pendants alter und zeitgenössischer Bilder, die dann in den Sammlungsräumen so überzeugend überkommen, dass sich der Kurator notiert: Komm, den Paule Hammer, Leipziger Künstler des 21. Jahrhunderts, den hängen wir neben Simon Verels, den eingangs erwähnten Guard of Flowers. Aber das ist mehr diese indirekte Weise. Ich habe hier in meinen eigenen Räumen genug damit zu tun, immer wieder die Bilderlücken zu schließen, die sich aus diesen Ausstellungsaktivitäten ergeben, und fühle mich in den eigenen Räumen sehr wohl.

N.B.: *Das heißt, da leben Sie das dann auch aus?*

T.R.: Also ich hänge mir hier die Bilder selber auf und bekomme von den Menschen, die hier reinkommen, gespiegelt, dass die Hängung ein gewisse Qualität hat.

N.G.: *Und nach welchen Kriterien hängen Sie die Werke auf oder stellen Sie hin?*

T.R.: Also da ich keine Kuratorenausbildung genossen habe, wüsste ich jetzt gar nicht, was das kuratorische

Einmaleins ist, woran ich da denken müsste. Ich lasse mir Bilder kommen und dann stelle ich sie und gucke, wie es funktioniert. Und dann nehme ich eins weg und dann füge ich eins dazu und dann geht das Puzzle sehr schnell auf.

N.G.: *Ach so, eher nach Gefühl. Oder ist es manchmal auch so, dass ein Künstler selbst sich da noch einbringen kann?*

T.R.: Also ich hätte nichts dagegen, aber das passiert nicht. Das ist mir dann auch zu kompliziert, wenn mir jetzt hier noch drei Künstler rumtoure.

N.G.: *Ja, das passiert also nicht unbedingt [lacht].*

T.R.: Also hier möchte ich in meinen eigenen Räumen so hängen, wie ich mir das vorstelle.

N.G.: *Ach so.*

T.R.: Und glaube auch nicht, dass man da zu viel Vorbereitung braucht. Im katholischen Münsterland, aus dem ich komme, da sind wir der festen Überzeugung, dass es keine Zufälle gibt, dass es alles Providentia Dei ist. Zum Beispiel dieses Bild von Carsten Fock, was über dem Sofa hängt, das hängt da erst seit zwei Wochen. Bis vor zwei Wochen hing dort ein querformatiges Gemälde von Miriam Vlaming, das Sie wieder erkennen werden, wenn Sie Raum-, Interieursituationen sehen. Das Bild ist da oft fotografiert worden, in diesem Raum. Es war ein Leipziger Händler, der brachte das mit. Und wir packten es aus und ich stellte es hier an diese Tür, nun schaute dieses Bild in diese Richtung. Jetzt werden Sie sagen: Rusche, du verlierst deine Würde. Gut, dass du kein Kurator geworden bist. Es war mir klar. Schauen Sie sich die Streifen des Sofas an. Es war mir klar: Dieses Bild ist mein Sofa-Bild, das muss über das Sofa, denn die Farben des Gemäldes wiederholen sich in den Streifen des Sofas. Dann habe ich den Händler angeguckt,

denn dieses Gemälde, querformatig, von Miriam Vlaming, dasselbe Format, nur quer, anstelle hoch, passte also bestens in seine Transportverpackung. Dieses Gemälde Miriam Vlaming ist für eine Ausstellung in Leipzig angefragt. Und das war bisher das einzig große Gemälde aus diesem Sammlungshaus, das ich nicht einfach unterm Arm mal eben nach Leipzig bringen konnte. Und so habe ich ihm dieses Bild von Miriam Vlaming – dem Leipziger Kunsthändler – für die Leipziger Kunstaussstellung in diese Transportverpackung gleich mitgeben können. Und ich muss gestehen, ich sage zwar, wo die Bilder hinhängen, aber ich habe zwei linke Hände und habe immer jemanden dabei, der mir das so mit den Ösen macht, sonst sind die Bilder schief. Ich musste, das ist vermutlich das einzige Kindheitstrauma, was aus dieser engen Partnerschaft zu meinem Vater übrig geblieben ist: Für ihn musste ich immer alle Bilder aufhängen. Ich habe in meinem Leben schon Tausende von Bildern ab- und umgehängt, weil mein Vater, bevor er sich entschied, wenn der ein neues Bild bekam, wo es dann hängt, es erst mal an 10 Stellen ausprobierte. Und ich musste immer rauf und runter, abhängen, auf die Leiter, Bilder einrahmen, ausrahmen. Ich habe für mein Leben so viele Bilder ein- und ausgerahmt, dass ich das nicht mehr brauche. Und jetzt bin ich ja auch derjenige, der gucken muss, also habe ich immer jemanden dabei. Und jetzt hatte ich nun den Leipziger Händler. Und der hat mir das Bild aufgehängt, hat sich sehr viel Mühe geben müssen, denn er war zwei Wochen vorher hier in der Wohnung und war so frech, mir zu sagen: „Thomas, hier hängt ja fast jedes Bild schief!“ [allgemeines Lachen]. Musste sich also ganz besondere Mühe geben, was viel mit dem kuratorischen

Detail zu tun hat, dass ich mit der zeitgenössischen Weise, Bilder aufzuhängen, nämlich 'n Hammer zu nehmen und 'n Nagel in die Wand zu kloppen und wenn man das Bild abhängt, dann haut man den nächsten Nagel in die Wand und wenn man dann irgendwann vor lauter Nagellöchern sich nicht mehr wohl fühlt, dann pinselt man das über Mit dieser Mentalität bin ich nicht groß geworden, sondern bei mir hängen auf gut altmeisterliche Art die Gemälde noch an ... an Leisten, an Drahtschnüren. Und das ist gar nicht so einfach, das so auszubalancieren, dass das beim nächsten Windstoß noch gerade hängt.

N.B.: *Gehören denn auch die Werke, die auf dem Boden oder auf den Möbeln stehen ... gehört das auch mit dazu oder ist das einfach, weil gerade woanders kein Platz war?*

T.R.: Also am Anfang war es so, weil das eben hier irgendwo auch Umschlagstation geworden ist. Die Händler kommen gerne nach Berlin und ungerne nach Oelde. Oelde ist für sie jwd [ganz weit draußen], wenn sie hier in Berlin oder in Leipzig ihre Galerien haben, die schleppen das ... mir das hier an. Ich habe eben ein ... ein konkretes Beispiel beschrieben. Und dann stand es erst mal rum. Aber inzwischen ist mir deutlich geworden, dass das eine zweite ... eine zweite Präsentationsebene ermöglicht, diese Wohnung ist relativ klein und sie ermöglicht mir, auf den 200 Quadratmetern, die ich hier habe, über 100 Gemälde zu zeigen und damit zu leben. Und inzwischen – auch wenn ab und zu, wir haben es eben erlebt, mal ein Bild umfällt – ... inzwischen ist das so sehr Teil meiner Lebensart und der Präsentation hier geworden, dass ich es gar nicht mehr missen möchte. Und das führt mich zu der Frage, die Sie eingangs gestellt hatten: Ist das denn mit den Möbeln und

deinem Leben und überhaupt alles ganz und gar getrennt? Du sammelst Möbel, du sammelst Zeitgenossen und dann kümmerst du dich auch noch um Mode. Also am Anfang war das alles sehr nebeneinanderstehend. Und je mehr ich darüber nachdenke und danach gefragt werde, spüre ich, dass da ganz viel ineinandergreift. Und es ist – ich habe eben schon Herrn Falckenberg erwähnt. Wir haben eine gemeinsame Ausstellungseröffnung in Goslar gehabt, als sein Meese und mein Volkmann zusammen ausstellten und wir uns, wie das mit Herbert Falckenberg so schön möglich ist, die ganze Nacht über betrunken und auf hohem Niveau ausgetauscht haben. Wir haben dann einige Dinge unserer Sammlungskonzeption abgeglichen, kamen unter anderem zu der Formatfrage. Niederländische Malerei ist im kleinen Format unterwegs. Niederländische Malerei ist im kleinen Format unterwegs, weil es aufgrund des Calvinismus keine Kirchen gab, für die großformatige ... keine – es war eine Bürgerrepublik – Adelshäuser für die großformatige Bilder gemalt wurden, sondern die Bürger und die Bauern waren die Kunden und Käufer. Kleine Wohnungen, kleine Bauergärten, kleine Formate. „Du, Rusche“, so Falckenberg, „sammelst Sammlungskunst, Sammlungskunst kleinformig. Du lebst in deiner Sammlung, in deinen Räumen mit diesen Bildern. Ich, Falckenberg, sammle Ausstellungskunst, große White Cubes“. Ich weiß nicht, ob Sie schon mal in diesen Phoenix-Ausstellungsräumen von Falckenberg vor den Toren Hamburgs waren. „Große White Cubes, da müssen die Bilder groß sein. Sie müssen auf den ersten Blick einen Eindruck machen“ und das ist ja der verbreitete ... der verbreitete Ausstellungs-Approach der letzten Jahre und Jahrzehnte: Große, weiße Hallen müssen

mit großformatigen Bildern, die gleich krachen, gefüllt werden. Erinnert mich an Tons Vormanns Rat: Schlechte Bilder springen dich an. Sie machen den Raum eng. Gute Bilder machen den Raum weit, sie öffnen die Wände. Kleinformat, Großformat, White Cube und hier in einer Enge, dass ein zeitgenössischer Kurator sagen würde: „Rusche, bei dir, da fliegt erst mal die Hälfte raus. Fliegt erst mal die Hälfte raus, nee, es reicht eigentlich ein Zehntel der Kunstwerke, die du hier in diesem Raum versammelt hast, damit ich in meiner White-Cube-artigen spärlichen Hängung“ ... Gedankenstrich: Wolfgang Ullrich, ein interessanter Kunsthistoriker, der in München lebt und in Karlsruhe unterrichtet, der mich begleitet, betont: eine gute Dialogausstellung hat auch einige technische Voraussetzungen. Eine technische Voraussetzung für eine gute Dialogausstellung Alter Meister, für eine gute Dialoghängung Alter Meister und zeitgenössischer Kunst besteht darin, dass man beide Dialogpartner in einem Augenblick wahrnehmen kann. Das ermöglicht die White-Cube-Hängung nicht, da habe ich auf der einen Wand das zeitgenössische, auf der anderen dann den Alten Meister. Beispiel: Die letztjährige Biennale in Venedig war die erste Biennale, wo zur großen Überraschung der zeitgenössischen Kunstgemeinde Alte Meister von Tintoretto aus der Pinacoteca von Venedig über den Kanal in das Foyer des Hauptausstellungskomplexes verschifft wurden. Und da hingen sie nun, drei Tintoretto für sich. War ein spannender Einstieg. Man sah dann einige Augenblicke später auch Zeitgenossen, aber man konnte keinen wirklichen Dialog führen, weil sie isoliert gehängt waren. Positives Beispiel für mich auch, mit Katalysatoreffekt: die

letzte documenta vor fünf Jahren, erstmalig war Schloss Wilhelmshöhe in das kuratorische Konzept integriert. Bis dahin war die ganze zeitgenössische Kunstgemeinde immer nur unten in der Stadt, kein Mensch ging rauf, um sich oben auf der Wilhelmshöhe die bedeutendste Rembrandt-Sammlung, die bedeutendste Philips-Wouwerman-Sammlung anzugucken. Jetzt kamen manche raufgeschlichen und es war erstklassig gehängt. Im Rembrandt-Saal hing ein Porträt von Zofia Kulik, in einem Augenblick mit Rembrandt zu erleben. Von dem Moment an wusste ich: Ich möchte dieses Zofia-Kulik-Porträt, hab' dann nur das Schwesterchen bekommen, was man aber erst auf den dritten Blick unterscheiden kann, weil es wie eineiige Zwillinge funktioniert. Das blättern wir mal zurück: Wie kommst du zum Sammeln? Es sind natürlich auch solche Momente des Begehrens. Ich erlebe in einem gewissen Kontext, hier im Rembrandt-Saal auf der documenta in Kassel ein zeitgenössisches Kunstwerk, das überzeugt mich als Kunstwerk. Dann will ich es haben. Und zum anderen dieses kuratorische Moment: Ein Augenblick war dort wirklich in wunderbarer Weise erfüllt.

N.B.: *Und dieser Moment „ich will es haben“, wie führen Sie den herbei? Ist es, dass Sie eben Galerien besuchen? Ist es eben, dass Sie auf der documenta sind und sagen: Das eine Bild? Also sind Sie da eher offensiv oder lassen Sie das an sich herantragen, mit Berater?*

T.R.: Also ich lasse mir nichts durch einen Kunstberater mit 10 Prozent Provision empfehlen und v...

N.B.: *Also ich meine Beratung ...*

T.R.: ... und verteuert ... verteuert verkaufen. Aber jedes Gespräch ...

**Kunstankauf, Galerien,
Beratungen**

N.B.: *Ich meine mit Berater auch Personen, die aus Ihrem Bekannten- und Freundeskreis sind, die Sie als ...*

T.R.: Sie sind gerade meine Beraterin, indem Sie Fragen stellen, die mir im Sinne der Sokratischen Mäeutik helfen, mich besser zu verstehen. Ein jedes Gespräch darüber ist ein Beratungsgespräch. Aber in dem Sinne: Natürlich lebe ich ganz viel von Beratungsgesprächen, aber – und das betone ich deshalb, weil es durchaus üblich ist, in Sammlungskonzepten, dass der private Sammler sich an die Hand nehmen lässt von Menschen, die für ihn vorselektieren, auswählen, kaufen, verhandeln – genau das tue ich nicht. Ich möchte auch diesen schmerzlichen Prozess des Abwägens – Alternativkosten, man kann den Euro nur einmal ausgeben – diesen schmerzhaften Prozess, den möchte ich selber erleiden und möchte es auch selber verantworten, wenn ich dann in drei Jahren vor einem Kunstwerk stehe und mich dann noch frage: Ist es eigentlich dein Engagement – in jeder Hinsicht, nicht nur Zeit und Geld – wert gewesen? Dann: Wie gehe ich vor? Das ist halb strukturiert. Und ich darf wirklich sagen, dass Vormann recht hat: „Bilder sind wie Beine, sie rennen einem entgegen, wenn du sie wirklich liebst“. Und das ist vielleicht die humorvolle Weise, diese Providentia Dei, diese Vorsehung zu verstehen. Ich habe mich nicht gleich bei der documenta in Bewegung gesetzt. Ich bin irgendwann mal bei Zak-Branicka gelandet, die interessanteste Galerie für polnische Kunst in Berlin. Und da bin ich erst beim dritten Anlauf, – die Zofia Kulik verkauft angeblich gar nicht an Privatsammlungen, sondern nur noch an Museumsinstitute – beim dritten Gespräch soweit gekommen, dass mir das angeboten wurde, nach dem Motto: Die SØR-Rusche

Sammlung hat aufgrund dieser regelmäßigen musealen Ausstellungen eine vergleichbare institutionelle Qualität. Da hätte ich, wenn ich mich auf den Hinter... auf die Hinterbeine gestellt hätte nach documenta – ich will das jetzt haben – ich hätte es gar nicht bekommen. Ich glaube, dass sich im Leben ganz viel ergibt, dass man offen sein muss für das, was sich ergibt. Und dieses Prinzip, was ich in meinem Leben, gerade auch in der Zeit mit meinem Vater gelernt habe, – mit 12, 13, 14, er war Volksschüler, hatte zu der Zeit die Volksschule verlassen, in der ich dann immerhin aufs Gymnasium ging, lernte ... stellte er fest, dass ich Briefe mindestens so gut verfassen konnte wie er. Und habe mit 12, 13 Jahren seine gesamte Korrespondenz gemacht, kam immer am Wochenende nach Hause, Diktiergerät. Mit allen Kunsthistorikern führte ich die Korrespondenz und fuhr dann auch dahin. Und dann sah mich 17-Jähriger ... wenn Sie so kunsthistorische Briefe schreiben, der grau melierte Professor [Werner] Sumowski an der Universität Stuttgart, der stellte sich da nicht den 17-Jährigen vor, mit dem er jetzt schon seit drei Jahren über Rembrandt-Schüler korrespondierte. Oder der nette Jan Kelch, der damals die ... die Alten Meister hier bei den Staatlichen Museen verantwortete, der wunderte sich auch, als der 19-Jährige da ... da vorfuhr. Aus dieser ... aus dieser Zeit habe ich, von meinem Vater sehr angespitzt – Thomas, du kannst gute Briefe schreiben – habe ich oftmals Menschen hinterhergeschrieben, von ihnen irgendwas zu wollen. Aber die Ausbeute war relativ gering. Und ich spürte, so ähnlich wie beim Segeln, ich bin kein guter Segler, aber habe begriffen so ein bisschen, worum es da geht, wenn auf einmal der Wind aus einer anderen Richtung dreht ... ich

habe irgendwann mal gespürt, dass sich der Lebenswind ... sich dreht und ich kam kaum mehr hinterher, die Anfragen zu beantworten. Hatte also einmal das Erlebnis: Wenn ich jemandem hinterherschreibe ... Ich hatte mal den Fehler gemacht, als junger zeitgenössischer Sammler, Judy Lybke einen Brief zu schreiben, dem Leiter von EIGEN+ART. Der hat nicht mal geantwortet. Nicht mal geantwortet. Heute habe ich schon so viele Bilder von ihm gekauft, da musste aber der Wind drehen. Er musste irgendwann für sich entdecken, dass es Sinn macht, einen Neo Rauch, einen Matthias Weischer, einen David Schnell in der SØR-Rusche Sammlung zu platzieren. Inzwischen darf ich mir – zumindest gibt er mir den Eindruck – den Neo Rauch aussuchen, den ich für die Sammlung haben möchte. Das heißt, der Wind hat so gedreht, dass ich heute weiß, wenn ich jemandem hinterherschreibe: Es ist so mühsam. Wenn ich irgendwo anrufe, bei Herrn Professor [Lars] Blunck anrufen würde, ich würde nicht mal durchs Vorzimmer durchgestellt [allgemeines Lachen]. Was will dieser Thomas Rusche? Kenne ich nicht, will ich nicht, brauche ich nicht. Aber wenn Herr Professor Blunck aus irgendeinem Grunde mich entdeckt, dann schreibt er mir einen windelweichen Brief und sagt mir: Wir kommen zu Ihnen, wann Sie wollen, nennen Sie mir die Zeit. Es ist uns so egal, Hauptsache, wir können zu Ihnen kommen. Das heißt, die sinnvollen Anfragen beantworten und dann aus dieser Energie – der andere möchte ja was von dir und auf einmal sitzt hier so eine spannende Gemeinde in meinen Sesseln, wie ich das heute ... heute Nachmittag erlebe. Das scheint mir Lebenskunst, zumindest für mich, zu bedeuten. Und das ist auch die Weise, wie ich sammele. So ein sehr halb

strukturiertes Vorgehen. Ich habe ein Koordinatensystem, aber dann lasse ich innerhalb dieses Koordinatensystems auch ganz viel zu.

N.B.: *Das heißt, Sie haben so einzelne Stationen, einzelne Galerien oder Händler, auf die Sie immer mal wieder zukommen?*

T.R.: All das hab...

N.B.: *Und lassen sich davon dann darüber hinaus auch eben noch von anderen inspirieren?*

T.R.: Dann ergibt sich das. Und man lernt sich ja im Leben immer besser kennen. Ich glaube, das ist überhaupt die größte Qualität, ob es um Mode, Philosophie, alte oder neue Kunst geht: Je besser man sich kennenlernt, wenn man sich wirklich als Mensch auf den Menschen einlässt ... Das fand ich bei Ihnen so ... so genial [blickt zu Magdalena Bushart]. Sie haben sich gleich auf mich eingelassen und daneben die langbeinige Blondine aufs Sofa gesetzt.

Magdalena Bushart: *Die war nicht langweilig [Gelächter].*

T.R.: Langbeinig.

M.B.: *Ach so, langbeinig, ja [lacht].*

T.R.: Die war langbeinig, nicht langweilig, blond und hübsch und kam aus der Mode- und Parfumwelt. Sie haben sich gleich auf dieses Miteinander eingelassen und ich glaube, dass es darum im Leben geht. Und aus diesem Miteinander heraus – man könnte jetzt sozialtechnokratisch auf Neudeutsch von Netzwerk sprechen – aus diesem Miteinander heraus, da ergibt sich alles, auch das Kunstsammeln.

N.B.: *Und wie wichtig ...*

M.M.: *... ist Ihnen dann der Kontakt zu anderen Künstlern und zu Sammlern sehr wichtig?*

**Kontakt zu
KünstlerInnen**

T.R.: Es ergibt sich. Also ich liebe es, mit Künstlern zusammen zu reden. Ich hasse es, mit Modeleuten unterwegs zu sein. Ich vermeide jeden Mode-Essenstermin. Ich könnte mich jeden Abend von irgendwelchen Modeleuten aushalten lassen und mit denen zum Essen gehen, weil sie an mir ganz viel Geld verdienen. Aber es ist oftmals so leer und so hohl und so dämlich, weil, leider, das sage ich für meine Spezies der Modeleute, nur ganz selten unter diesen glänzenden Oberflächen, Lack, auch nur irgendetwas nicht verrostet Wertvolles zutage tritt. Und das ist bei den Menschen der Kunst ganz anders.

H.D.: *Ist dann ...*

T.R.: Also wann immer ich mit einem Kunsthistoriker, wann immer ich mit einem Künstler, wann immer ich mit einem Galeristen zusammen sein darf, um mich zu unterhalten, lerne ich so viel.

H.D.: *Ist dann diese Verbindung von Mode und Kunst dann ein Versuch, dem – ja, was heißt entgegenzuwirken? – aber zu schaffen, diese beiden Gebiete da ... also dass die beiden Gebiete was voneinander – ich weiß jetzt nicht – lernen oder ...?*

T.R.: Also ich glaube schon. Es ist kein Versuch, aber es ergibt sich alles im Leben. Im katholischen Münsterland glauben wir daran, dass Gott, unser Schöpfer, bereits einen Lebensentwurf mitgibt, den wir erfüllen, den wir im Dialog mit dieser Göttlichen Vorsehung – meine Großmutter würde sagen: „Thomas, ja, es gibt den lieben Gott, aber du musst bei der Gnade mithelfen!“ – im Dialog mit dieser Göttlichen Vorsehung entfalten und ausleben können. Und wenn wir das jetzt übertragen auf Mode und Kunst, dann gibt es da vielfältige Bezüge. Frau Professorin hat jedoch schon vor

fünf Minuten auf die Uhr geschaut [allgemeines Lachen], deshalb gehe ich jetzt nicht auf diese vielfältigen Bezüge ein.

M.M.: Wir wollen ja auch nicht Ihre Zeit zu sehr beanspruchen. Wir würden so zunächst letzten Fragen so kommen. Wo sehen Sie denn Ihre Sammlung in 20 Jahren?

T.R.: Wer weiß, ob es mich morgen noch gibt. Insofern stelle ich mir solche strategisch, chronologisch gestaffelten Fragen nicht. Wo Sie sagen: Ihre Zeit. Ich glaube wirklich an den Kairos des geglückten Augenblicks. Insofern empfinde ich die Zeit, die wir hier miteinander verbringen, als eine sehr glückliche. Für mich brauchen Sie noch nicht gehen, Frau Professorin hat auf die Uhr geguckt [allgemeines Lachen]. Und in dem Sinne ... in dem Sinne sind auch 20 Jahre nichts und alles.

M.M.: Aber also Sie haben ja auch vier Kinder. Ist es für Sie wichtig, dass diese Sammlung vielleicht zusammenbleibt oder dass sie weitergeführt wird?

T.R.: Also ich weiß, dass es nicht wichtig ist, was mir wichtig ist [allgemeines Lachen]. Das wird sich zeigen. Ich glaube eher, dass Erwartungshaltungen „dem Vater ist aber wichtig, dass es so oder nicht anders passiert“, kontraproduktiv sind. Die Kräfte ... die Kräfte, die sich dann hinterher zur Geschichte manifestieren, konkretisieren, sind andere als des Vaters Wunsch und Wille.

M.M.: Und versuchen Sie denn, Ihre Kinder da an die Kunst so ein bisschen heranzuführen?

T.R.: Also wenn das die Zeit von Frau Professorin wirklich noch erlaubt.

M.M.: Ja, ja. Es ist ja ...

T.R.: Dann zwei, drei Sätze dazu.

Zukunft der Sammlung

M.B.: *Das ... das ist die Batterie, auf die ich geguckt habe.*

T.R.: Ich bin ... ich bin in der ... Ich bin in der vordigitalen Welt als Einzelkind groß geworden und habe Ihnen beschrieben, was mir – Stichwort 911 und bei einer Auktion dabei sein und mal eben nach New York jetten ... Das war für mich große, weite Welt. Als Einzelkind im Gespräch mit meinem Vater. Meine Mutter war noch stärker die Modefrau. Im Gespräch mit meiner Mutter Mode, im Gespräch mit meinem Vater Kunst. Heute ist die Situation ganz anders. In meiner Familie konkret, weil es kein Einzelkind ist. Und es sind vier Kinder relativ eng miteinander, von 13 bis 21 Jahren, groß geworden. Die haben sich im Zweifelsfall den Vogel gegenseitig gezeigt, wenn ich nach der ersten Kirche noch die zweite besichtigen wollte oder gar noch ein Museum im Anschluss. Für die sind die Alten Meister dunkel und nicht spektakulär. Sie finden die Zeitgenössische deutlich interessanter und spannender, ansprechender. Aber machen mir auch deutlich – und mit dreieinhalb von den vier Kindern habe ich schon Berufsberatungsgespräche hinter mich gebracht: Glaub bloß nicht, dass jetzt einer von uns Kunstgeschichte macht, nur weil wir so viel Kunst haben. Wir wollen dies und das. Gut ist.

N.B.: *Wie sieht es in Bezug auf die einzelnen Werke aus? Wie ... wie wichtig ist Ihnen, dass Öffentlichkeit ma... Falsch formuliert. Also wie wichtig ist es, dass diese Werke auch in die Öffentlichkeit gelangen, sei es durch Leihgaben oder ganze Ausstellungen? Also haben Sie ... sehen Sie da für sich eine Verantwortung, das anderen auch zu zeigen, was Sie besitzen?*

T.R.: Also einen Brückenschlag noch mal zurück zu den Kindern. Ich sprach eben von der analogen, vordigitalen

Welt. Kinder sind eben heute auch viel abgelenkter. Wenn sie nach Hause kommen, ins Kinderzimmer rennen und sich dann mit ihren sozialen digitalen Netzwerken befassen, dann bleibt nicht mehr viel Zeit für die Kunst, selbst wenn das Interesse groß ist. Wer hat heute überhaupt noch Zeit, angesichts von E-Mails und von all den flüchtigen Verpflichtungen, um sich wirklich intensiv mit einem Kunstwerk zu befassen? Das war eben die Qualität Tons Vormann. Da saßen wir abends vor einem Werk, er hatte Rotwein von Schwerdtfegers aus Bad Bergzabern. Ich wurde dann auch sehr früh ... Ich liebe es, Wein zu trinken. Da war ich noch nicht mal nach dem Jugendgesetz alt genug, um Wein trinken zu dürfen. Ich war mit 14 Jahren zuständig, für meinen Vater und Vormann, den Wein aus diesem Weingut zu organisieren. Da saßen wir stundenlang vor einem Bild, stundenlang am Abend vorm Bild. Das heißt, die Zeit ist passé. Heute wissen wir, dass wir diese Stunden brauchen, um bei Facebook unser Leben ins Netz zu stellen. Und diese ... diese digitale Verbreitungsmöglichkeit, die ich als Privatperson Thomas Rusche nie genutzt habe, die ich für die Modeunternehmung SØR bisher nur ganz am Rande genutzt habe, die ich für die Altmeisterwelt nicht genutzt habe, die ist auf mich in einem Maße z... eingedrungen, wie ich es nicht für möglich gehalten habe, in dieser zeitgenössischen Welt. Und eben gerade Berlin und diese Sammlungsräume in Berlin, die regelmäßigen Kunstführungen, die ich hier mache ... Ich habe in den letzten drei Jahren ich glaube hier über 30 Kunstführungen, in der letzten Woche die 35. gehalten. Hier sind über 1.000 Leute durchgegangen, viele Journalisten, Kunst-Blogger, ohne dass ich das wusste. Und in dem Sinne gibt es

zunächst einmal eine große digitale Verbreitung. Und ich hab' damit kein Problem. Ich habe damit kein Problem, wenn als Beispiel die ... die Interieurfotos dieser Wohnung, wie mehrfach geschehen, ins Netz gestellt werden oder abgedruckt werden, weil ich darin auch einen interessanten Gegenentwurf zu der White-Cube-Ästhetik sehe, wie ich es oben beschrieben habe, und das auch als einen gewissen Sammlerauftrag sehe, diese White-Cube-Ästhetik des 20. Jahrhunderts zu brechen. Und dass es für mich selbstverständlich ist, die Bilder der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, habe ich auch zuvor beschrieben, als es um die Kooperation mit vielen Museen ging. Ich habe bisher noch nie eine Leihanfrage abschlägig beschieden, es sei denn, das Kunstwerk war gerade in einem anderen Museum unterwegs. Ich glaube wirklich, dass alles, was uns gehört, uns nicht wirklich gehört. Das ist eine ... eine kapitalistische Spielregel, die eine Eigentumsordnung notwendigerweise voraussetzt. Und schon Thomas von Aquin hat sehr deutlich gemacht, dass Eigentum in dem Maße Sinn macht, wie der Eigentümer sich um das, was ihm gehört, mehr kümmert, als wenn etwas allen gehört. Diesen Gegenentwurf haben wir in der Planwirtschaft der DDR erleben können. Da gehörte der ganzen Kommunität der Traktor und so sah der Traktor auch aus. Weil er der ganzen Kommune gehörte, kümmerte sich keiner wirklich darum, zumindest nicht so intensiv, wie ich mich um meinen Traktor kümmere, den ich für 50.000 Euro gekauft habe und dann irgendwann, bestens gepflegt, für 10.000 Euro wieder weiterverkaufen kann. Das heißt, die Eigentumsordnung macht in dem Maße Sinn, wie ich mich um das, was ich besitze, kümmere.

K.P.: *Mit ...*

T.R.: Da könnten wir jetzt intensiv drüber reden: Was heißt das, sich als Sammler um den Besitz kümmern?

K.P.: *Genau. Wie kann man sich denn die Verwaltung vorstellen? Also haben Sie noch externe Personen, die sich kümmern? Oder Sie haben ja beschrieben, Sie kaufen es, fotografieren es, rahmen es und dann kommt's an einen Platz. Und ...*

T.R.: Da könnte man die Kette weiter ...

K.P.: *[Lacht] ja?*

T.R.: ... weiter ... Es ist das Transportieren, es ist das Versichern, das Katalogisieren, das Katalogdrucken, das Publizieren. Also wenn Sie diese einzelnen Kümmernisse, diese einzelnen Kümmeraspekte zusammenrechnen – ich spreche jetzt nicht von den Kosten des Erwerbs, sondern von all den Folgekosten, es dann fotografieren, rahmen, bearbeiten, transportieren, versichern zu lassen, dann auch immer wieder archivieren, inventarisieren, kontrollieren – dann ist da sicherlich schon ein höherer siebenstelliger Betrag zusammengekommen, nur um die mit anderen Mitteln erworbenen Kunstwerke für die Zukunft zu erhalten, zu sichern, zu zeigen, beständig zu archivieren.

H.D.: *Sind da auch Restaurierungen dabei?*

T.R.: Restaurierungen habe ich vergessen. Bei Alten Meistern, großen Meistern – ist das Teuerste überhaupt im Rahmen ... im Rahmen dieser unterschiedlichen Aspekte, die ich nannte. Eine Gemälderestaurierung ist sofort vierstellig und bei großen Gemälden, die ich auch aus dem Grunde Gott sei Dank nicht so oft besitze, auch fünfstellig. Bei Restaurierungen ein weiterer Aspekt: Bei Restaurierungen ist in der Tat die Größe des Gemäldes, die Fläche des Gemäldes ein sinnvoller Indikator für die

Restaurierungskosten. Es ist eben mehr handwerkliche Arbeit, wenn Sie ein großes Gemälde restaurieren müssen, als ein kleines. Für einen Altmeistersammler, der das kleine Kabinettformat schätzt – mein Vater hätte gesagt: „Es hat den großen Vorteil, dass man es unter den Arm klemmen kann, dieses kleine Kabinettgemälde wenn die Russen kommen [allgemeines Lachen]. Wenn die Russen kommen, kann man das kleine Bild unter den Arm klemmen und wegrennen.“

M.M.: *Mal angenommen, es würde hier einen Brand geben, welches von Ihren Gemälden würden Sie ...*

M.M.: *... dann unter den Arm klemmen und wegrennen?*

T.R.: Gibt es nicht. Es gibt nicht das liebste Kind, was ich als Erstes rette. Ich rette alle vier oder das, was gerade zu greifen ist. Aber es gibt nicht den bewussten Entschluss, dass ich das eine Kind dann als Erstes rette, das andere als Viertes. Das, was für den Altmeistersammler klar ist, dass die Qualität eines Kunstwerks überhaupt nicht mit der quantitativen Größe zu tun hat, dass der Altmeistersammler sogar aus unterschiedlichen Gründen das kleine Format eher schätzt, wird in der zeitgenössischen Kunstszene für mich wirklich perverser Weise ins Gegenteil verkehrt. Zeitgenössische Kunst wird in der Galerie so gepreist, so angeboten wie die Salami in einem Metzgerladen: Je länger die Salami, desto teurer ist das Bild. Auch ein Ausdruck der Kriterienlosigkeit des 21. Jahrhunderts. Weil wir keine Kriterien haben, um den Preis eines Kunstwerks zu bestimmen, wird auf einmal die quantitative Zentimeterangabe entscheidender Indikator. Und spätestens dann, wenn es beim dritten Mal verauktioniert wird – unterhalten Sie sich mit Daniel von Schacky, der Villa

Das liebste Kunstwerk

Grisebach – meldet sich das aus. Da ist es dann irgendwann sogar problematisch, weil das große Format schwer zu transportieren ist. Eduard Beaucamp, den ich aus den eben genannten Gründen sehr schätze, hat vor einem Jahr in einer seiner FAZ-Kolumnen gewettert: Was glaubt ihr eigentlich, ihr zweitklassigen Meisterschüler, die ihr euch alle nur auf Zwei-mal-drei-Meter-Formaten austobt? Wer soll das in der Zukunft bewahren? Glaubt ihr wirklich, dass die Museen eure Bilder hängen werden? Sie werden sie nicht mal lagern können, euren meisterlichen Müll. Macht euch ... nehmt euch ein ... ein Vorbild an [Amedeo] Modigliani, an Max Ernst, an [Paul] Klee, die im kleinen, im mittleren Format ihre Meisterschaft zur Reife geführt haben.

***N.B.:** Vergleichen Sie sich denn oder ... oder nicht nur vergleichen sich, sondern setzen sich auch mit anderen Sammlern und deren Sammlungen auseinander? Weil Sie schon diesen Vergleich gezogen haben der White Cube, der in Museen oder Galerien teilweise im Gegensatz zu Ihrer Wohnung ... Wie sehen Sie das bei anderen Sammlern und ...*

T.R.: Also ich habe mich immer sehr für ... ich habe mich immer sehr für Sammlungsgeschichte interessiert, habe damals, als ich begonnen habe, die Bibliothek aufzubauen, auch jeden Sammlungskatalog, den ich bekommen konnte, erworben und hatte eben früher zu den inzwischen fast allen verstorbenen Altmeistersammlern einen sehr persönlichen Draht. Unsere Sammlung besteht auch aus Spitzenstücken anderer Sammlungen, die im Laufe der letzten Jahre, Jahrzehnte aufgelöst wurden. Eine der wichtigsten Quellen unserer Altmeistersammlung ist die aufgelöste von F. C. Butôt, einem Amsterdamer Tabakhändler, der sich dann in

**Verhältnis zu anderen
SammlerInnen**

eine wunderschöne Villa mit Blick auf den Wolfgangsee zurückgezogen hat, wo ich im Laufe der Jahre über ... über 30 Altmeistergemälde erworben habe. Der Austausch mit Sammlern auch über den Besitz von Katalogen hinaus, der ist mir bei den Altmeistern sehr wichtig gewesen. Da habe ich als junger Mensch ganz viel gelernt. Und weil es kaum einen anderen Jungen gab, haben die mich auch oft sehr ... sehr väterlich an die Hand genommen. Und bei den Zeitgenossen habe ich gar nicht so viel wirklichen Austausch im Gespräch, denn die sind nett, aber nicht immer so substantiell wie ... wie zum Beispiel Falckenberg. Aber da lernt man schon ... schon Reibungspunkte, wo man sich selber fragt: Wie stellst du dich dazu? Und ein Reibungspunkt ist zum Beispiel die Formatfrage. Ein Reibungspunkt ist Hängung White Cube ja oder nein? Ein Reibungspunkt ist das Thema Bad Painting und Trash-Kunst. Bad Painting und Trash-Kunst war im 20. Jahrhundert notwendig. Wir mussten die Malerei dekonstruieren. Wir mussten den Tod der Malerei verkünden. Wir mussten alle Tabus brechen. Das ist das große Verdienst des 20. Jahrhunderts. Und Falckenberg ist ein Mann des 20. Jahrhunderts, aber ich bin der festen Überzeugung – ich habe das eben aus philosophischer Perspektive schon deutlich gemacht – dass wir dankbar sein können, dass wir diese Freiheit im 20. Jahrhundert errungen haben. Aber die Herausforderungen des 21. Jahrhunderts, die können wir nicht mit noch mehr Freiheit lösen. Wir können die ökologische Krise nicht mit noch mehr Freiheit lösen. Wir können die finanzkapitalistische Krise nicht mit noch mehr Freiheit lösen. Wir können die solidarische Krise unserer Gesellschaft mit ... nicht mit noch mehr Freiheit

lösen, sondern wir müssen uns fragen, was angesichts dieser unendlichen Freiheit, die wir als Mensch haben, ... wir müssen uns fragen, wie wir Verantwortung übernehmen können. Was heißt Verantwortung im 21. Jahrhundert? Und ich glaube, dass diese Frage der Verantwortung in der Kunst nicht mit noch mehr Trash-Kunst und mit noch mehr Tabubruch und mit noch mehr Bad Painting gelöst wird. Das haben wir Gott sei Dank gehabt. Aber der Tabubruch alleine ... Wir könnten uns jetzt hier orgiastisch vergnügen, das hat uns das 20. Jahrhundert geschenkt, wir könnten hier Rinderherzen aufspießen und uns in Blut wälzen und die Merde-Döschen bespielen – 20.000 Euro haben wir eben schon angesprochen Gut, dass wir diese Freiheit errungen haben, aber im 21. Jahrhundert geht es um etwas anderes und dieses Andere ist zu finden und die Künstler werden es finden. Und es wird nicht Falckenbergsche Trash Art sein. Ein weiterer Reibungspunkt, Boros betont das: Ich kaufe Dinge, die ich nicht verstehe, die mich verstören, auch ein interessanter, intellektueller Reibungspunkt. Wäre er hier im Gespräch, müsste man ihn fragen: Meinst du das wirklich ernst und wie meinst du das? Also in dem Sinne finde ich es spannend, mit den Konzepten anderer Sammler das eigene Profil zu schärfen, an den Konzepten, wenn es denn wirkliche Konzepte sind. Oftmals ist es auch schnell dahingesprochen und nicht wirklich reflektiert, nicht wirklich intellektuell geschärft – muss es ja auch nicht sein. Sammeln – das ist etwas, was die musealen Institutionen immer wieder betonen – sammeln durch Privatsammlungen ermöglicht eben ein sehr subjektives Spektrum. Aber das ist etwas, was mir – um jetzt doch ernsthaft auf diese ... diese 20-Jahres-Fragen zurückzukommen und wenn Sie mich

wirklich um einen Zeitraum fragen, dann reden wir mal, wie ich mir das in 50 Jahren vorstelle. Wenn in 50 Jahren, so Gott will, möge er mir diese 50 Jahre sammeln schenken – ich bin so jung für einen Sammler, viele haben noch in meinem Alter gar nicht begonnen – Ich würde hoffen und wünschen, dass, wenn in 50 Jahren ein Kurator die erste Hälfte des 21. Jahrhunderts abbilden möchte, dass er da sinnvollerweise sich aus der SØR-Rusche Sammlung bedienen kann, so wie ein Kurator, der heute die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts irgendwo auf der Welt ausstellt, sich in sinnvoller Art und Weise aus unserer Sammlung bedienen kann. Ich würde mir wünschen, dass es mir durch die vielen Beratungsgespräche – in dem eben genannten Sinne – in den nächsten Jahrzehnten gelingt, in relevanter Art und Weise die erste Hälfte des 21. Jahrhunderts abzubilden. Und da komme ich zu einem weiteren Reibungskriterium: Wie geht das? Das geht einmal durch Akkumulation von Kunstwerken. Sammeln ist akkumulieren, betonen immer wieder die Gebrüder van der Grinten, wenn man sie auf all das anspricht, was auf Schloss Moyland hängt – auch fünftklassige Kunst, Schülerbilder der Gaesdonck, wo einer der beiden Brüder Kunsterzieher war. Sammeln ist zum einen ein Akkumulationsprozess. Es sind die Fischzüge durch die Galerien. Aber sammeln ist auch und davor haben sich die Gebrüder von der Grinten immer verschlossen ... ist dann auch, aus einer gewissen Distance- und Reflexionsperspektive raus, ein Selektionsprozess – wie Frits Lugt, den ich als Sammler und Gründer der Fondation Néerlandaise in Paris sehr geschätzt habe, immer wieder betont hat. Es ist dann in einem dritten, vierten, fünften

Schritt aus kritischer Distance ein Selektionsprozess, der allerdings auch diese Kriterien voraussetzt. Und diese Kriterien für die Beurteilung der Kunst des 21. Jahrhunderts, die werden sich in den nächsten Jahren und Jahrzehnten schärfen und herausbilden. Und mein inhaltlicher Anspruch ist es, diesen Kriterienbildungsprozess – was heißt Qualität der Kunst im 21. Jahrhundert oder ist diese Fragestellung schon obsolet, weil Kunst nichts mehr mit Qualität zu tun haben soll – ... diesen diskursiven Klärungsprozess zu begleiten und den nicht nur intellektuell-theoretisch zu begleiten, sondern auch zu konkretisieren, durch die Kunstwerke, die ich zusammentrage.

H.D.: Was denken Sie: Indem Sie jetzt ein zeitgenössisches Werk kaufen und es in Ihre Sammlung, die bedeutend ist, aufgenommen wird, inwiefern die Bedeutung des Kunstwerks auch dadurch beeinflusst wird?

T.R.: Hätten Sie mir – und vor Jahren bin ich das schon gefragt worden – ... hätten Sie mir diese Frage vor drei, vier Jahren gestellt, dann hätte ich mit dem Kopf geschüttelt, weil ich es aus der Altmeisterszene nur so hätte beurteilen können: Ob der Thomas Rusche einen van Goyen kauft oder nicht, interessiert die kunsthistorische Bewertung dieses bedeutenden Landschaftskünstlers des 17. Jahrhunderts – der die Haarlemer Landschaftsmalerei ganz wesentlich mitbegründet hat, die ihrerseits wiederum der Ausgangspunkt der niederländischen Landschaftsmalerei schlechthin ist, die ihrerseits wiederum die Landschaftsmalerei der Weltkunst begründet hat – herzlich wenig. Der Rusche, der kann einen van Goyen oder keinen van Goyen kaufen. Und in ähnlicher Weise hätte ich vor drei, vier Jahren gesagt: Was der Rusche in der zeitgenössischen

**Einfluss des
Kunstsammlers auf
Marktwerte**

Kunstszene kauft oder nicht kauft, das ist völlig unerheblich, so unerheblich wie die Frage, ob in Peking ein Koffer umfällt oder nicht. Und heute sehe ich zumindest durch ... durch diese ganzen Blog-Beiträge ... Es ist ja bisher außer diesem kleinen Sonderdruck des Kunstmagazins noch überhaupt nichts Gedrucktes über die SØR-Rusche Sammlung erschienen. Es gibt noch keinen einzigen Sammlungs- und Ausstellungskatalog aus der Perspektive der zeitgenössischen Kunst. Es ist also bisher ausschließlich das, was auch wir heute tun: Sammlergespräch. Ich bin zu mehreren Gesprächen eingeladen worden. Und es ist ausschließlich digital im Blog nachzulesen. Mich überrascht – ich bin kein Digital Native – ... mich überrascht die Macht dieser Blogs und die Aufmerksamkeit, die dadurch entsteht. Und nehmen wir Wolfgang Ullrich, den ich seit Jahren von seinen Publikationen her unglaublich schätze. Dass er irgendwann auf diese Dialogausstellungen von mir – ohne mich persönlich zu kennen – aufmerksam wurde und in einem genau vor einem Jahr, Januar 2011, erschienenen Artikel in der Kulturzeitschrift Merkur eben diese Art von Dialogausstellungen der SØR-Rusche Sammlung beispielhaft würdigt und anderen als Vorbild empfiehlt und zum Beispiel das Kriterium „zeig’ es in einem Augenblick“ herausarbeitet, ... dass das in dieser Weise öffentlichkeitsrelevant wird, das nehme ich gerade zur Kenntnis. Dass Sie auch hier sitzen, hat ja etwas damit zu tun.

***M.M.:** Bevor ich jetzt die Runde eröffnen würde, wird ... würde ich jetzt gern noch eine Frage stellen. Nachdem wir damit begonnen haben, was Ihr erstes Kunstwerk wäre ... war, ist meine: Was ist denn das letzte Kunstwerk, was Sie*

**Das zuletzt erworbene
Kunstwerk**

gekauft haben?

T.R.: Ich frage mich gerade. Das ist jetzt 10 Tage her, ob ich nach dem ...

M.M.: *Noch mal ...*

T.R.: ... Carsten Fock ... Ja, ich bin danach in Leipzig gewesen und habe als Allerletztes eine Serie von Werner-Tübke-Zeichnungen gekauft.

M.M.: *Erst mal herzlichen Dank und ich würde dann die Runde eröffnen für weitere Fragen.*

N.G.: *Also wenn es Ihnen recht wäre, wenn Sie noch Zeit haben.*

M.M.: *Genau.*

N.G.: *So dann ...*

T.R.: Ich stelle uns auch gerne zwei Kerzen auf den Tisch und mag ... mach eine Flasche Wein oder ein Glas Sekt auf. [allgemeines Lachen] Ich weiß nicht, ob Frau Professorin das erlaubt [allgemeines Lachen].

M.B.: *Ich werde überhaupt nichts erwidern. Aber erst mal danken wir glaube ich ganz herzlich.*

H.D.: *Jam ganz herzlichen Dank.*

M.B.: *Und beenden den offiziellen Teil, dann können Sie nämlich auf die Stopp-Taste drücken, bevor uns die Batterie verlässt.*

Zitierhinweis:

COLLECTING NOW. Quellen zeitgenössischen Kunstsammelns
Interview mit Dr. Dr. Thomas Rusche (30. Januar 2012), 68 S.
[kompletten Link zum Interview auf www.collectingnow.de, Aufrufdatum]