

Neue Zürcher Zeitung

ART BASEL



Wild auf Kunst

YOSHITOMO NARA - MISS MARGARET, 2016. © YOSHITOMO NARA. ALL MY LITTLE WORDS - ALBERTINA MODERN, WIEN, BIS 1. NOVEMBER.

SCHAULAGER[®]

LAURENZ-STIFTUNG



**OUT
OF
THE
BOX**

20 JAHRE SCHAULAGER
10. JUNI – 19. NOVEMBER 2023

Wild auf Weltkunst

Philipp Meier · Die Art Basel – das war einmal eine Kunstmesse in Basel, nicht klein, auch nicht riesig, aber qualitätsbewusst, wie es sich für die Schweiz gehört, sorgfältig kuratiert, was die ausgewählten Galerien betrifft: Schon damals war es ein Stelldichein der besten Kunsthandlungen für die Moderne und der engagiertesten Galeristen für Gegenwartskunst. Das war einmal, und das hat sich bewährt. Denn heute ist die Art Basel der Markenname eines globalen Messe-Riesen, mittlerweile auf drei Kontinenten aufgestellt – immer noch schweizerisch qualitätsbewusst, aber längst international unterwegs an vier Schauplätzen: neben Basel auch Miami Beach, Hongkong und Paris.

Die Idee war einleuchtend: die Muttermesse im Dreiländereck Schweiz, Frankreich und Deutschland am Rheinknie für die Europäer, das südliche Florida für die beiden Amerikas. Dann kam Asien. Die Märkte boomten, es entstand viel neues Geld. Der asiatische Lifestyle entdeckte die Kunst. Und es war höchste Zeit, nach Fernost zu expandieren. Hongkong ist seit 2013 eine weitere Heimat der Art Basel: erfolgsverwöhnt, trotz Pekings langem Arm der Macht, der mit Zensur droht. Zu Einschränkungen ist es nicht gekommen. Die Art Basel macht unbehelligt weiter, wie ihr neuer Direktor Vincenzo de Bellis

im Interview in dieser Beilage versichert. Längst sind dem Ruf des grossen Geldes internationale Topgalerien gefolgt und haben in Hongkong Filialen eröffnet. Mit dem M+, das Uli Sigg Sammlung chinesischer Gegenwartskunst beherbergt, weist die Stadt seit kurzem auch ein Museum auf, das sich im internationalen Ranking sehen lassen kann.

Seinerzeit hatte die Art Basel auch für einen Kunstboom in Miami gesorgt. Die Stadt kann heute zahlreiche Kunstmuseen und überdies einen Design-Distrikt vorweisen. Vor der Zeit der Art Basel gab es das nicht. Und Paris? Die Seine-Metropole hat vom Brexit profitiert. Die Galerieszene ist lebendiger denn je. Die Museumslandschaft ohnehin. Da ist die Art Basel mehr Sahnehäubchen als Impulsgeberin. Und kann vom Kunsttourismus nur profitieren, wie ihre erste Ausgabe im vergangenen Herbst unter Beweis stellte.

Die Art Basel, einst gegründet von einer kleinen Gruppe enthusiastischer Basler Galeristen, ist heute global auf Erfolgskurs unterwegs. Wobei sich der globale Anspruch in ihrem Angebot widerspiegelt. An dieser Messe wird Weltkunst verhandelt. Werke von Kunstschaffenden aus beinahe allen Regionen des Planeten sind im Angebot. Und solange die Welt wild ist auf Kunst, ist dieses Kunst-Kaleidoskop ein Erfolgsrezept.



George Condo: «Snoopy», 2022, Gemälde.

HAUSER & WIRTH / © PROLITTERIS / FOTO: SARAH MUEHLBAUER

Inhalt

GILBERT & GEORGE CENTRE

Nun haben die beiden in London ihr eigenes Museum
Seite 6

QUEER-KÜNSTLERIN

Nicole Eisenmans Malerei hat sich dem Humanismus verschrieben
Seite 9

GESPENSTER DER VERGANGENHEIT

Uriel Orlow lässt aus Traumata Kunst werden
Seite 13

DIE KUNST AFRIKAS

Der Ruf nach Diversität erreicht die Art Basel
Seite 4

ZEICHNUNGEN

Der Markt für Kunst auf Papier ist eine Chance für stille Sammler
Seite 7

NFT-KUNST

Auf diesem Trend-Gebiet stellen sich viele rechtliche Fragen
Seite 11

SCHAULAGER BASEL

Dieses Museum ist ein innovatives Experimentierfeld
Seite 15

NEUE STRUKTUREN

Vincenzo de Bellis überwacht vier Messen
Seite 5

YOSHITOMO NARA

Der japanische Superstar ist zu Gast in der Albertina Wien
Seite 8

INTELLEKTUELLES HOBBY

Ein Münchner Sammler sucht die vertiefte Auseinandersetzung
Seite 12

IMPRESSUM: Chefredaktion: Eric Gujer. Verantwortlich für diese Beilage: Philipp Meier. Art-Direction: Reto Althaus. Produktion: Arnold Roos. Bildredaktion: Andrea Mittelholzer. Redaktion und Verlag: Neue Zürcher Zeitung, Postfach, 8021 Zürich.

ANZEIGE

NZZ

Shop

shop@nzz.ch
+41 44 258 13 83



Farbenfrohe
Kunst zum
Tragen.

Claude Monet legte eigens Teiche für seine geliebten Seerosen im Garten seines Landhauses in Giverny an. Die vielen Stadien der Seerosen auf der schillernden Wasseroberfläche lieferten ihm die Motive für seine berühmten Seerosenbilder.

Claude Monet: Seidenschal «Seerosen»,
Masse: 180 x 42 cm (L x B), Material: 100% Seide, Preis: Fr. 88.– / 78.–*

*Sonderpreise für Abonentinnen und Abonnenten bis am 30.06.2023



Im Juni:
Aktion für
Abonnenten

Noch zu entdecken: die Kunst Afrikas

Der Ruf nach mehr Diversität erreicht langsam auch die Art Basel: Mit der Einladung der Kapstädter Galerie Blank Projects nach Basel erhöht sich die Zahl afrikanischer Galerien auf der «globalen» Kunstmesse auf immerhin drei

DAGHILD BARTELS

Jahrzehntlang war die Galerie Goodman aus Johannesburg die einzige Vertreterin des afrikanischen Kontinents auf der Art Basel. 2016 wurde die Galerie Stevenson aus Kapstadt in den elitären Kreis aufgenommen. Und nun darf eine dritte Galerie auf dem Basler Gross-event die Kunst des Kontinents mit seinen 53 Ländern vertreten.

Noah Horowitz, der CEO der Art Basel, bezeichnete die Einladung an die Galerie Blank Projects denn auch stolz als wichtigen Perspektivwechsel. Der seit langem immer lauter erlösende Ruf nach mehr Diversität und verstärkter Berücksichtigung des «globalen Südens» wurde wohl endlich auch von den Verantwortlichen der wichtigsten Kunstmesse der Welt vernommen.

Jonathan Garnham, Gründer von Blank Projects, bezeichnet die Einladung als «Ritterschlag». Acht Mal hatte er sich vergeblich beworben, jetzt hat es geklappt. Dabei ist er seit 2014 international unterwegs, um seine Künstler ausserhalb Afrikas bekannt zu machen. Er nimmt teil an der Kunstmesse Frieze in London und in New York, an der Armory New York, an der Liste in Basel und der Art Basel Miami Beach. Ein Zuschlag für die Tochterveranstaltung in Miami Beach ist offenbar leichter zu erhalten als ein solcher für die Muttermesse der Art Basel am Rheinknie.

Durch diese Auftritte auf internationalem Messeparkett – für Garnham als Vertreter des weit entfernten, ganz südlichen Afrika immerhin ein höchst kostspieliges Unternehmen – hat er sich bereits ein weitreichendes Netzwerk aufgebaut, darunter Kontakte zu Sammlern in Europa, den USA, Asien und Australien. Auch gelang es ihm, seine Künstler an Museen wie das Guggenheim, die Tate Modern, das Barbican Centre, das Centre Pompidou, das Art Institute Chicago oder das Moderna Museet Stockholm zu vermitteln – für Ausstellungen ebenso wie für Ankäufe. Auf der letzten Biennale von Venedig waren zwei seiner Künstler vertreten.

Gleichwohl fehlte bisher die wichtige Teilnahme in Basel. Die Hürden der Art Basel sind extrem hoch, und der dominante westliche Blick hat eine lange Tradition. Dies, obwohl man seit einiger Zeit immer wieder hören kann, dass der Markt für afrikanische Künstler boome. Das trifft die Wahrheit nur teilweise. Betroffen vom sogenannten Boom sind bis jetzt hauptsächlich afro-amerikanische Künstler, die schnell Eingang in Museen und Privatsammlungen in den USA finden. Sie werden meistens von amerikanischen Galerien vertreten. Afrikanische Künstler hingegen stehen erst in der zweiten Reihe.

Dennoch kann sich hier die Liste der Superstars sehen lassen: El Anatsui, Amoako Boafo, Njideka Akunyili Crosby, Kehinde Wiley, Chéri Samba, Aboudia, Isshaq Ismail, Cornelius Annor, Gideon Appah oder Emmanuel Taku heissen sie. Ihre Arbeiten erleben dynamische Preisentwicklungen, zuweilen haben sie die Millionenmarke geknackt. Eine wichtige Rolle spielen die internationalen Blue-Chips-Galerien wie Gagosian, Zwirner oder Pace, die die erfolgreichsten Künstler Afrikas bereitwillig unter ihre Fittiche nahmen. Mehrheitlich gilt freilich: Die Kunst des afrikanischen Kontinents ist noch zu entdecken.

Kapstädter Kunstszene

Eigentlich wollte Jonathan Garnham, der Gründer der Galerie Blank Projects, Künstler werden. Geboren 1965 in Süd-



Njideka Akunyili Crosby: «Before Now After (Mama, Mummy and Mamma)», 2015.

© NJIDEKA AKUNYILI CROSBY / DAVID ZWIRNER, VICTORIA MIRO

Jonathan Garnham,
Gründer von Blank
Projects, bezeichnet
die Einladung
an die Art Basel
als «Ritterschlag».

afrika, verliess er das Land während der Apartheid, ging zuerst nach London, dann nach Berlin, um Bildhauerei zu studieren. Er beendete das Studium als Meisterschüler an der Universität der Künste Berlin und stürzte sich in die legendäre Berliner Kreativszene der neunziger Jahre, organisierte Ausstellungen und Kunstevents in der Nähe des Monbijou-Parks, gründete einen Verein für Kunst und Technik.

Um nach der Apartheid am Wandel Südafrikas teilzunehmen, kehrte er 2003 zurück nach Kapstadt und arbeitete zunächst als Dozent an der Kunsthochschule. Nebenbei gründete er den Projektraum Blank Projects, finanziell unterstützt vom Goethe-Institut und von Pro Helvetia. Nach sieben Jahren entschloss sich Garnham, den Projektraum als kommerzielle Galerie zu betreiben. «Das war ein Wagnis, mit einer Handvoll Künstlern und einer Kunstszene in Kapstadt, die erst im Entstehen war», erinnert er sich.

Heute ist die Szene sehr lebendig und attraktiv, die lokale Sammlergemeinde recht aktiv. Ferner bringt die jährliche Kapstädter Kunstmesse im Februar inzwischen viele internationale Sammler und Museumsleute aus aller Welt in die Stadt, die sich nicht nur über das dort gebotene breite Panorama afrikanischer Gegenwartskunst informieren, sondern auch intensiv kaufen, um ihre Sammlungen zu erweitern.

Angesiedelt im Kapstädter Galerienviertel mit dem schönen Namen Woodstock, vertritt die Galerie inzwischen elf Künstler. Die ästhetische Linie seines Programms definiert Garnham als experimentell, konzeptuell, minimalistisch. Neben Jared Ginsburg, Donna Kukama oder Kyle Morland und James Webb prägen vor allem Kemang Wa Leulere und Igshaan Adams das Profil der Galerie.

Kemang Wa Leulere, der 2017 den Preis der Deutschen Bank gewann, arbeitet mit Alltagsobjekten wie Schulmobilier, Porzellanhanden, Autoreifen und baut damit Installationen, deren suggestive Szenen im Subtext die Ge-



Vertreter der Kunst des südlichen Afrika:
Jonathan Garnham.

GALERIE BLANK PROJECTS

schichte Südafrikas wie Rassentrennung während der Apartheid oder den eklatanten Unterschied zwischen Arm und Reich thematisieren. Auch in Kemangs Videos geht es zugleich um verborgene autobiografische Spurensuche und historische Ereignisse. Er versucht mit seiner Kunst gegen die Auslöschung kollektiver Erinnerung zu kämpfen.

Auch in den wunderbaren textilen Wandarbeiten von Igshaan Adams sind autobiografische Hinweise auf südafrikanische Geschichte verborgen, speziell auf das Leben in den Townships. Textilkunst in Afrika ist gegenwertig en vogue, und Adams ist sicher einer der originellsten Vertreter dieser Richtung. Seine kunstvollen, hochkomplexen Tapisserien sind einzigartige gewebte Meisterwerke. Materialien, die er verwendet, sind Garne aus Wolle, Baumwolle, Polyester, Mohair, alle recycelt.

In die kunstvoll gewebten Wandteppiche integriert sind Perlen aus Holz und aus Glas, Knochen, Metallkettchen,

Linoleum, Draht, getrocknete Pflanzen. Jedes Detail hat eine Bedeutung, erzählt vom Leben in einer Kapstädter Township, gestern und heute. Teilweise wirken diese gewebten Wunderwerke wie Luftaufnahmen breiter Flüsse, oszillieren wie mythische Landschaften oder enthalten Spuren urbaner Raster. Diese Tapisserien mit ihrem bedeutungsgeladenen Inhalt sind inzwischen von Museen wie privaten Sammlern heiss begehrt und erreichen bereits Preissummen in sechsstelliger Höhe.

Auktionshäuser als Pioniere

Inzwischen realisieren viele Museen, dass ihre Sammlungen allzu monothematisch und westlich orientiert sind. Sie versuchen mit unterschiedlich starkem Eifer, das Manko zu korrigieren. Am aktivsten ist seit langem die Tate Modern, die eine eigene Abteilung für afrikanische Kunst einrichtete, mit Leidenschaft erkämpft von Kerryn Greenberg. Deutsche Museen verhalten sich bis jetzt abstinenter.

Als Pioniere auf diesem Gebiet können hingegen einige Auktionshäuser bezeichnet werden: Artcurial, Piasa und Bonhams organisieren seit 2016 Spezialauktionen für afrikanische Gegenwartskunst. Sotheby's, Christie's und Phillips integrieren Werke afrikanischer Kunstschafter in ihre Auktionen für Gegenwartskunst. Dort erzielen sie zuweilen Rekordpreise, die auch schon die Millionen-Dollar-Marke übertrafen: so ein Gemälde der Nigerianerin Njideka Akunyili Crosby, das 2022 bei 4,4 Millionen Dollar zugeschlagen wurde.

Die bedeutendsten Sammler afrikanischer Gegenwartskunst sind neben der Tate Modern französische Privatsammler wie etwa in Paris Gervanne und Matthias Leridon oder Jean Pigozzi. Und die wichtigsten Galerien für solche Kunst wiederum sind, neben den drei südafrikanischen Galerien auf der Art Basel, die Gallery 1957 in Accra, Ghana, Maruani Mercier in Brüssel, Cécile Fakhoury in Abidjan und First Floor in Harare. Sie fehlen auf der Art Basel immer noch.

«Sammler kaufen Kunst, weil sie gefällt»

Der Art-Basel-Direktor Vincenzo de Bellis erläutert im Gespräch mit Philipp Meier die neuen Strukturen der weltweit präsenten Messe

Herr de Bellis, vor kurzem gab es nur einen Direktor bei der Art Basel. Jetzt sind es viele. Was ist der Grund dafür?
Heute führt die Art Basel vier Messen auf drei Kontinenten durch. Um die Qualität zu garantieren, haben wir die Führungsstruktur neu organisiert, mit je einem Direktor an der Spitze jeder Messe. Das ermöglicht uns, auf die Besonderheiten jedes einzelnen Durchführungsorts, sei es Basel, Miami, Hongkong oder Paris, einzugehen.

Was umfasst Ihre Funktion?

Ich überblicke alle vier Messen und stehe in engem Kontakt mit allen Direktoren. Das sind Clément Delépine für Paris+ par Art Basel, Angelle Siyangle für Art Basel Hongkong und Maïke Cruse für Art Basel in Basel – sie tritt ihre neue Stelle am 1. Juli an, während der Direktorenposten für die Art Basel in Miami Beach noch zu besetzen ist.

Mit Paris kam letztes Jahr eine neue Messe hinzu. Wird die Art Basel weiter expandieren?

Es gibt keine Pläne für eine fünfte Kunstmesse. Wir unterstützen Galerien auf anderem Weg. Ein Beispiel ist unsere Zusammenarbeit mit der Art Week Tokyo. Seit drei Jahren teilen wir mit dem Anlass unsere Erfahrungen im Kunstmarkt und stellen unsere Expertise bei der Durchführung von Kunstveranstaltungen zur Verfügung.

Anfang Juli wird es in Tokio eine neue Kunstmesse geben. Bedeutet das Konkurrenz für die Art Basel?



Vincenzo de Bellis
Direktor Art Basel

Dieses Jahr haben 86 000 Besucher die Art Basel Hongkong gesehen. Die Galerien konnten herausragende Verkaufszahlen vermelden. Hongkong ist ein wichtiger kultureller Knotenpunkt im Herzen Asiens und ein führendes Finanzzentrum, was die Stadt für internationale Galerien und Auktionshäuser attraktiv macht. Neueröffnungen wie das M+ oder das Palace Museum stärken diesen Kulturschauplatz zusätzlich. Asien ist aber ein riesiger Kontinent mit dynamischem Wirtschaftswachstum. Da ist Platz für mehr als einen einzigen Kunst-Hub.

In Hongkong ist die Kunstfreiheit in Gefahr, seit Peking sein Gesetz für nationale Sicherheit eingeführt hat.

Bis jetzt hat es an unserer Messe keinen Fall von Zensur gegeben. Wir wurden auch nicht angehalten, irgendetwas an unserer Schau zu verändern. Wir sind vom Standort Hongkong nach wie vor überzeugt, fühlen uns hier seit 2013 zu Hause. Viele unserer Mitarbeiter leben und arbeiten hier rund ums Jahr.

In Europa gibt es nun zwei Messen der Art Basel. Wird Paris bald zum alleinigen europäischen Schauplatz?

Europa hat eine unglaublich reiche Geschichte, was das Sammeln von Kunst betrifft, und eine wachsende Gemeinde von Kunstsammlern. Da ist Raum für die Durchführung beider Messen. Paris ist eine Weltmetropole, Basel aber eine ausgesprochen lebendige Kulturstadt. Das Kunstmuseum Basel ist eines der ältesten Museen der Welt. Überdies verfügt Basel mit der Fondation Beyeler über eine der weltweit führenden Kunststiftungen. Hinzu kommt mit dem Schaulager eine zukunftsweisende Kunstinstitution. Basel bietet eine dichte Kunsttopografie, die es erlaubt, die Messe und das kulturelle Programm darum herum auf kleinstem Raum zu absolvieren.

Wie sieht es mit der vielbeschworenen Diversität an der Art Basel aus?

Dieses Jahr sind 36 Länder an der Messe vertreten – eine geografisch recht beachtliche Spannweite. Überdies nehmen viele Galerien teil, die zum Beispiel queere Kunstschaffende vertreten sowie feministische Positionen zeigen. Zu den drei Galerien aus Afrika kommen weitere Beiträge von afrikanischen Kunstschaffenden hinzu. Auf der Art Unlimited zeigen wir monumentale Arbeiten

von Künstlern wie Ibrahim Mahama und Serge Attukwei Clottey aus Ghana sowie Kaloki Nyamai aus Kenya.

Welche Strategie verfolgt die Art Basel bei NFT- und KI-Kunst?

NFT sind ein Beispiel dafür, wie Künstler neue Technologien übernehmen, und an der Art Basel spiegelt sich diese Entwicklung selbstverständlich. Die Messe unterstützt seit je Kunstschaffende, die mit neuen Medien experimentieren.

Für die Art Basel wird Kunst rund um den Globus geschickt, Messebesucher fliegen von überallher ein. Wie sieht es mit der Nachhaltigkeit aus?

Die Umweltbelastung der internationalen Kunstwelt ist ein dringendes Thema. Wir haben keine Zukunft, wenn wir nicht ein ökologisches Bewusstsein entwickeln. Daran müssen alle arbeiten – Galerien wie Logistikunternehmen. Die Art Basel ist Mitglied der Gallery Climate Coalition, deren Ziel es ist, gemäss

dem Pariser Klimaabkommen die Emissionen der Treibhausgase bis 2030 um 50 Prozent zu reduzieren.

Was halten Sie von Kunst als Investitionsmittel?

Sammler kaufen in der Regel Kunst, weil sie gefällt, und meistens nicht aus dem Grund, dass sie an Wert zulegen könnte. Viele betrachten die Sammel-tätigkeit als Erlebnisreise und nicht als Investition.

ANZEIGE

RICHARD MILLE



RM 74-02

In-house skeletonised automatic winding tourbillon calibre
50-hour power reserve (±10%)
Baseplate and bridges in 18K 5N and 5N red gold
Variable-geometry rotor
Fast-rotating barrel
Case in Gold Carbon TPT® and 5N red gold

A Racing Machine On The Wrist

«Die Museen sind heute alle woke»

Gilbert & George wirft man Narzissmus vor. Nun haben die beiden ihr eigenes Museum – das Gilbert & George Centre in London

MARION LÖHNDORF

Wenn der eine einen Satz beginnt, führt der andere ihn fort oder ergänzt ihn. Meist mit typisch unbewegter Miene, lachen oder lächeln sieht man sie auf Fotos nie. Seit mehr als fünfzig Jahren leben und arbeiten Gilbert & George zusammen, 1967 lernten sie sich an der Saint Martin's School of Art in London kennen. Schon damals kleideten sie sich wie gesetzte Herren und sind dabei geblieben. Anzüge müssen es sein, gern aus Tweed, dazu Krawatten, alles sehr formell, sehr korrekt.

Das Künstlerpaar ist eine Instanz in London, es gehört zur Stadt wie die Tower Bridge und die roten Doppeldeckerbusse. Immer zu zweit unterwegs und in diesen aufeinander abgestimmten Anzugsuniformen, begreifen sich Gilbert & George selbst als «lebende Skulpturen». Ihr Leben erscheint wie ein einziger öffentlicher Auftritt. Heute ist der Südtiroler Gilbert Prousch 79 und der im englischen Plymouth geborene George Passmore 81.

Als sie jung waren, machten sie jede Nacht Party im berühmten Blitz-Club und traten als singende Skulpturen auf: An einem Jazz-Festival oder in einer Galerie stiegen sie auf einen Tisch und sangen zu einer Einspielung eines alten Music-Hall-Songs. Diese Darbietungen wollten sie nicht als Performance-Kunst rubriziert sehen. «Performance-Kunst befremdet die meisten Leute», erklärt George, als ob es ihm und seinem Partner je darum gegangen wäre, die Leute nicht zu befremden. Was natürlich ihre Lieblingshaltung ist: so zu tun, als ob sie komplette Normalität verkörperten.

Wahre Royalisten

Als sie sich Ende der sechziger Jahre im East End niederliessen, nur ein paar Meter von der berühmten Brick Lane entfernt, gab es da noch keine Künstler. Die Häuser waren baufällig, und die Taxifahrer fragten nicht, ob, sondern wann das alles abgerissen werde. Das Künstlerpaar erinnert sich gut an die vielen Homosexuellen, die damals noch kriminalisiert, von ihrer Zeit im Gefängnis zerstört worden waren.

Diese Zeit und vor allem ihre Umgebung prägten Gilbert & George. Das Einwandererviertel ist der Mikrokosmos, von dem aus sie sich bis heute die Welt erklären. Immer noch leben sie in der Fournier Street, in der ein Haus derzeit um die sechs Millionen Pfund kostet, auch wenn man die Gegend insgesamt nicht exakt als gentrifiziert bezeichnen kann.

Natürlich sind die Herren wahre Royalisten. Ihre Verehrung für das Königshaus haben sie auch ihrem neuen Projekt eingeschrieben: Ein paar Meter



Das Künstlerduo vor dem eigenen Museum, dem Gilbert & George Centre in East London.

THE GILBERT & GEORGE CENTRE

entfernt von ihrem Haus haben sie sich selbst ein Museum gebaut, das Gilbert & George Centre. Es liegt hinter einem schmiedeeisernen grünen Tor mit zwei ineinander verschränkten, ziselierten «G», gekrönt vom Wappen des jetzigen Königs, der in ihren Augen ein Gentleman ist.

In direkter Nachbarschaft liegt, ganz unköniglich, ein Pub namens «The Pride of Spitalfields» – nicht gerade von der noblen Sorte, wie die ganze schöne, gemischte Umgebung. Das nach State of the Art gebaute Museum selbst fügt sich nahtlos in dieses Umfeld ein, es besteht aus miteinander verbundenen alten und neuen Gebäuden einer ehemaligen Brauerei aus gelbem Ziegelstein.

Da sind ein Innenhof, ein Raum für Film-Dokus und natürlich ein Shop, der Drucke, Poster, Bücher und grafische Werke der Künstler feilbietet. Tuschezeichnungen à 1500 Pfund mit den Titeln «Free Dick», «God Sucks» und «Belief is Shit» sind bereits ausverkauft. Der Eintritt in das Centre ist frei, ein Ange-

bot, das von Besuchern gern angenommen wird.

Die grossformatigen, leuchtfarbenen, kirchenfensterartigen berühmten Werke, die immer wieder auch die Künstler selbst zeigen – manche werfen ihnen hemmungslosen Narzissmus vor –, kann man von Bänken aus betrachten, die es in jedem Raum gibt. Die Werke besitzen einen ähnlich hohen Wiedererkennungswert wie ihre Urheber. Ihre Themen seien immer dieselben geblieben, erklären sie: «Tod, Hoffnung, Leben, Furcht, Sex, Geld, Rasse, Beschissenes.»

Dass sie sich selbst ein Museum gebaut haben, hat damit zu tun, dass sie sich selbst als Aussenseiter in Londons Kunstszene betrachten. Die Tate habe 25 ihrer Bilder, die sie aber nie zeige, klagte Gilbert in der «Financial Times» vor ein paar Jahren. Und das, obwohl Gilbert & George als wahre Pioniere der queeren Kunst gelten? «Die Museen sind heute alle woke», erklärte Gilbert: «Im Moment gibt es nur schwarze Kunst, Kunst von Frauen, diese und jene Kunst.

Immer zu zweit unterwegs, begreifen sich Gilbert & George selbst als «lebende Skulpturen».

Schauen Sie sich doch mal die Tate Modern an, ich bin sicher, da hängt nicht einmal ein Francis Bacon.»

Eigentlich brauchen sie sich über mangelnde Anerkennung nicht zu beklagen. Ihre Werke werden in aller Welt ausgestellt, sie waren einmal Mitglieder der Royal Academy of Arts (und zogen die Mitgliedschaft zurück, weil die Institution ihnen eine Grossausstellung verweigerte). Die Band Kraftwerk liess sich von Gilbert & George zu ihrem Look der einheitlichen Anzüge inspirieren, und David Bowie gehörte zu ihren Sammlern. Die Londoner «Times» befand: «Wenn Gilbert & George ein Land wären, wären sie die Schweiz: unabhängig, selbstgenügsam, exzentrisch, fleissig, reglementiert, traditionsbewusst und hypermodern.»

Dieses Gefühl der Kontinuität

Regelmässig unterstreichen sie ihre anti-elitäre Haltung und dass ihre Kunst «für alle» da sei. Zugleich ist es ihnen wichtig, sich von anderen Künstlern abzuheben, das betonen sie in Interviews immer gern, egal, welche Wendung die Gespräche nehmen. «Wir sind nicht gegen irgendwas, wie es alle Künstler normalerweise sind.» Folgerichtig verhalten sie sich auch politisch anders als andere Künstler. So sprachen sie sich – konträr zur Mehrheit der Kulturschaffenden – für den Brexit aus.

Sie wählen die Tories, schätzten Margaret Thatcher und sagen: «Wir mögen, wie nennen Sie es, den Kapitalismus.» Ihre Künstler-Kollegen hingegen, so Gilbert & George, wollten zwar Milliardäre sein, bezeichneten sich aber zugleich als Sozialisten. Das ist nichts für G&G: «Wir sind sehr sozialistisch, aber wir würden nie sagen, dass wir Sozialisten sind.»

Viele Jahre lang gingen sie allabendlich in ein sehr einfaches türkisches Restaurant im Londoner Stadtteil Dalston, lange bevor die Gegend im Lauf der Zeit in Mode kam. Jeden Abend, wenn sie nicht unterwegs oder verhindert waren, kehrten die beiden also im «Mangal II» ein und sahen genau so aus, wie man sie von Bildern kannte. Auch sassen sie in sehr aufrechter Haltung an ihrem Tisch, natürlich immer an demselben. Die Zeitungen berichteten, sie hätten in ihrem Haus auf eine Küche verzichtet, das fanden sie unnötig, sie assen nie zu Hause.

Die jahrzehntelange Dauerpräsenz von Gilbert & George an diesem Ort vermittelte ein Gefühl der Kontinuität, ungefähr so wie die ununterbrochene Anwesenheit der Queen. Dann hatte das «Mangal II» angefangen, ein Musiksystem einzurichten. Heute essen sie in einem anderen Restaurant, dem «Mangal I», gleich um die Ecke. Man kann sie also immer noch besichtigen.

ANZEIGE



PABLO PICASSO.
PIPE, BOUTEILLE DE BASS, DÉ. 1914

© Succession Picasso / 2023, ProLitteris, Zürich

AUKTIONEN 15. UND 16. JUNI 2023

VORBESICHTIGUNG IN BERN
LAUPENSTRASSE 41

8. bis 14. Juni 2023, täglich von 10–18 Uhr



GALERIE KORNFELD • BERN
KENNERSCHAFT UND TRADITION SEIT 1864

Laupenstrasse 41 | 3001 Bern | Tel. +41 (0)31 381 46 73 | galerie@kornfeld.ch | kornfeld.ch



ALBERTO GIACOMETTI.
BUSTE D'HOMME. 1956

© Succession Alberto Giacometti / 2023 ProLitteris, Zürich

Zeichnungen – Chance für stille Sammler

Das pekuniäre Potenzial steht hier nicht im Vordergrund. Der Markt für die Zeichnung gibt sich angenehm unaufgeregt. Allerdings war es um dieses Segment nie schlecht bestellt.

ANNEGRET ERHARD

Die Zeichnung verbindet den Betrachter wie kein anderes Medium mit dem Künstler. Sie bringt ihn auf direktem Weg den manchmal noch ungefilterten Intentionen eines Kunstschaffenden näher. Noch prüft dieser einen Einfall, verbildlicht ihn, einmal skizzenhaft, einmal fein ausgeführt. Die «prima idea» wird zu Papier gebracht, nimmt Gestalt an. Als Ergebnis der unmittelbaren Koordination dreier Instanzen – Kopf, Auge, Hand – führt eine Zeichnung zur Quintessenz.

Näher kann der genaue, auch intuitiv begabte Betrachter dem künstlerischen Schaffensprozess kaum kommen. Man kann dem Künstler quasi bei der Arbeit zusehen. Jede Linie, jede Schraffur ist gleichermaßen nachvollziehbar und relevant. Das gilt für die Altmeisterzeichnung genauso wie für zeitgenössische Themensetzung.

Diese Unmittelbarkeit hat einen ganz eigenen, je nach Kategorie unterschiedlichen Reiz. Die Malerzeichnung beispielsweise ist situativ, erkundet erzählerisch die Möglichkeiten eines Motivs. Sie kann eine informative Vorstufe zu einem Gemälde sein – das dann eine Verbindung zu seinen Ursprüngen in der Zeichnung nicht unbedingt preisgibt. Oder eine bisweilen hübsche, bisweilen akademische Fingerübung auf Papier. Manchmal auch ein furioser Ausbruch, aller Konventionen entledigt.

Abstrahierend, ein Motiv umreissend, überdenkt der zeichnende Künstler eingängig und minimalistisch sein Konzept, begibt sich auf eine Spur. Was ursprünglich als Entwurf gedacht war, wird zum autonomen Kunstwerk. Die Bildhauerzeichnung hingegen bildet ein spezielles Genre. Erkennbar bezieht sich der Künstler wie bei seinen skulpturalen Werken auf die Raumwirkung der Figur oder des Objekts.

Sein Augenmerk gilt der linearen Wiedergabe einer Bewegung, einer Verbildlichung der Masse, ihrer Dreidimensionalität. Um diese Raum-Körper-Beziehung herzustellen, nutzt er die leere Papierfläche gleichsam als Bühne. Der weitgehende Verzicht auf malerische Hell-dunkel-Wirkung, auf erklärend-dekorative Schraffuren ist ein weiteres spezifisches Merkmal.

Bildhauer versuchen in ihren Zeichnungen den Körper aus dem Kern, dem erahnten Skelett aufzubauen und sichtbar zu machen. Die Figur oder der Gegenstand, mit Blei- oder Farbstift, mit Kohle oder Feder zu Papier gebracht, ist ein Schlüssel zum skulpturalen Werk, sei es jenes eines Michelangelo oder jenes eines modernen Bildhauers wie Stephan Balkenhol.

Dynamisches Experimentierfeld

Nicht selten entwickelt eine Zeichnung eine magische Sogwirkung, erzählt, ohne geschwätzig zu sein, im Telegrammstil mit ausreichend Raum für die Gedanken assoziativ Begabter. Absolut selten hat sie spektakulären Charakter. Das Conversation-Piece im Entrée des kultivierten Kunstfreunds, die auf dem Kopf ste-

hende Baseltz-Provokation, bekommt die absolute Aufmerksamkeit. Den Zeichnungen an den Wänden, in den Nischen des gepflegten Sammlerhaushalts widmet der Besucher sich meist kursorisch.

Den wirklich Aufmerksamen fällt bei einem Besuch ein paar Monate später auf, dass dort nun andere Zeichnungen hängen. Für Sammler dieses Genres ist nichts statisch, darf es nicht sein. Licht, zu viel, zu lange, schadet. Er wird sich also kontinuierlich mit seiner Sammlung beschäftigen. Wird dabei entdecken, dass jeder Neuzugang Vorhandenes auf den Prüfstand stellt. Für ihn tut sich ein dynamisches Experimentierfeld jenseits der solitären Anziehungskraft eines Blattes auf. Der Erwerb aus Lust und Laune, der Coup de foudre, entwickelt sich im Idealfall zu einer lebenslangen, eher soliden und inspirierenden denn anstrengenden Leidenschaft.

Doch wie sieht der Markt aus, seine Entwicklung? Unaufgeregt. Investoren, gar Spekulanten halten sich naturgemäss fern. Das pekuniäre Potenzial einer Zeichnung steht nicht im Vordergrund. Allerdings war es um dieses Segment nie schlecht bestellt. Es gab schlicht weniger Wirbel und schon gar keine exorbitanten Preisspiralen.

Auf den grossen Kunstmessen wird man kaum Zeichnungen finden. Die zu erwartenden Preise rechtfertigen eine Hängung in der Nachbarschaft der Werke von grossen Künstlernamen und Marktführern nicht. Das ist kein Qualitätsurteil, das ist schlicht Kostenkalkulation. Die Messebetreiber lassen sich die

Was ursprünglich als Entwurf gedacht war, wird zum autonomen Kunstwerk.

Teilnahme von Galeristen kräftig honorieren. Und erfreuen sich am Muskel-spiel der Elite.

Freilich erweist sich eine der monumentalen schwarzen Kohlekreide-Zeichnungen auf Transparentpapier von Miriam Cahn, gewohnt ungerahmt an die Kojenwand in Hongkong, Miami oder Basel gepinnt und sechsstellig ausgepreist, als profitabel. Ihre erotisch, politisch, ausnahmslos provokant konnotierten Motive werden seit Jahren viel beachtet und von Kritik, Kennern und Investoren gleichermaßen als herausragend eingestuft.

Doch in der Regel bewegt sich die Kunst der Zeichnung in niedrigeren Preiskategorien. Für Sprünge braucht es da schon einen Anlass, etwa die medienwirksame Auflösung einer Spitzen-sammlung als Basis für einen oftmals



Henri Matisse: «Persane allongée», 1928, Tusche auf Papier (oben), Pierre Tal-Coat: «Ohne Titel», 1959, Tusche auf Papier (unten).

© PRO LITTERIS / FLORIAN SUNDHEIMER KUNSTHANDEL, MÜNCHEN

recht kurzlebigen Trend. Dem die eingeschworenen Sammler von Zeichnungen nur widerwillig bis gar nicht folgen.

Thole Rotermund, der Hamburger Kunsthändler mit Schwerpunkt auf Papierarbeiten der klassischen Moderne, konstatiert im Rückblick nach über zwanzig Jahren eine gewisse Ähnlichkeit in der Natur seiner oft langjährigen Kunden. Sie seien nicht laut, erklärt er, seien der Sache häufig auf kontemplative Weise zugewandt, informiert und kenntnisreich.

Wählerische Sammlerleidenschaft

Am Beispiel Ernst Ludwig Kirchners erklärt er, was sich in dieser Zeit im Markt geändert hat. Kirchner habe eine schier unüberschaubare Zahl an Zeichnungen geschaffen, da sei immer etwas auf dem Markt. Und nicht nur Herausragendes. Hier, stellt Rotermund fest, schauen die Käufer inzwischen genauer hin, die Sammler sowieso – und verzichten. Die Preise für dieses Segment meist späterer Zeichnungen seien über die Jahre gefallen.

Hinzu komme, dass die digitale Angebotsfülle den Markt vor allem im mediokren Rahmen transparenter und zugänglicher mache. Von erfahrenen Sammlern gesucht, so Rotermund, seien fast ausschließlich Spitzenblätter aus den Jahren um 1912. Die seien rar. Und würden grundsätzlich fünfstellig, in Ausnahmefällen, beispielsweise bei herausragender Provenienz, sechsstellig gehandelt.

Das gilt natürlich nicht nur für Kirchner. Inzwischen wird bevorzugt eklektisch gesammelt – auch das hat sich erst in den letzten Jahren herauskristallisiert. Die Aufmerksamkeit konzentriert sich nicht mehr auf das Œuvre eines bestimmten Künstlers, auf die Hervorbringungen einer Schule oder Gruppe, einer Region. Originär muss das Werk sein. Traditionelle Themen spielen nur dann eine Rolle, wenn sie ausgetretene Pfade

meiden. Stilisierende oder abstrahierende Routine reizt niemanden. Internationalen Erfolg hat nur der Kunsthändler oder Galerist, der sich in der Öffentlichkeit, in Sammlerkreisen und auf Messen jenseits der Hochpreisveranstaltungen als Marke positionieren kann – am besten mit Alleinstellungsmerkmal und überzeugender Symbolkraft. Einschlägige Messen wie die Paper Positions (Berlin, Basel) oder die Drawing Now (Paris) bieten sich den Spezialisten als Forum an. Letztere im Tandem mit dem seit Jahren schon weltweit unter Experten gerühmten Pariser Salon du Dessin für Handzeichnungen von der Renaissance bis ins ausgehende 19. Jahrhundert.

Wie steht es hier um den Sammlernachwuchs? Gibt es junge Newcomer, die, animiert von vernünftigen Preisen (ab 1000 Euro), den Einstieg wagen? «Kaum», meint Louis de Bayser. Er ist Präsident des Salon du Dessin und einer von vier Brüdern, die ihren renommierten Pariser Kunsthandel mit Altmeisterzeichnungen in dritter Generation betreiben.

Es seien meist Sammler in den späten Vierzigern, sagt er. Diese haben sich zuvor in anderen Sparten des hochwertigen Kunsthandwerks geschult. Sie haben Auge und Fokus entwickelt und können natürlich auch kunsthistorische Verbindungen herstellen. Diese Klientel erliegt oft und gern der Faszination für die selbst mit hohen sechsstelligen Preisen vielerlei Ansprüchen genügende Sparte der Altmeisterzeichnung.

«Es braucht Geduld, bis man Zugang zum jungen Sammlernachwuchs findet», meint Florian Sundheimer. Seit 2001 ist er selbständiger Kunsthändler und Galerist für Zeichnung und Skulptur des 20. und 21. Jahrhunderts. Obwohl die Preise ab 2000 Euro eine Investition auch bei eingeschränkterem Budget ermöglichen, sieht er

das Sammelgebiet für Zeichnungen im ruhigen Fluss. Es sei weder in der Preisentwicklung noch hinsichtlich des Käuferzuspruchs volatil. Preissprünge ergäben sich manchmal nach grösseren Museumsausstellungen, dann rücke, so Sundheimer, das Thema Zeichnung deutlich mehr in den Fokus.

Auch die Auktionen verursachten hin und wieder ein Ungleichgewicht. Einen wesentlichen, allerdings lediglich quantitativen Unterschied mache die digitale Präsenz der fragil und vergänglich bestückten Sparte aus, in der viel Massware ungeprüften Eingang findet. Der Galerist hingegen agiere ganz anders, er wähle aus, sein Programm sende eine gefilterte, eine Einordnung unterstützende Botschaft aus, die idealerweise Kriterien jenseits von Markttrends folge.

«Ein Problem im Bereich des Kunsthandels», gibt Sundheimer zu bedenken, «ist freilich der fehlende Nachschub aus Privatsammlungen.» Umso wichtiger seien für ihn die sorgfältig gepflegten Kontakte und die Zusammenarbeit mit Künstlerinnen und Künstlern wie Liane Birnberg und Thomas Müller sowie mit den Nachlässen etwa von Thomas Lehnerer oder Pierre Tal-Coat. Florian Sundheimers ansteckende Begeisterung für das Thema Zeichnung als Sammelungsgebiet rührt, wie er sagt, «vor allem daher, dass es am ehesten ermöglicht, eine grosse zeitliche wie auch stilistische Bandbreite an Objekten miteinander zu kombinieren und zueinander sprechen zu lassen».

Der Sammler seinerseits stelle kreativ neue Bezüge her, die die Blätter gegenseitig heben. Das erhele die Intentionen der Künstlerinnen und Künstler im gleichen Mass wie derjenigen, die die Werkgruppe zusammentragen. Ein Spiel für drei also, für Händler, Sammler und Künstler, in dem jeder gewinnt. Versteht sich von selbst, dass Spekulanten da keinen Platz haben.

Böse Mädchen gehen nach Wien

Der japanische Superstar Yoshitomo Nara zeigt in der Albertina in Wien, wie rebellische Einsamkeit im Manga-Stil aussieht. Inspirieren lässt er sich von Country- und Rockmusik.

SABINE B. VOGEL

Mit einem Hammer bewaffnet, steht das kleine Mädchen vor dem Spiegel. Nur ein Radio und eine Glühbirne umgeben es. Das riesige Spiegelbild kann grimmiger kaum sein. «Schau dich an. Dein Gesicht sieht im Spiegel so schlecht aus. Du wirst es zerbrechen», ist darüber geschrieben. In dieser Zeichnung von Yoshitomo Nara kommen alle zentralen Momente seines Werks zusammen: die Einsamkeit, die Wut, aber auch die Musik. Nara zeichnete es 1997. Damals lebte er in Deutschland. Zunächst wollte er in London studieren, die Universitätsgebühren waren aber zu teuer, erzählt er anlässlich seiner Ausstellung in der Albertina Modern in Wien – der ersten grossen Museumsschau seit zehn Jahren, an der rund 600 Zeichnungen aus einer Zeitspanne von 1984 bis heute gezeigt werden.

Nara entschied sich 1988 für die Düsseldorfer Kunstakademie. Eigentlich zog es ihn in die Klasse von Fritz Schwegler. Dessen spielerische Bildmotive und Wortspiele hätten tatsächlich gut zu Naras Bildwelten gepasst. Aber erstens sei die Klasse voll gewesen, und zweitens habe ihm der Professor geraten, «einen wilderen Künstler» zu wählen, wie Nara im Gespräch in perfektem Deutsch erzählt. So studierte er bei Michael Buthe, nach dessen frühem Tod 1994 dann bei A. R. Penck – zwei Malstile, von denen Naras Werk auffallend unbeeinflusst blieb. Auf Nachfrage erwähnt Nara nur schmunzelnd, Penck wäre wichtig gewesen, denn er hätte ihn damals ermutigt, auch auf Leinwand zu malen. Und fügt hinzu: «Ich bin nicht so ein ernsthafter Künstler, wie Sie meinen.»

Kindliche Superhelden

Aber das ist offensichtlich ein charmanter Understatement. Denn tatsächlich hat der 1959 geborene japanische Superstar ein einzigartiges, unverkennbares und enorm facettenreiches Werk geschaffen. In seinen Bildmotiven sehen viele die Tradition der Mangas, jener japanischen Comics kindlicher Superhelden. Aber Nara verdichtet jene Bildfolgen in ein einzelnes Bild, das keine Geschichte erzählt, sondern eine Emotion kommuniziert. Mit nur wenigen Strichen gelingt es ihm, die oft radikal deformierten kindlichen Figuren als starke Persönlichkeiten anzulegen.

Durch das Kindchenschema des proportional übergrossen Kopfes, die hohen Stirnregion und die grossen Augen wirken sie niedlich. Über die Augen- und



Yoshitomo Nara: «Fuck U», 2015, Zeichnung auf Papier (links) und «Ships in Girl», 1992, Acryl und Farbstift auf Papier (rechts).



© YOSHITOMO NARA / PACE GALLERY

Mundformen verleiht Nara ihnen eindrückliche Emotionen, die im krassen Widerspruch dazu meist widerständig, wütend, aggressiv und sogar böse wirken. Nur eines sind seine «angry girls», wie sie oft genannt werden, nicht: bedrohlich. Denn seine kleinen Heldinnen entstanden damals in Düsseldorf in einer schwierigen Lebensphase. Da habe er sich an seine Kindheit in einer sehr ländlichen Umgebung in der nördlichen Provinz Aomori in Japan erinnert. Seine Eltern waren berufstätig, seine Brüder selten zu Hause, «ich war viel allein».

In Düsseldorf habe er dann Selbstgespräche mit seinem achtjährigen Ich in Aomori begonnen. Aber sind die Figuren mit den kurzen Kleidchen nicht Mädchen? Für ihn seien es nicht eindeutig weibliche Wesen, sondern «Erinnerungen an meine Kindheit». «Es sind Selbstporträts.» Der Albertina-Direktor Klaus Albrecht Schröder spricht von Bildern als «Zustand unserer Welt», einer Thematik, in der er eine Linie von Raffael und Dürer bis Nara zieht, und in der Mangas für ihn selbstverständlich zu

dem «Weg der Zeichnungen» gehören. Naras künstlerischer Weg jedenfalls ist in der Wiener Schau bestens zu studieren. Dicht über- und nebeneinander hängen die frühen Werke, im nächsten Raum drängen sich Mengen davon in zwei Vitrinen zusammen – er liebe die Albertina als Haus der grossen druckgrafischen Sammlung, erzählt Nara, aber er habe mit seiner Präsentation die strenge Ordnung ausser Kraft setzen wollen, bemerkt er humorvoll.

Skulpturen für Fukushima

Gerade in dieser geballten Präsentation sticht hervor, wie Bild für Bild zunehmend nur mehr ein einziges Motiv in einem weitgehend leeren, unbestimmten Raum dominiert. Wie schnell notierte, in einen einzigen, kurzen Moment kondensierte Emotionen erscheinen die Bildfiguren, selten auf hochwertigem Papier, stattdessen auf Notizblättern, Briefumschlägen, Pappkartons, Einladungskarten oder Papierfetzen gezeichnet.

Seine Werke entstanden und entstehen noch heute intuitiv, oft beflügelt von

Musik. Denn das ist neben seinen Erinnerungen seine zweite Inspirationsquelle. Schon als kleines Ich in Aomori öffnete ihm ein amerikanischer Radiosender eines benachbarten Luftwaffenstützpunkts eine neue Welt. Gefragt nach seinen musikalischen Vorlieben, hört er kaum noch auf zu erzählen, wie alles damals mit Country- und Rockmusik begann. «Ich habe nichts verstanden und mir nur vorgestellt, was es bedeuten kann», erinnert er sich. Es folgte seine Liebe zu Punk-Rock und in Düsseldorf zur Neuen Deutschen Welle. Die Musiker lernte er in seinen Jahren im Rheinland nicht kennen, die Namen der Bands kann er aber schnell aufzählen, besonders von «Der Plan» sei er ein Fan gewesen. In seinen Zeichnungen notiert er oft Songtitel oder einzelne Textzeilen, seine Wiener Ausstellung heisst «All My Little Words» – Titel eines Liebeslieds der amerikanischen Band The Magnetic Fields.

Im letzten Raum seiner Schau schallt uns dann Musik entgegen. Hier sind seine Skulpturen zu sehen, die aus seiner Verzweiflung nach dem Erdbeben und dem Reaktorunglück in Fuku-

shima 2011 entstanden: Es sind mit seinen Händen bearbeitete Tonskulpturen. Und da ist auch eine merkwürdig ärmliche Hütte, der «Drawing Room». Ein fiktives Szenario: Atelier, dazu ein Bett, Landkarten, gerahmte Bilder und Mengen von Nippes-Figuren in einer Vitrine – ein «konstruierter Einblick in sein Inneres», so nennt es die Kuratorin Elsy Lahner. Nara spricht von einem Rückzugsort, «solch ein Haus habe ich mir als Kind gewünscht».

Dazu läuft eine lange Playlist, Dan Penns «Nobody's Fool», «Hangman» von Tia Blake oder Donovans Antikriegs-Lied «Universal Soldier» – Musik der sechziger und siebziger Jahre, die er als Kind hörte, aber auch Doris Allens «A Shell of a Woman» von 2008. Es sind meist melancholische Lieder. Denn bei aller Rebellion, das zeigt diese grandiose Schau in der Albertina deutlich, ist Einsamkeit das zentrale Grundgefühl aller Bilder von Yoshitomo Nara – eine rebellische Einsamkeit.

Yoshitomo Nara: «All My Little Words», Albertina Modern, Wien, bis 1. November.

ANZEIGE

ENGADIN ART WEEKEND

1-3 SEPTEMBER 2023



engadin-art-guide.com



Anderssein als menschliche Eigenschaft

Nicole Eisenman blickt auf die Wogen unserer Zeit. In ihren Gemälden bezieht sie politisch Stellung. Im Kern ist die Malerei der amerikanischen Queer-Künstlerin dem Humanismus verpflichtet

CHRISTIAN SCHAERNACK

Alles kreist hier um die Figur. Nicole Eisenman malt Köpfe und eng umschlungene Körper, Selbstporträts und immer wieder grossformatige Gruppenbilder. Dabei bedient sie sich souverän unterschiedlichster Stilelemente, von der Comic-Zeichnung bis hin zu pastosem Expressionismus. Ihre Menschen blicken oft leer und melancholisch, sind manchmal grotesk überzeichnet. Und die Bezeichnung «queer» weist bei Nicole Eisenman weit über die Bedeutungszuweisungen der gegenwärtigen Genderdebatte hinaus. Denn «anders» sind sie alle, die Menschen. Das Anderssein ist schliesslich eine genuin menschliche, wenn auch vielfältigen Unterdrückungsmechanismen ausgesetzte Eigenschaft.

Formale Fragen zur konstruierten Gegensätzlichkeit von Abstraktion und Figuration hat die 1965 geborene, amerikanische Künstlerin wie viele ihrer Altersgenossen längst hinter sich gelassen. Tief eingewirkt in das farbenfrohe Netz aus Öl, Pigment und Leinwand sind dagegen die persönlichen Verstrickungen ins Leben. Mit ihrer beissenden Kritik und ihrer derben Selbstironie ringt die Künstlerin immer wieder virtuos um ihre Freiheit. Sie stellt sich quer zu Institutionen und Moralvorstellungen. Im Kern aber vertritt sie ein Menschenbild, das in Zeiten radikalierter Selbstbezüglichkeit nur allzu oft abhandengekommen ist. Eisenmans Malerei zeugt von anrührendem Humanismus.

Politisches aus dem Alltag, gespiegelt im historischen Resonanzraum, aber auch individuelle Beschaffenheit contra gesellschaftliche Gruppe und nicht zuletzt der eigene Körper und sein Aufgehen gegen dessen tradierte Normierungen: All dies bestimmt das malerische Werk von Nicole Eisenman – ein vielschichtiges Gebilde und ineinandergeschachteltes Kaleidoskop aus Öffentlichem und intimsten Sphären. Nichts wird hier dem Traum eines unpolitischen Daseins überlassen, inklusive der eigenen Sexualität.

Nicht zuletzt schafft Eisenman mit ihren grossangelegten Arbeiten eine zeitgenössische Form von Historienbildern. Dabei erzählt sie wohlgermerkt keine Geschichten, oder gar «Geschichte». Und auch als Moralistin ist sie nicht zu verstehen, obwohl sie – insbesondere in Folge der Präsidentschaften George W. Bushs und vor allem Donald Trumps – in ihren Gemälden (und Skulpturen) sichtbar politisch Stellung bezog. Sie beschreibt vielmehr eine *Conditio humana*, die uns bei zunehmender Entfremdung allzu vertraut erscheint – zwischen Apathie und irrem Mienenspiel auf allen Kanälen, politischem Fatalismus und Technologiegläubigkeit, Narzissmus und unbeholfenen Empathiebekundungen.

Selbstbild als einsamer Golem

Einen Einblick in die Praxis Nicole Eisenmans gibt nun erstmals eine umfangreiche internationale Ausstellung, die Arbeiten aus allen Werkphasen versammelt und derzeit im Münchner Museum Brandhorst zu sehen ist (bis 10. September). Vergangenes Jahr vermittelte das Aargauer Kunsthaus dem Publikum in der Schweiz wichtige Einblicke in Eisenmans Schaffen. Stand dort die Auseinandersetzung der Künstlerin mit der klassischen Moderne im Mittelpunkt, ist der Referenzrahmen ihres Werks doch ungleich weiter gesteckt und reicht bis tief in die Kunstgeschichte hinein.

Die Anfänge der in Frankreich geborenen Wahl-New-Yorkerin sind geprägt von Camp und Bad Painting, dem genüsslichen Ausweiden des Trivialen. So gehört Eisenman zu einer Generation, die jene Freiräume nutzte und erweiterte, die ein Martin Kippenberger ab den siebziger Jahren für die Malerei neu öffnete. Das manische Jonglieren



Nicole Eisenman: «Tail End», 2022, (links) und «The Darkward Trail», 2018, (rechts), Öl auf Leinwand.



© NICOLE EISENMAN / HAUSER & WIRTH

des Deutschen mit künstlerischen Strategien und historischen Versatzstücken und nicht zuletzt dessen Humor sollten mit Eisenman freilich eine ganz eigene Ausformung finden.

Eisenman ist fest verankert in der New Yorker Queer-Szene. Ihre Auseinandersetzung mit der eigenen Sexualität, dem vermeintlichen Anderssein, erzeugte schon früh jene Reibungsfläche, die ihr seitdem als künstlerische Folie dient. Das ständige Hinterfragen ihrer Rolle als Malerin – als Aussen-seiterin – fand seinen Ausfluss etwa in einem ebenso bewegenden wie komischen Selbstporträt von 2004 («From Success to Obscurity»), in dem sie sich als Golem darstellt. Die Figur trägt in der jüdischen Folklore viele Konnotationen, gilt jedoch nicht zuletzt als Fabelwesen, das in einsamer Ratlosigkeit durch die Welt mäandert.

Ein Bild aus dem gleichen Jahr mit dem sarkastischen Titel «Commerce Feeds Creativity» zeigt Eisenman in den korrumpierenden Fängen des Marktes, personifiziert durch ihren früheren Galeristen Leo Koenig. In einem weiteren Werk hängt «Inspiration» als erdrückend dunkle Wolke über dem Kopf einer ratlos dreinschauenden Künstlerin. Ein einzigartiges Amalgam bestimmte schon Nicole Eisenmans frühe Jahre. Das barocke Wimmelbild traf hier auf Comics und deftigen Porno, Nicolas Poussin oder Géricault auf Marvels «Wonder Woman». Dabei finden sich immer wieder Meeresfluten und mehr oder minder dekonstruierte Havarien nach historischen Vorlagen.

Die arkadische Seenlandschaft kehrt sich in toxisch-sumpfiges Terrain, während der wirtschaftliche und gesellschaftliche Schiffbruch zum wiederkehrenden Topos wird. Und wer nicht schon ertrunken ist, tummelt sich, getaucht in Picasso-Blau und bewaffnet mit Kamera und Scheinwerfer, auf dem Meeresgrund – zu einem grotesken «Underwater Film Shoot» (1998).

Nixon und Trump

Unverkennbar ist Nicole Eisenmans intensive Auseinandersetzung mit ihrem Landsmann Philip Guston (1913–1980). Der Maler, der gerade mit einer grossen Retrospektive in der Washingtoner

National Gallery geehrt wird (bis 27. August), gilt den Jüngeren schon lange als Schlüsselfigur, nicht nur aufgrund seines radikalen Durchbrechens formaler Grenzen. Guston wechselte in den späten sechziger Jahren nahezu Übergangslos von der Abstraktion zur Figuration. Aber auch wegen seiner Thematisierung persönlicher Traumata durch die Erfahrung von Stigmatisierung und Rassismus ist er ein Vorreiter einer jüngeren Szene der Gegenwart. Guston arbeitete sich wiederholt und mit beissendem Humor an der Figur Richard Nixons ab: Was für ihn Nixon war, ist für Eisenman nun Donald Trump.

Es sind sonderbare Figuren, die um 2014/2016 Eisenmans Leinwände bevölkern. In ihrer selbstbezüglichen Verlorenheit sind sie omnipräsent, wenn in der Darstellung auch comichaft vergrößert. Ähnlich wie einer jener Zyklopen aus der Bilderwelt von Guston bespiegelt sich da bei Eisenman einer in der Oberfläche seines Smartphones («Selfie», 2014). Eine andere Type starrt mit gebeugtem Rücken auf eine U-Bahn wartend völlig versunken auf den kleinen Bildschirm in ihrer Hand.

Ein Ballonkopf wiederum mit riesigen Glotzaugen überwacht sich selbst per Drohne, deren Fernsteuerung er mit wurstförmigen Fingern bedient. Und ein Freundespaar verschmilzt während einer Zoom-Session förmlich mit dem Monitor eines Desktop-Computers. Bei all dem ist der Blick der Künstlerin nicht respektlos, gleitet nicht ab ins Moralisierende, sondern öffnet unverhofft Räume für Intimes.

Alle Stränge von Nicole Eisenmans bisherigem Schaffen laufen in ihren jüngsten Grossformaten zusammen. Dabei sind Anklänge an historische Vorbilder offensichtlich, wie in «Brooklyn Biergarten II» (2018), einem ausgelassenen Grossstadtreigen, wie er schon die französischen Impressionisten faszinierte. Ungleich dunkler sind die Töne in wuchtigen Arbeiten wie «The Triumph of Poverty». Hinter dem provokanten Titel verbirgt sich die schonungslose Darstellung einer Menschenmenge, gezeichnet von Drogenmissbrauch, Elend und Verarmung in Folge der jüngsten Weltfinanzkrise.

Eine Komposition von Hans Holbein dem Jüngeren trifft auf John Steinbecks

«Früchte des Zorns» und Bilder von Amerikas verheerender Opioid-Epidemie. «The Abolitionists in the Park» wiederum zeigt eine geradezu arkadische Szenerie mit jungen Menschen, die sich im Zuge der «Black Lives Matter»-Bewegung zu stillem Protest zusammenschließen. Das Gemälde bezieht seine Spannung aus dem unaufgelösten Kräftefeld zwischen gruppenspezifischer Gemeinsamkeit und individueller Apathie. Die Einzelfiguren existieren versunken in sich selbst, tippen auf dem Handy, ihre Blicke zielen wie schon bei Édouard Manet hartnäckig aneinander vorbei.

Havarien der Geschichte

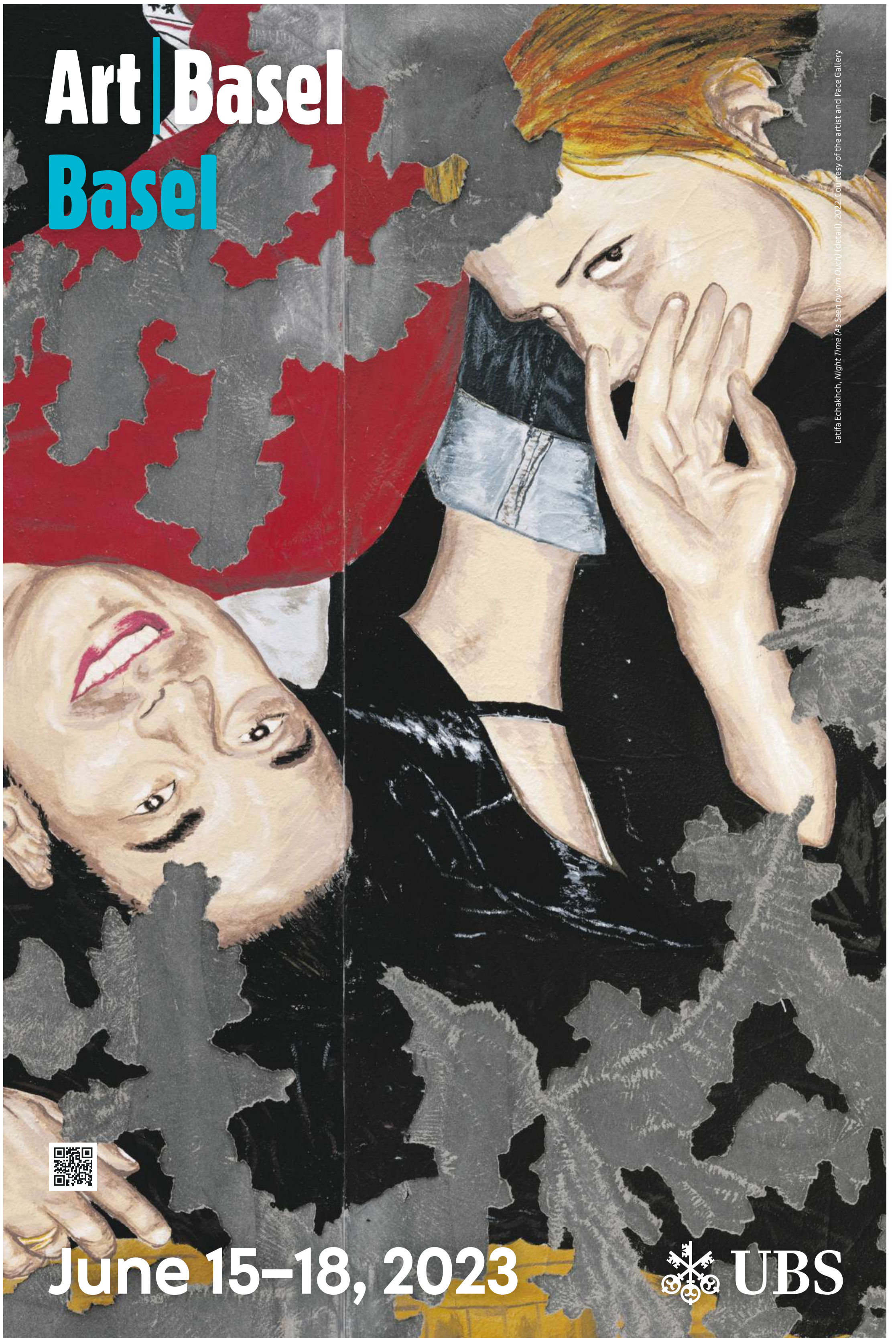
Die ganze Komplexität von Nicole Eisenmans hochentwickelter Bildsprache tritt auch in einer Serie monumentaler Hochformate zutage, die in direkter Folge auf die Wahl Donald Trumps entstand und gerade bei einem europäischen Publikum Beachtung fand. Waren es bei Philip Guston noch Männer mit monströsen Ku-Klux-Klan-Masken, die auf den Leinwänden ihr sinistres Unwesen trieben, kommt bei ihr der «Bogeyman» – der Popanz – in Gestalt von Donald Trumps Make-America-Great-Again-Klientel daher: mit roten Schirmmützen auf der Ladefläche eines Pick-up-Trucks lungernd, stoppelbärtig, aufgedunsen oder mit übergrossen Taschenlampen eine öde Grenzlandschaft vermutlich nach illegalen Einwanderern ableuchtend.

Doch auch hier widersteht Eisenman einem allzu aggressiven Aktivismus. Sie ist nicht ohne Empathie. Statt Hass überwiegt Mitleid; statt mit entstellten Fratzen konfrontiert sie uns mit einem Gegner eher vom Schlage eines trotteligen Homer Simpson – wenn auch mit äusserst militantem Gewaltpotenzial.

So blickt Nicole Eisenman aus ihrem Studio in Brooklyn – von ihrem Leuchtturm – auf die Wogen unserer Zeit, auf die kolossalen und wiederkehrenden Havarien der Geschichte. Und vermittelt uns in ihren Bildwelten, dass es letztlich der Mensch selbst ist, dieser befremdliche Aussenseiter, der für all das die Verantwortung trägt.

Es sind sonderbare Figuren, die Nicole Eisenmans Leinwände bevölkern.

Art | Basel Basel



Latifa Echakhch, *Night Time (As Seen by Sim Duch)* (detail), 2022. Courtesy of the artist and Pace Gallery



June 15–18, 2023



ANDREAS RITTER, ALINE CAMIN

Als das Leben pandemiebedingt auch in der Kunst online stattfinden musste, eroberte ein neues Phänomen die Welt im Sturm. Non-Fungible Token – kurz NFT. Das war im Jahr 2021. Eine digitale Collage, betitelt «Everydays: the First 5000 Days», wurde im Auktionshaus Christie's zum atemberaubenden Preis von 69,3 Millionen Dollar versteigert. Der Künstler war bis dahin völlig unbekannt. Sein Name ist Beeple – bürgerlich: Mike Winkelmann. Die NFT-Kunst feierte damit ihr schillerndes Debüt auf der grossen Bühne des etablierten Kunstmarkts.

Plötzlich wollten alle, egal ob Künstler, Modeschöpfer oder Hollywood-Sternchen und viele mehr, die sich als Trendsetter am Puls der Zeit glaubten, auf den profitversprechenden Zug in Richtung Zukunft aufspringen. Selbst traditionsbewusste Institutionen wie die Florentiner Uffizien brachten NFT von Werken ihrer alten Meister auf den Markt. Die NFT-Marktplätze explodierten. In der ganzen Aufregung konnte freilich ein klares Verständnis des Konzepts nicht Schritt halten mit der rasanten Geschwindigkeit, mit der die NFT-Begeisterung grassierte.

Der erste Hype ist zwar vorüber, doch allein am Wochenende vor der Art Basel finden in Zürich gleich zwei gross beworbene NFT-Konferenzen statt. Ohne die Party sprengen zu wollen: Es stellen sich zahlreiche rechtliche Fragen, deren Antworten millionenschwer wiegen. Wie komplex und grundlegend diese Fragen teilweise sind, lässt sich am Besten anhand der ersten aufsehenerregenden Rechtsstreitigkeiten illustrieren, allesamt aus den USA. Denn hierzulande ist die Problematik ganz offenkundig noch nicht angekommen.

Miramax gegen Tarantino

Im Oktober 2021 reichte die amerikanische Filmproduktionsfirma Miramax bei einem kalifornischen Gericht Klage gegen den Regisseur und Drehbuchautor Quentin Tarantino wegen Urheberrechts- und Markenrechtsverletzung ein. Tarantino hatte kurz zuvor verkündet, NFT von handgeschriebenen Seiten aus seinem Drehbuch des Kultfilms «Pulp Fiction» zu versteigern.

Die eingescannten Seiten würden nie zuvor gesehene, unveröffentlichte Szenen beschreiben und geheime Einblicke in den kreativen Schaffensprozess seines Meisterwerks bieten. Miramax sah darin eine grobe Verletzung ihrer Rechte am Kultfilm. Tarantino sei zwar Autor und Regisseur von «Pulp Fiction», habe aber durch eine Vereinbarung beinahe alle Rechte einschliesslich Marken- und Urheberrechten an die Produktionsfirma abgetreten.

Dazu zähle auch ohne Einschränkungen das Recht zum Vertrieb des Filmes in allen gegenwärtig und zukünftig bekannten Medien. Die Tarantino vorbehaltenen Rechte am Drehbuch würden sich gemäss Klageschrift auf das Recht zur Veröffentlichung in gedruckter Form beschränken.

Wem also steht nun das Recht zu, NFT des Drehbuchs zu erzeugen? Die Antwort hängt ganz direkt von der Frage ab, was genau ein NFT überhaupt ist. Leider musste das Gericht in Kalifornien keine Antwort auf diese kontrovers diskutierte Frage finden, da sich die Parteien unterdessen aussergerichtlich geeinigt haben und zukünftig in Zusammenarbeit NFT-Projekte angehen wollen.

Was aber ist ein NFT genau? Ein NFT ist ein einzigartiger, nicht austauschbarer und damit fälschungssicherer digitaler Vermögenswert (Token), der auf der Blockchain existiert und ein bestimmtes physisches oder digitales Objekt repräsentiert. Der NFT kann nicht kopiert werden, da jedem Token bei der Erzeugung eine individuelle Identifikationsnummer zugewiesen wird. Zudem ist er nicht austauschbar, er kann also nicht durch einen beliebigen anderen NFT ersetzt werden, da (theoretisch) jeder NFT ein einmaliges Referenzobjekt repräsentiert.

Grundsätzlich kann durch einen NFT alles repräsentiert werden, was sich digital darstellen lässt, wie beispielsweise eine Musik-, Video- oder Bilddatei. Es gibt verschiedene Arten, wie ein NFT mit seinem Referenzobjekt verknüpft

Droht nach der NFT-Party der grosse Kater?

Es stellen sich rechtliche Fragen, deren Antworten millionenschwer wiegen



Larva Labs: «CryptoPunk #1326», PNG, 24x24 Pixel, 2017.

COURTESY SOTHEBY'S

sein kann. Regelmässig enthält der NFT nicht das Objekt selbst, sondern lediglich einen Verweis auf dessen Speicherort ausserhalb der Blockchain. Je nach Ausgestaltung kann ein NFT auch noch exklusive Rechte an seinem Referenzobjekt verkörpern. Der NFT existiert jedoch unabhängig von seinem Referenzobjekt auf der Blockchain. Immerhin besteht so weit heute ein Konsens der Auffassungen, die Sache ist indessen noch etwas komplexer.

Jay-Z/Roc-A-Fella gegen Dash

Wegen der undurchschaubaren und noch kaum geklärten rechtlichen Situation rund um NFT gerieten sich der berühmte Rapper und Musikproduzent Jay-Z und sein Co-Label-Gründer Damon Dash in die Haare. Jay-Z und Dash sind mit einem weiteren Partner je zu gleichen Anteilen Teilhaber des erfolgreichen Musiklabels Roc-A-Fella. Mit diesem Label produzierte Jay-Z auch sein erstes Album «Reasonable Doubt», das ein Hit wurde.

Gemäss Klageschrift ist das Label Roc-A-Fella auch Inhaber aller Rechte an diesem Album. Als Ende 2021 Gerüchte aufkamen, dass Dash die Rechte an «Reasonable Doubt» zu NFT prägen und an den Höchstbietenden verkaufen wolle, fackelten Jay-Z und das Musiklabel nicht lange und verklagten ihren Teilhaber kurzerhand. Die Kläger bringen vor, dass Dash nichts verkaufen könne, was ihm gar nicht gehöre. Dash verteidigte sich in einer Stellungnahme, dass er gar nie vorhatte, die Rechte an «Reasonable Doubt» als NFT zu versteigern, sondern lediglich seinen Anteil am Label habe verkaufen wollen.

Auch diese Streitigkeit wurde von den Parteien aussergerichtlich bei-

Selbst Institutionen wie die Florentiner Uffizien brachten NFT auf den Markt.

gelegt, bevor sie richterlich beurteilt werden konnte. Sie zeigt jedoch eine der grossen Schwachstellen des Konzepts NFT auf, nämlich, dass grundsätzlich jeder von beliebigen Inhalten NFT erzeugen kann, ohne irgendeine Berechtigung daran vorzuweisen. Diese Tatsache wird insbesondere aus urheberrechtlicher Sicht wohl noch hohe Wellen schlagen.

Die Fragen, ob die Verwendung eines fremden Werks zur Prägung eines NFT eine urheberrechtlich relevante Handlung darstellt und ob NFT selbst urheberrechtlichen Schutz geniessen können, sind bis anhin nicht gerichtlich geklärt. Und nicht wenigen Marktteilnehmern wäre es bestimmt lieber, diese Frage bliebe ungeklärt. Ein NFT erzeugt nämlich in Bezug auf sein Referenzobjekt keine tatsächliche Exklusivität und verhindert auch nicht, dass weitere NFT des gleichen Referenzobjekts geprägt werden.

Yuga Labs gegen Ryder Ripps

Der «Bored Apes Yacht Club» ist eines der bis anhin erfolgreichsten NFT-Projekte überhaupt. Es handelt sich dabei um eine Kollektion aus 10 000 NFT von digitalen Abbildungen von Affen mit verschiedenen Gesichtsausdrücken und Accessoires. Der Inhaber eines «Bored Ape»-NFT erhält gemäss den Schöpfern des Projekts, Yuga Labs, nicht nur Zugang zum exklusiven, virtuellen BAYC-Members-only-Klub, sondern auch die Verwertungsrechte an der Affenabbildung. Die Affen-NFT, für die je nach Bild gut und gerne mehrere Millionen Dollar bezahlt werden, erfreuen sich insbesondere auch unter Prominenten wie Justin Bieber, Serena Williams und Paris Hilton grosser Beliebtheit.

Die Empörung war entsprechend gross, als der Künstler Ryder Ripps, gemäss eigenen Angaben als Protestaktion, die gesamte zehntausendteilige NFT-Kollektion eins zu eins übernahm und neu mintete (prägte). Ripps verkaufte diese NFT unter dem Namen RR/BAYC auf der branchenführenden Handelsplattform Open Sea. Im Juni 2022 reichte Yuga Labs Klage gegen Ripps ein, unter anderem wegen Markenverletzung, falscher Ursprungsbezeichnung und Cyberkriminalität.

Überraschenderweise wurden Copyrights in der Klageschrift jedoch mit keinem Wort erwähnt. Ein sehr wohlgedachter Schritt angesichts der Tatsache, dass die Abbildungen von einem Computerprogramm und ohne das kreative Zutun eines Menschen geschaffen wurden, indem durch ein technisch randomisiertes Verfahren Merkmale wie Frisuren, Hüte oder Laseraugen ausgewählt wurden. Da Urheberrechte auch im amerikanischen Recht nur an von Menschen geschaffenen Werken bestehen können, blies Ryder Ripps daher sogleich zum Gegenangriff und reichte Gegenklage ein mit der Feststellung, dass keine Copyrights an den Affenabbildungen bestünden.

Die Anschuldigungen der Klägerin wies er zudem als haltlos von sich. Einerseits sei die Bezeichnung «Bored Ape Yacht Club» keine registrierte Marke. Andererseits handle es sich bei NFT lediglich um einen Berechtigungsnachweis in Form eines Codes auf der Blockchain, der aufgrund seiner Einzigartigkeit zudem ohnehin nicht kopiert werden könne. Er verkaufe somit nicht die Abbildungen unter Verwendung des Logos und des Namens von Yuga Labs' Kollektion, sondern lediglich von diesen unabhängige Codesequenzen.

Das Gericht wies die Gegenklage ab, weshalb die Konstellation von NFT und fremden Urheberrechten weiterhin umstritten bleibt. Betreffend der Hauptklage fällt das Gericht in Kalifornien im April 2023 jedoch ein immerhin klärendes zweites Urteil in einem grossen NFT-Prozess, wobei es die Erkenntnisse aus dem ersten Urteil im Fall Hermès bestätigte.

Hermès gegen Mason Rothschild

Im vorangehenden Fall Hermès verkaufte der Künstler Mason Rothschild NFT von Bildern mit pelzigen Birkin Bags unter dem Namen Meta-Birkins, was vom Gericht als Verletzung der Rechte von Hermès am Design und an den Namensrechten der Kulttasche beurteilt wurde. Im Fall Yuga Labs schloss sich das Gericht den Ausführungen im Urteil Hermès an, wonach ein NFT nicht einfach als ein von seinem Referenzobjekt losgelöstes, eigenständiges Objekt betrachtet werden kann, was es rein technisch gesehen wäre.

Käufer würden NFT nur aus dem Grund erwerben, den mit ihnen verknüpften Content exklusiv zu besitzen. Obwohl Yuga Labs und Hermès die Prozesse gewonnen haben, bleibt die Frage offen, ob einzelne NFT oder ganze Kollektionen urheberrechtlichen Schutz geniessen können. Die beiden Urteile haben jedoch gezeigt, dass NFT, zumindest in markenrechtlichen Belangen, stets im wirtschaftlichen Kontext mit ihrem Referenzobjekt betrachtet werden müssen. Somit können wenigstens grosse Marken ein wenig aufatmen, da sie sich nun nicht mehr davor fürchten müssen, sich mit einem NFT-Piraten im Metaversum um ihre Markenrechte zu duellieren.

Allein dieses Schlaglicht auf erste Gerichtsfälle in den USA, den Vorreitern, wenn es um NFT und Blockchain-Technologie geht, zeigt, auf welch wackeligen Beinen der NFT-Markt steht. Nicht nur die Abhängigkeit von Kryptowährungen und der Diebstahl von digitalen Vermögenswerten durch das Hacken von Wallets sind problematisch. Auch die (urheber)rechtlichen Rahmenbedingungen sind – zumal in Europa und in der Schweiz – noch derart ungewiss, dass wohl noch manche gerichtliche Klärung sich als Partysprenger erweisen könnte.

Andreas Ritter ist Anwalt für Kunstrecht in Zürich und Geschäftsführer des Verbandes Kunstmarkt Schweiz, des Dachverbands für vier Kunsthandelsverbände. Aline Camin ist juristische Mitarbeiterin bei Ritter und Partner Rechtsanwältin.

«Ich muss nicht alles sehen»

Der Münchner Sammler Harald Spengler sucht im eigenen Ausstellungsraum die Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst

ANNEGRET ERHARD

Im Eingang wartet der neugierige Bub, der Mann auf dem Treppenabsatz mustert den eintretenden Besucher aufmerksam. Diese Szene mit den beiden hat Anke Doberauer vor Jahren an die Wand gemalt, lebensgross und sehr präsent. Sie malt Männer wie keine andere, stellt sie in kunsthistorische Bezüge, verknüpft durch formale und farbliche Konnotationen mit so manchem Protagonisten der Moderne; nur zögerlich geben sie ihre Komplexität preis. Auch die grosse, farbig bemalte Skulptur von Stephan Balkenhol im Foyer bleibt auf Distanz, wie alle Menschenbilder des Bildhauers: Freundlich, dabei indifferent eröffnen sie dem Betrachter alle nur denkbaren Varianten der Interpretation.

Harald Spengler hat das Erdgeschoss seines Münchner Hauses zum Kunstraum umfunktioniert, hat Wände entfernt, Treppen versetzt und ein gleichermassen intim wie lichtdurchflutetes Terrain geschaffen. Vor etwa zwanzig Jahren hat der kunstsinnige Bauingenieur, ein hochgewachsener Mittsechziger mit schwach fränkischem Zungenschlag, zusammen mit ein paar Freunden «Kunsparterre» gegründet. Die wenigen Mitglieder des Vereins – Sammler, Galeristen, Kunstfreunde – wollen anonym bleiben und mit ihrem Wissen, ihren Verbindungen und nicht zuletzt Kunstwerken Spenglers Arbeit als Ausstellungsmacher unterstützen.

Erst nachrangig kommt es Spengler auf die Präsentation seines Kunst-

besitzes an. Er sucht die Auseinandersetzung mit den Werken. Das Sammeln sei eine intellektuelle Leistung, so Spengler, sie werde durch Ausstellungsprojekte intensiviert. Ein Fluidum, ein sinnliches Erleben, könne durch das Zusammenführen einzelner Werke entstehen, vorab im Geist ersonnen. Spengler will die künstlerischen Positionen untersuchen, will verstehen. Er will wissen, was zum Beispiel passiert, wenn man in einer Ausstellung Arbeiten von Henri Matisse, Andy Warhol und Andreas Hofer zusammenführt.

Oder er konfrontiert die rätselhaften Objekte von Manfred Pernice mit den leuchtend blauen und roten Leinwänden des New Yorker Künstlers Steven Parrino. Roh und unfertig baut der eine Zylinder, die er Dosen nennt, oder Container aus Sperrholz, Pressspan und Pappe – mal sind sie lackiert, mal mit Gefundenem collagiert –, während der andere mit grösster Wutlust seine Monochrome vom Keilrahmen reisst, um sie dann im feinsten Faltenwurf als edel glänzende Reliefs zu fixieren. Zwei Romantiker, die das Fragment zum Absoluten führen; daraus ergibt sich im Idealfall ein Dialog auf Augenhöhe, keiner kann dem anderen etwas anhaben.

Anfang mit Marini

Spengler betrachtet diese Kombinationen grundsätzlich als Versuchsanordnung, tastet sich bei Planung und Kuratierung vor. Besonderes Vergnügen bereitet ihm, wenn die Künstler sich persönlich mit der Raumsituation auseinandersetzen, wenn



Harald Spengler
Kunstsammler
in München

er im Gespräch Einblick in deren Arbeitsprozess bekommt, die Entwicklung in ihrem Œuvre nachvollziehen kann. Genauso intensiv sucht er den Diskurs mit den Besuchern der ein- bis zweimal jährlich wechselnden Ausstellungen. Er will lernen, wie sich sein Ansatz in ihre Erfahrungswelt, ihre individuelle Verfasstheit einfügt.

Harald Spengler kann aus einem reichen, seit den achtziger Jahren kompilierten Fundus schöpfen. Als 17-Jähriger hat er mit einer Grafik von Marino Marini den Grundstein gelegt. 1982 sieht er in der «Zeitgeist»-Ausstellung im Berliner Gropius-Bau erstmals Bilder von Sigmar Polke, trifft dort auf die Neuen Wilden, auf Rainer Fetting, auf die Oehlen-Brüder, die sich mit grossem Format und unbekümmert heftigem Pinselschwung vom traditionellen, fad gewordenen Kunstbegriff absetzen. Und er kauft ein Gemälde von Gerhard Richter.

In den späten achtziger Jahren entdeckt er Lawrence Weiner, den amerikanischen Konzeptkünstler. Wie so oft entstand die Annäherung zunächst über den besten aller möglichen Umwege, über eine nicht näher bestimmbare Irritation, die alsbald in Faszination umschlug. So-

bald die Begegnung mit einem Kunstwerk etwas in ihm auslöste, erklärt der Sammler, erwache in ihm der Wunsch nach einem tiefergehenden Verständnis.

Prägend für den Jugendlichen war das Architekturensemble am Bamberger Domplatz, wo sich die Epochen von Romanik bis Barock zu einem beispiellosen Monument weltlicher und kirchlicher Macht vereinen; der Architektur blieb Harald Spengler beruflich verhaftet. Prägend war auch der Anblick des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald; Triebkräfte des Menschen, seine Körperlichkeit, die Durchdringung, beschäftigten ihn seitdem in der Beobachtung der künstlerischen Fragestellung.

Mit seiner ersten Ausstellung hat Spengler gleich die Richtung vorgegeben. Er zeigte Paul Theks «Meat Pieces» aus seiner Sammlung, in Wachs modellierte Fleischklumpen, die Mitte der sechziger Jahre die Kunstszene schockierten – emotional, körperhaft, schwer erträglich und doch so verführerisch. Spengler kombinierte die Arbeiten mit Schwarz-Weiss-Fotografien von Theks Freund Peter Hujar, einfühlsame Darstellungen von Mensch und Tier.

Auch im Schaffen der 1926 geborenen jüdisch-polnischen Bildhauerin Alina Szapocznikow steht der menschliche Körper im Zentrum. Ihr hat Harald Spengler – hierzulande erstmalig – 2010 eine Einzelausstellung gewidmet. Neben späteren Polyester-/Polyurethanabgüssen, die sie «Fetische» nannte, hat er ihre erste Polyesterskulptur gezeigt, die 1962 auch auf der Biennale in Venedig ausgestellt war. Neben einem sol-

chen Fetisch hängt oben im privaten Bereich des Hauses ein grosses Rasterbild von Sigmar Polke, gegenüber eine Leinwand mit lebensgrossen Superman von Andreas Hofer. Wendet man sich zur Seite, blickt man auf eine der frühen farbstarken Abstraktionen von Gerhard Richter. Dessen Zeichnungen sind zurzeit im Kunsparterre zu sehen, subsumiert unter dem Titel «Grau».

Stiftung für ein Museum

Ein derart aufgeladenes Ambiente an Kunst muss man aushalten können. Doch wer sich mit jedem einzelnen Kunstwerk so intensiv auseinandergesetzt hat, sich und die Arbeit so gnadenlos auf den Prüfstand gestellt hat, der hat eine Verknüpfung hergestellt, die hält, ohne zu schmerzen.

Der hat auch längst schon präzise in die Zukunft geplant. Seit drei Jahren gehen einzelne Dauerleihgaben, darunter eine raumfüllende Wandarbeit von Lawrence Weiner, an das Germanische Nationalmuseum; Harald Spenglers Sammlung soll in eine Stiftung übergeführt werden, die eines Tages zum Bestand des Nürnberger Museums gehören wird.

Derweil widmet er sich dem sinnlichen Erleben. Genuss, Essen, Trinken, die Musik sind ihm genauso Quintessenz des Lebens wie das Sammeln. Dazu gehört, dass dem Kauf einer Arbeit das unverhoffte Aufeinandertreffen vorausgeht, nicht die manische Suche: «Ich muss nicht alles sehen, um zu wissen, was mich interessiert.»

ANZEIGE

Klavierrezital

JEAN-YVES THIBAUDET

spielt
Debussys
Préludes
pour piano

So 25. Jun 2023
Tonhalle Zürich

TONHALLE ORCHESTER ZÜRICH

PAAVO JÄRVI
MUSIC DIRECTOR



Wie aus Gespenstern Kunst entsteht

Die Praxis von Uriel Orlow ist recherchebasiert. Was das genau bedeutet, wird bei einem Gespräch mit dem Künstler deutlich. Für seine Arbeit wird Orlow mit dem Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim geehrt



Ein Lächeln im Gesicht: Uriel Orlow, der Schweizer Preisträger des Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim.

FLORIAN SPRING

SUSANNA KOEBERLE

Wir werden regelmässig heimgesucht von Gespenstern und Geistern aus der Vergangenheit und werden diese meist nicht so schnell los, denn sie kommen, um die Wiedergutmachung von vergangenem Unrecht einzufordern. Hier soll es aber nicht etwa um Zombiefilme oder Geisterjäger gehen, sondern um Kunst, die das Bild des Gespenstes nutzt, um die enge Verflechtung von Gegenwart und Vergangenheit sichtbar zu machen.

Ein Beispiel etwa, das zurzeit auch Museen und Politik umtreibt, ist das Gespenst des Kolonialismus. Dieses Gespenst ist nur eine von vielen Formen, wie Vergangenheit in der Gegenwart weiterlebt. Einer, der solchen Fragen seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn nachgeht und sie sogar ins Zentrum seiner Praxis stellt, ist Uriel Orlow, geboren 1973 in Zürich. Der Schweizer Künstler stammt aus einer jüdischen Familie, die in der Schweiz den Holocaust überlebt hat.

Dieser Migrationshintergrund habe ihn stark geprägt, sagt er im Gespräch. Obschon die Themen, die er in seinen Arbeiten verhandelt, alles andere als leichte Kost sind, ist Uriel Orlow ein freundlicher und gelassen wirkender Mensch, der immer ein Lächeln im Gesicht trägt. Sein vielschichtiges Werk, das Installationen, Fotografie, Film, Zeichnung und Ton umfasst, umkreist immer wieder ähnliche Fragen.

Als Kunststudent unternahm er auf den Spuren seiner Familiengeschichte eine Reise nach Osteuropa. Dass er dort nichts Konkretes, gleichsam nur eine gespenstische Leerstelle vorfand, stürzte Orlow in eine frühe künstlerische Krise. Wie sollte er das Unsichtbare sichtbar machen? Oder Worte finden für das Unsagbare? Und wie kann aus anwesender Abwesenheit, aus Gespenstern eben, Kunst entstehen?

Solche Fragen standen am Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit – und sie lassen ihn bis heute nicht los. Orlow

zitiert im Gespräch sowohl die Gedichtzeile «Niemand zeugt für den Zeugen» des Dichters Paul Celan als auch den Philosophen Theodor W. Adorno mit dessen Diktum, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch. Der Künstler liess sich allerdings von diesem Darstellungsverbot nicht beirren, vielmehr betrachtet er Kunst als eine Form von Zeugenschaft.

Kunst als Krise

In diesem Sinn nahm er die Krise wörtlich, nämlich als entscheidende Wendung bei Krankheiten. Kunst kann auch Heilungsprozesse in Gang setzen. Im Zen-

trum von Uriel Orlows Arbeit steht letztlich immer das Aufdecken von blinden Flecken in der Gegenwart. Bleiben sie unerkannt und unbehandelt, werden sie weiter herumgeistern. Die untersuchenden Prozesse, welche die Praxis von Orlow charakterisieren, haben auch Folgen für die Kunst, die er produziert. Einzelne, monolithische Werke genügen dem Künstler oft nicht; viel lieber spricht er von einem «Body of Work». Seine modularen Werkzyklen, die er teilweise über Jahre entwickelt, reagieren stets auf spezifische Orte und auf bestimmte historische Kontexte.

Eine seiner frühen Arbeiten befasst sich mit dem weltweit ersten Holocaust-

Archiv, der Wiener Library, die 1933 in Berlin gegründet wurde und später nach London kam. Ganze neun Stunden dauert Orlows Video «Housed Memory» (2000–2005). Indem die Kamera die schiere Materialität des Archivs zu fassen versucht, übernimmt sie die Rolle eines Zeitzeugen. Sein Film sei der Versuch gewesen, das sonst unsichtbare Monument des Archivs darzustellen, ohne dabei konkrete Bilder zu zeigen, sagt Orlow: ein Ausweg also aus dem Dilemma, ein Mittelweg zwischen Celan und Adorno.

Der Künstler gebärdet sich dabei nicht als Historiker, der Fakten einordnet und zu erklären versucht, seine Recherche ist eben keine Forschung. Zum Thema Recherchieren hat Orlow einen erhellenden Text geschrieben, in dem er den Unterschied zwischen Forschung und Recherche aufzeigt. Während Forschung auf systematischen Erkenntnisprozessen beruhe und dabei grosses Wissen produziere, ziele die Tätigkeit des Recherchierens auf ein intuitives Erkunden, auf ein verzweigtes Abtasten von latentem Wissen.

Das Resultat seiner Tätigkeit definiert Orlow als kleines Wissen oder Wissensintensivierung. Solche Prozesse erarbeitet er nie allein. Er entwickelt seine Werkzyklen stets im Austausch mit anderen Menschen, seien dies Wissenschaftler, Menschen mit Migrationshintergrund oder Kooperativen. Orlow ist kein klassischer Atelierkünstler, der grösste Teil seiner Arbeit findet draussen statt, meist an ihm fremden Orten etwa in Ägypten, Senegal, Armenien oder Nepal. Der Anlass einer Recherche ist jeweils eine Einladung; das ist ihm wichtig, denn er möchte nicht wieder in koloniale Muster verfallen.

Gewalt durch Wissen

Von Bedeutung ist zudem, dass dieses im Dialog erlangte Wissen fragmentarisch bleibt, also keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Man könnte es botanisch gesprochen als rhizomatisch bezeichnen. Das unterirdisch und horizontal verlaufende Sprossachsensystem ist nicht hierarchisch und steht deswegen auch im übertragenen Sinn für Vernetztheit und Kollaboration und eben nicht für Top-down-Muster und Alleingänge.

Orlow nimmt sich für seine Arbeitsweise bei den Pflanzen ein Beispiel. Tatsächlich haben Pflanzen in den letzten Jahren auch in seinen Werken eine wichtige Rolle eingenommen. Das begann 2014 mit einem Rechercheaufenthalt in Südafrika, wo er in Archiven der Geschichte der Apartheid nachging.

Während eines zufälligen Besuchs eines botanischen Gartens mit lokalen Gewächsen fiel dem Künstler auf, dass die Pflanzenschilder allesamt lateinische oder englische Namen trugen. Das machte ihn stutzig. Im Unsichtbarmachen der indigenen Sprachen sowie des autochthonen botanischen Wissens erkannte er das Erbe des Kolonialismus; dazu gehören eben auch die mannigfaltigen Verstrickungen zwischen Europa und Südafrika.

Dieser «Gewalt gegen, durch und mit Wissen», so Orlow, versuchte er nachzuspüren. Er fand heraus, dass die auf Pflanzen basierende indigene Heilkunst

Orlow ist kein klassischer Atelierkünstler, seine Arbeit findet oft draussen statt.

mit der Etablierung der westlichen Medizin verdrängt und als unwissenschaftlich abgetan worden war. Solche Erkenntnisse verdankt er der Zusammenarbeit mit den unterschiedlichsten Personen vor Ort. Dieses partizipative Moment wiederum fliesst direkt in die Werke ein.

Die vernetzte Recherche bildet das Herzstück des multimedialen Werkzyklus «Theatrum Botanicum» (2015 bis 2017), wobei diese Bezeichnung in doppelter Hinsicht bedeutsam ist. Zum einen verweist der lateinische Titel auf Orlows eigene Wurzeln als Europäer, zum anderen sieht der Künstler Pflanzen als performative Akteurinnen auf einer historischen Bühne. Als Huldigung an die Wirkmächtigkeit der Natur versteht Orlow auch ein neueres Werk, das Video «Dedication» (2021), das zurzeit in der Gruppenausstellung «Parlament der Pflanzen» im Kunstmuseum Liechtenstein zu sehen ist (bis 22. Oktober).

Die Kamera folgt in einer langsamen Bewegung Wurzelgeflechten, sogenannten Mykorrhizen, welche die älteste Form der Zusammenarbeit zwischen Pflanzen und Pilzen darstellen. «To the messengers of ancient signals that keep us all alive», lautet ein Textteil, der unter den Bildern erscheint. Für das Hörbarmachen dieser alten und leisen Signale wird der Künstler dieses Jahr mit dem Prix Meret Oppenheim ausgezeichnet.



Uriel Orlow: «Geraniums Are Never Red», 2016. In der «Kunst Halle Sankt Gallen» präsentierte Orlow 2018 die grossangelegte Werkreihe *Theatrum Botanicum* (2015–2017), die die botanische Welt als politische Bühne betrachtet.

© URIEL ORLOW / LA VERONICA, MODICA UND MOR CHARPENTIER, PARIS / PRO LITTERIS / FOTO GUNNAR MEIER, KUNST HALLE SANKT GALLEN

Jubiläumsauktionen in München

KARL
& FABER
100 JAHRE



© THE ANDY WARHOL FOUNDATION OF VISUAL ARTS

Andy Warhol, 1982

Goethe (II.270), Schätzpreis: € 100.000/150.000

Goethe (II.271), Schätzpreis: € 100.000/150.000

Goethe (II.272), Schätzpreis: € 80.000/120.000

Goethe (II.273), Schätzpreis: € 80.000/120.000

29. Juni: Moderne Kunst · 30. Juni: Zeitgenössische Kunst
Repräsentantin Schweiz · Gabrielle J. Fehse · T +41 61 272 12 13

Schauspielhaus Zürich 2023/2024 Premieren / Premieres

Der Junge aus der letzten Reihe

Von / By Juan Mayorga
Inszenierung / Staging: Christiane Jatahy
Schweizer Erstaufführung /
Swiss premiere: 8. September 2023,
Schiffbau-Box

Leben des Galilei

Von / By Bertolt Brecht
Mit Musik von / With music
by Hanns Eisler
Inszenierung / Staging: Nicolas Stemann
Premiere: 9. September 2023, Pfauen

jetzi, jetzi, jetzi (AT/WT)

Eine Stückentwicklung von / A play
developed by Lucien Haug, Suna Gürlér,
Yunus Ersoy
Inszenierung / Staging: Suna Gürlér
Uraufführung / World premiere:
28. September 2023, Pfauen
Auch interessant für Menschen ab 14 /
For ages 14 and up

Blutstück

Nach dem Roman / Based on the novel
Blutbuch von / by Kim de l'Horizon
Inszenierung / Staging: Leonie Böhm
Uraufführung / World premiere:
20. Oktober / October 2023, Pfauen

Amore United

Von / By Lucien Haug
Inszenierung / Staging: Lucien Haug
Zürich-Premiere: Oktober / October 2023,
Pfauen-Kammer
Auch interessant für Menschen ab 14 /
For ages 14 and up

Schneewittchen Beauty Queen

Inszenierung & Text / Staging & Script:
Nicolas Stemann
Wiederaufnahme-Premiere / Rerun
premiere: 4. November 2023, Pfauen
Auch interessant für Menschen ab 8 /
For ages 8 and up

Liebes Arschloch

Von / By Virginie Despentes
Inszenierung / Staging: Yana Ross
Uraufführung / World premiere:
25. November 2023, Pfauen

The Ozard of Wiz

Inszenierung / Staging: René Geerlings
Zürich-Premiere: 6. Dezember /
December 2023, Schiffbau-Box
Auch interessant für Menschen ab 9 /
For ages 9 and up

Die Möwe

Von / By Anton Tschekow
Inszenierung / Staging:
Christopher Rüping
Premiere: 20. Dezember / December
2023, Pfauen

Der Sturm

Von / By William Shakespeare
In einer Fassung von / Adapted by
Sophia Al-Maria
Inszenierung / Staging: Wu Tsang
mit / with Moved by the Motion
Premiere: 20. Januar / January 2024,
Pfauen

Tambourines

Von / By Trajal Harrell
Inszenierung und Choreografie /
Staging and choreography: Trajal Harrell
Premiere: 10. Februar / February 2024,
Pfauen

Last Night a DJ Took My Life

Von / By Joana Tischkau
Inszenierung und Choreografie /
Staging and choreography:
Joana Tischkau
Premiere: 12. März / March 2024,
Schiffbau-Box

Biedermann und die Brandstifter

Von (und 65 Jahre nach) /
By (and 65 years after) Max Frisch
Inszenierung / Staging: Nicolas Stemann
Premiere: 21. März / March 2024, Pfauen

Antigone im Amazonas

Von / By Milo Rau & Ensemble
Inszenierung / Staging: Milo Rau
Zürich-Premiere: Frühjahr / Spring 2024,
Pfauen

Moïse und die Welt der Vernunft

Nach dem Roman von / Based on the
novel by Tennessee Williams
Inszenierung / Staging:
Alexander Giesche
Deutschsprachige Erstaufführung /
German premiere: 19. April 2024, Pfauen

Carmen

Von / By Sophia Al-Maria und / and Andrew
Yee nach der Oper von / based on the
opera by George Bizet
Inszenierung / Staging: Wu Tsang mit /
with Moved by the Motion
Uraufführung / World premiere:
4. Mai / May 2024, Schiffbau-Halle

Parzival ff

Nach dem Versroman von /
Based on the verse romance by
Wolfram von Eschenbach
Inszenierung / Staging: Leonie Böhm
Ein spielzeitübergreifendes Projekt
mit dem Ensemble / A season-spanning
play with the ensemble

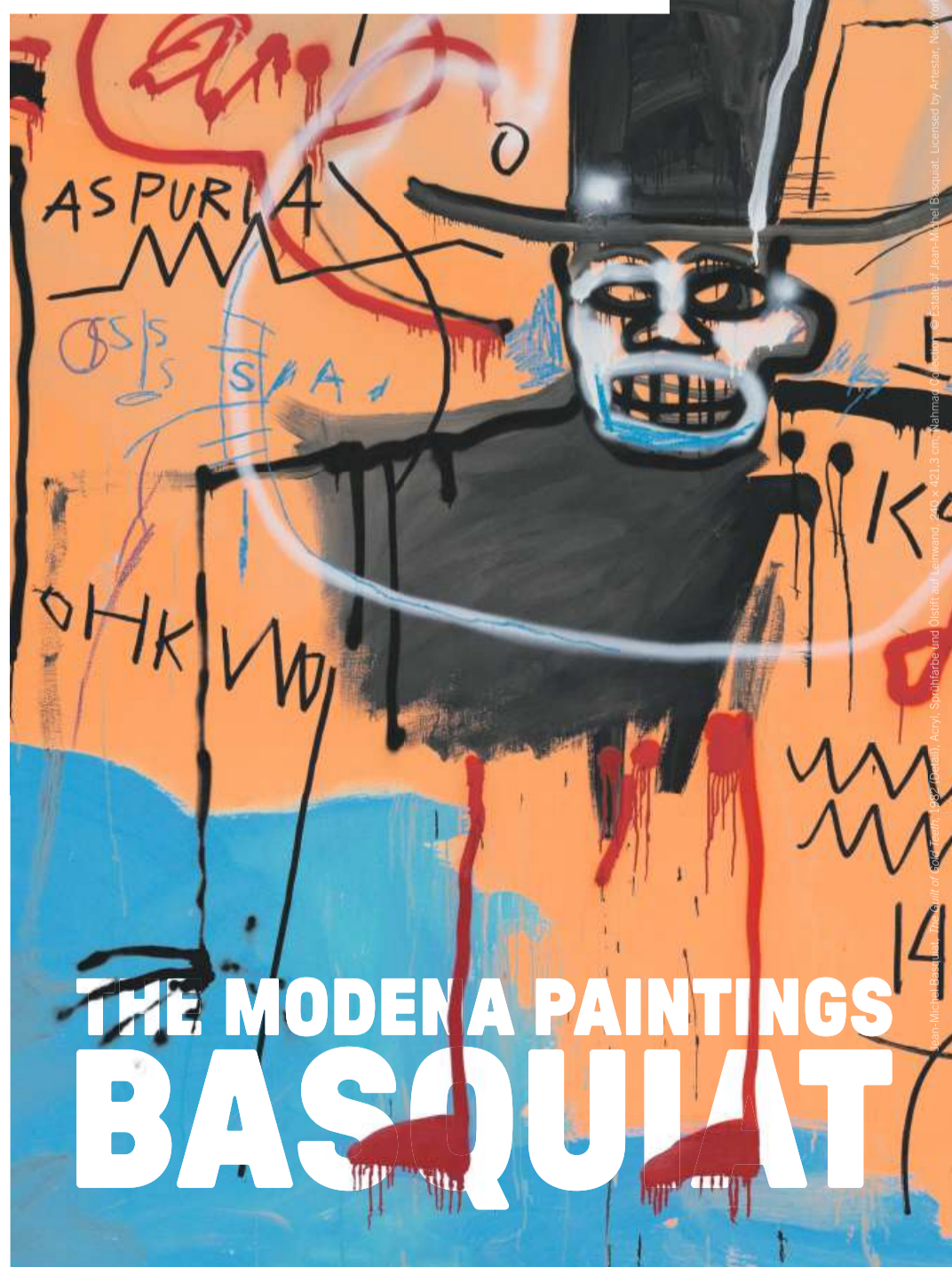
Produktionen Jugendclubs 1-4 / Productions Youth Clubs 1-4

Premieren / Premieres: Mai
und Juni / May and June 2024,
Pfauen & Schiffbau

2324.schauspielhaus.ch

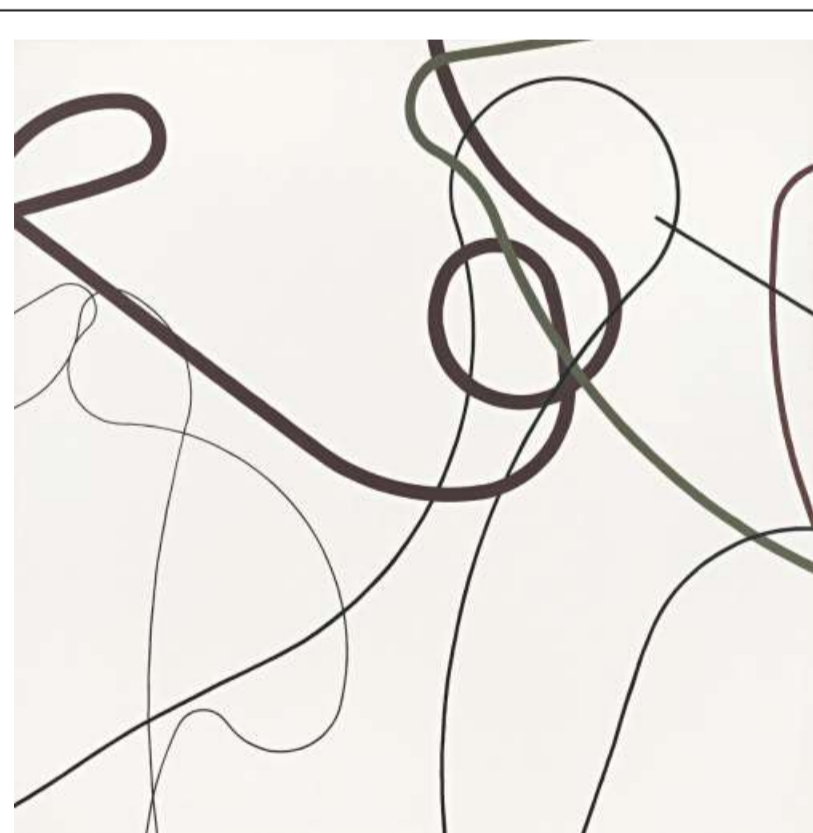


FONDATION BEYELER 11. 6. – 27. 8. 2023 — RIEHEN/BASEL



© 2005 Zdeněk Sýkora. Photo: Anouk Welter. Licensed by Anouk Welter. Photo: Anouk Welter. Licensed by Anouk Welter.

THE MODENA PAINTINGS BASQUIAT



Zdeněk Sýkora Linien Nr. 235. 2005. Acryl auf Leinwand, 170 x 170 cm
Ergebnis: 542.000 €

LEMPERTZ
225 JAHRE

EINLADUNG ZU AUKTIONSEINLIEFERUNGEN

Zeitgenössische Kunst, Moderne Kunst, Photographie
Alte Meister, Kunstgewerbe, Schmuck, Asiatische Kunst

Tel. Schweiz: 044/422 19 11 stolberg@lempertz.com

MARIA BECKER

Wer durch die Art Unlimited flaniert, weiss, wie präsent das filmische Schaffen in der Kunst der Gegenwart ist. Ein Kleinkino folgt auf das andere. Manchmal enthält der Raum nur ein einziges projiziertes Bild, das man erst nach längerer Zeit mit angepasstem Sehsinn erastet, manchmal rollen ganze Zeitalter über die Wand. Die Besucher stehen oder kauern auf dem Boden, tauchen ab oder wandern zur nächsten Box. Die medienbasierte Kunst, wie sie genannt wird, ist zahlreich und arbeitet mit allem, was das Medium hergibt: Sogkraft, Bewegung, Immersion.

So auch in der neuen Ausstellung des Schaulagers. Nach längerer Zeit der Abstinenz öffnet sich die Institution wieder für eine grosse Schau. Sie rückt viele Werke der hauseigenen Sammlung neu in den Blick, vor allem aber drei raumgreifende Medienwerke, die erstmals präsentiert werden. In den zwei Ausstellungsebenen des Schaulagers bilden diese gleichsam Bühnen innerhalb des Raums, deren ovale und rechteckige Gehäuse eigene Architekturen formieren. Sakral und geheimnisvoll ragen sie hoch. Man darf sich überraschen lassen: von Klängen, Farben und Elementen.

«Out of the Box» zeigt aber nicht nur eine Schau, sie feiert das erste Jubiläum des Hauses. Vor zwanzig Jahren wurde das Schaulager im Industriequartier Münchenstein mit der Idee gegründet, Kunst der Gegenwart zu sammeln und für die Forschung freizugeben. Es wurde ein einzigartiger Ort für alle Formen der heutigen Kunstproduktion geschaffen, ein Hybrid zwischen Labor und Bewahrung. Einer der wichtigsten Antriebsgründe war die Erhaltung fragiler Werke und die Zugänglichkeit des Depots: Alles, was sich in dem etwas ausserirdisch erscheinenden Bau verbirgt, kann in komplett installierter Form angeschaut werden, ob nun aus Forschungsinteresse oder einfach aus Neugier.

Mit der Arbeit der Konservierung geht die Erforschung des Materials einher. Vieles ist noch keineswegs klar: Wird es überhaupt einmal dauerhafte Medienträger geben? Wie können Werke aus organischen Materialien gegen Frass und Fäulnis geschützt werden? Wie weit müssen die Bestimmungen des Künstlers respektiert werden, der sein Werk bewusst dem Zerfall preisgeben möchte? Konservierungswerkstätten müssen heute Experimente in viele Richtungen machen. Die Technologien dazu sind ebenso in Bewegung wie diverse Rechtsfragen.

Die Grenzen der Kunst

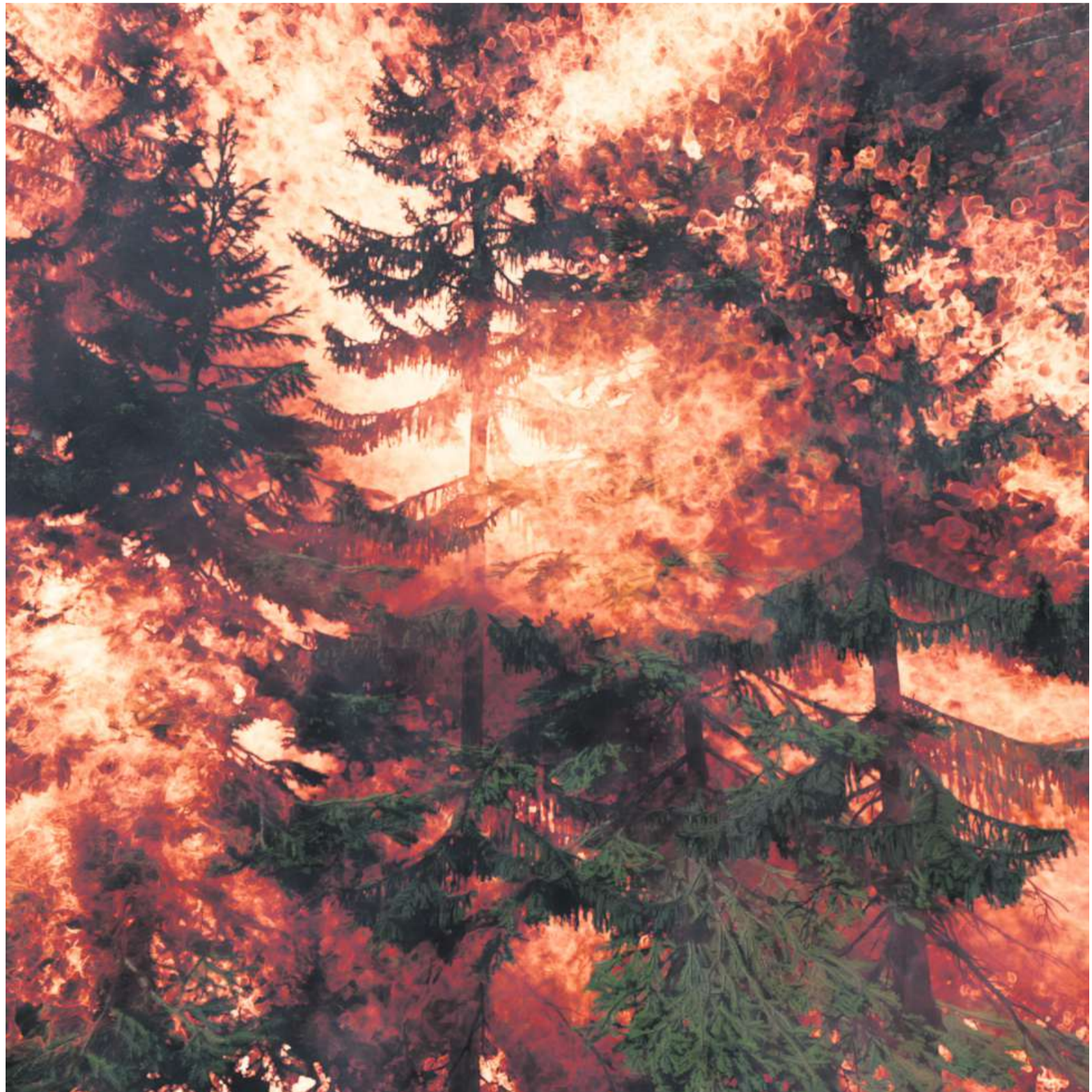
Das Schaulager wirft Grundfragen der Gegenwartskunst auf: die Vergänglichkeit gegen die Interessen von Institutionen, die ein Recht auf Erhaltung ihrer Sammlungen haben. Museen und Sammlungsinstitutionen stossen an die Grenzen dessen, was in ihnen aufbewahrt und gezeigt werden soll. Damit stossen sie auch an die Grenzen der Kunst überhaupt. In diesem Sinn ist das Schaulager tatsächlich ein Experimentierfeld für das, was heute geschieht in der Kunst. Die Kunst der Gegenwart ist längst im Leben angekommen. Fragen der Auflösung – und vielleicht auch des Scheiterns – gehören dazu.

«Out of the Box» – der Ausstellungstitel ist Programm. So ist es einmal das Gebäude selber, das sich als gigantischer Kasten nach vorn hin öffnet, um die Besucher ins Innere zu führen. Es ist aber auch die Form der Aufbewahrung im Innern. Denn das Schaulager sieht im Innern ebenfalls einzelne Boxen für die Kunstwerke vor, die ideal temperiert und beleuchtet werden. Da die Sammlung kontinuierlich erweitert wird, sozusagen als fortlaufender Mitvollzug der Kunstentwicklung, ist absehbar, dass die Räume bald nicht mehr ausreichen werden. Auf dem Gelände des jetzigen Parkplatzes hinter dem Haus ist ein Erweiterungsbau in Planung. Das Schaulager als modulare Box «in progress».

Noch aber ist es nur ein Gebäude – und lässt die Besucher gleich mehrfach eintauchen in hybride Welten. Fasziniert und schauernd sehen wir, wie Flammen einen Wald verzehren. «Wildfire (Meditation on Fire)», 2019/20 von dem Belgier David Claerbout geschaffen, ist eine Visualisierung der Zerstörung. Sogartig

«Out of the Box»

Das Schaulager in Basel ist ein Experimentierfeld für das, was in der Kunst der Gegenwart geschieht. Solche Kunst soll hier nicht nur gesammelt werden, sondern auch der Forschung zur Verfügung stehen.



David Claerbout: «Wildfire (Meditation on Fire)», 2019–2020, 1-Kanal-Videoprojektion, 3-D-Animation, Stereoton, Farbe, 24 Minuten.

EMANUEL-HÖFFMANN-STIFTUNG, DEPOSITUM IN DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL/© PRO LITTERIS

und rein digital komponiert, stellt das Werk eine Art Raum der Andacht vor der Gewalt der Elemente her: von der grünen Idylle zum glühenden Inferno. Claerbout arbeitet mit unserer uralten Faszination für das Feuer und mit der heutigen Bedrohung durch die sich häufenden Waldbrände infolge des Klimawandels.

Spektakel und Experiment

Die Komposition des Waldbrands ist perfekt und glatt wie eine Folie – eine künstliche Illusion. Vor dieser Schönheit können wir unbedroht meditieren. Dennoch ist Claerbouts Projektion eines der gezeigten Werke, die man innerlich mitnimmt. Das gilt weniger für das grandiose Bühnenwerk der englischen Künstlerin Tacita Dean. «The Dante Project» von 2021 ist der Weg des Dichters durch die Unterwelt zum Paradies, in neuer Ballett-Choreografie und mit neuer musikalischer Komposition. Fremdartig sind die Welten, die Dean erfindet. Die Hölle als eisige Berglandschaft, ein spiralförmig kreisendes Farbauge als Zentrum des Glücks: das Paradies als Weg zur Selbstfindung.

Die Kunst der Gegenwart ist längst im Leben angekommen.

Die Komposition des Waldbrands ist perfekt und glatt wie eine Folie.

Tacita Deans Werk ist eine Co-Produktion, ein Bühnenwerk für die Visualisierung grosser Literatur. Es ist gelungen, zweifellos. Doch abgesehen von aller Inszenierungskunst ist der Aufwand solcher Grossprojekte als Kunstform einschüchternd. Das gilt auch für Anri Salas «Ravel Ravel Intervall», ein Konzerterlebnis vor riesigen Projektionen im schallreduzierten Saal, einem der grössten Räume des Schaulagers. Wo führt die Kunst hin? Spektakel, Experiment, Erkenntnis?

Es gibt auch das andere Prinzip: Minimalismus und die Kunst des Absurden. Zum Beispiel die merkwürdigen Verkehrsampeln von Peter Fischli, die eine selbsterklärende Technik unserer Lebenswelt zum Vorwand für Wege ins Nichts nehmen. Oder die Spielzeugarchitekturen aus Bananenkisten-Pappe von Jean-Frédéric Schnyder, die ganze Stadtensembles aus grau-braunem Recyclingmaterial nachbilden. Vielleicht sind es genau diese Kontraste zu den Grossinszenierungen, die in der Ausstellung interessante Fragen aufwerfen.

«Out of the Box. 20 Jahre Schaulager», Schaulager, Basel, bis 19. November.

GALERIE KARSTEN GREVE

ST. MORITZ PARIS KÖLN



JANNIS KOUNELLIS

ART BASEL 15. - 18. Juni 2023 Halle 2.0 Stand #F1

Ohne Titel, 1968, Wolle, Kordel und Holz, 250 x 200 cm / 98 1/2 x 78 3/4 in